



HAL
open science

Literatura e política : a representação das elites pós-coloniais africanas em Chinua Achebe e Pepetela

Fernanda Alencar Pereira

► **To cite this version:**

Fernanda Alencar Pereira. Literatura e política : a representação das elites pós-coloniais africanas em Chinua Achebe e Pepetela. Literature. Université Rennes 2; Universidade federal de Minas Gerais. Faculdade de letras, 2012. Portuguese. NNT : 2012REN20038 . tel-00746533

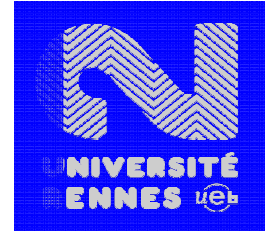
HAL Id: tel-00746533

<https://theses.hal.science/tel-00746533v1>

Submitted on 29 Oct 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
Faculdade de letras - FALE
Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários – Pós-Lit
Belo Horizonte (MG) Brasil

Université Européenne de Bretagne/Rennes 2 UeB/UhB
École Doctorale Arts, Lettres, Langues
ERIMIT Mémoire, Identité, Territoire – EA 4327
Département de Portugais
Rennes – France

Doutorado com Convenção de Cotutela Internacional de Tese
Doctorat en Cotutelle Internationale de Thèse

FERNANDA ALENCAR PEREIRA

Literatura e política:
a representação das elites pós-coloniais africanas em
Chinua Achebe e Pepetela

Littérature et politique :
la représentation des élites postcoloniales africaines dans
l'œuvre de Chinua Achebe et Pepetela

Belo Horizonte (MG), 03 de agosto/2012
Soutenue le 03 août/2012, à Belo Horizonte (MG), Brésil



Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
Faculdade de Letras - FALE
Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários – Pós-Lit
Belo Horizonte (MG) Brasil

Université Européenne de Bretagne/Rennes 2 UeB/UhB
École Doctorale Arts, Lettres, Langues
ERIMIT Mémoire, Identité, Territoire – EA 4327
Département de Portugais
Rennes – France

Doutorado com Convenção de Cotutela Internacional de Tese

Doctorat en Cotutelle Internationale de Thèse

FERNANDA ALENCAR PEREIRA

Literatura e política:

a representação das elites pós-
coloniais africanas em Chinua
Achebe e Pepetela

Littérature et politique :

la représentation des élites
postcoloniales africaines dans
l'œuvre de Chinua Achebe et
Pepetela

Banca Examinadora/Jury:

Profª Drª/Mme Rita Olivieri-GODET
Orientadora na França/*Directrice de Thèse en France*
Université Européenne de Bretagne/Rennes 2
Profª Drª/Mme Eliana Lourenço de Lima REIS
Orientadora no Brasil/*Directeur de Thèse au Brésil*
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
Profª Drª/Mme Maria Zilda CURY
Presidente/*Présidente*
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
Profª Drª/Mme Gláucia Renate GONÇALVES
Membro/*Rapporteuse*
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
Profª Drª/Mme Maria Nazareth S. FONSECA
Membro/*Rapporteuse*
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
Profª Drª/Mme Maria de Fátima Maia RIBEIRO
Membro/*membre*
Universidade Federal da Bahia - UFBA

Belo Horizonte (MG), 03 de agosto/2012
Soutenu le 03 août/2012, à Belo Horizonte (MG), Brésil



Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte (MG) Brasil

Université Européenne de Bretagne/Rennes 2
Rennes – France

FERNANDA ALENCAR PEREIRA

Literatura e política: a representação das elites pós-coloniais africanas em Chinua Achebe e Pepetela

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil, e à Escola Doutoral Artes, Letras, Línguas da Universidade *Européenne de Bretagne/Rennes 2*, França, como parte dos requisitos para a obtenção dos títulos de Doutor em Estudos Literários, área de concentração Literatura Comparada, e Doutor em Português, respectivamente, de acordo com a Convenção de Cotutela Internacional de Tese assinada em 30 de setembro de 2008, sob orientação da Prof^a Dr^a Rita Olivieri-GODET e da Prof^a Dr^a Eliana Lourenço de Lima REIS. **Área de concentração:** Literatura comparada.

Littérature et politique : la représentation des élites postcoloniales africaines dans l'œuvre de Chinua Achebe et Pepetela

Thèse présentée dans le cadre du *Programa de Pós-graduação* (Master et Doctorat) em Estudos Literários, de la Faculté de Lettres de l'Université Fédérale de Minas Gerais, Brésil, et de l'École Doctorale Arts, Lettres, Langues de l'Université Européenne de Bretagne/Rennes 2, France, pour l'obtention des titres de Doctora em Estudos Literários, domaine Littérature comparée, et de Docteur en Portugais, conformément à la Convention de Cotutelle Internationale de Thèse signée le 30 septembre 2008, sous la Direction de Mme Rita Olivieri-GODET et Mme Eliana Lourenço de Lima REIS. Unité de Recherche: ERIMIT 4327. **Domaine:** Portugais et Littératures en portugais.

Banca Examinadora / *Jury*

Prof^a Dr^a/Mme Rita Olivieri-GODET
Prof^a Dr^a/Mme Eliana Lourenço de Lima REIS
Prof^a Dr^a/Mme Maria Zilda CURY
Prof^a Dr^a/Mme Gláucia Renate GONÇALVES
Prof^a Dr^a/Mme Maria Nazareth S. FONSECA
Prof^a Dr^a/Mme Maria de Fátima Maia RIBEIRO

Suplentes / *Suppléants*

Prof Dr/M. José de Paiva dos SANTOS
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
Prof Dr/M. Anderson Bastos MARTINS
Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ

Belo Horizonte (MG), 03 de agosto/2012

a Ge e Leo, com amor

AGRADECIMENTOS

REMERCIEMENTS

Esta tese é dedicada a Germana Henriques Pereira, companheira de todos os momentos. Sem seus conselhos, incentivo, carinho, paciência, sugestões, revisões, traduções e presença, este trabalho nunca teria sido concluído, ou mesmo iniciado. Muito obrigada por tudo.

Também a dedico a meu irmão, Leonardo Alencar Pereira, que é meu grande exemplo de perseverança e luta. Tudo vai dar certo, irmão!

Agradeço muito às minhas orientadoras, a Profa. Rita Godet, na França, e Profa. Eliana Lourenço de Lima Reis, no Brasil. Considero-me privilegiada por ter sido supervisionada por professoras tão pacientes e compreensivas, que orientam sempre respeitando as escolhas do doutorando e direcionando a pesquisa com perspicácia e inteligência. Obrigada por terem sido intermediadoras tão eficazes durante o processo de assinatura do acordo de cotutela e na liberação da defesa. Rita, muito obrigada por todo o carinho, amizade e atenção que dedicou a mim. Eliana, agradeço imensamente por todo o tempo, dedicação e compreensão das dificuldades que surgiram nesses quatro anos.

Agradeço a toda minha família que sempre esteve ao meu lado, mesmo a quilômetros de distância, torcendo, rezando, e compreendendo minha ausência. Para Maione e Luiz, meus pais adorados; Ivone, vó linda; vô Paulo, vô Jeová, Marina, Renato, tios e tias, primos e primas de cá e de lá, um agradecimento especial cheio de carinho e amor. Obrigada a Suyana e Ana Cláudia pela coleção *História Geral da África*. Obrigada Ana Ghislane e Silvana, pelo carinho e conselhos experientes.

À colega, amiga e irmã Sabine Gorovitz, muito obrigada pela presença constante e carinhosa durante todo o período do doutorado e pela linda tradução do resumo substancial para o francês. Agradeço também a Lauro Fialho pelo companherismo e amizade preciosa.

Obrigada à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, que financiou minha pesquisa com uma bolsa de estudos nacional para doutorado, durante quatro meses, e aprovou meu pedido de bolsa para o Colégio Doutoral Franco-Brasileiro, que possibilitou minha estada para pesquisa durante sete meses, na Université Rennes 2, França.

Je remercie l'École Doctorale Arts, Lettres Langues, le Département de Portugais et l'Équipe de recherche interlangues : mémoires, identités, territoires – ERIMIT de l'Université Rennes 2, qui ont hébergé ma recherche. Je remercie spécialement Joelle Bisson, Anne-Marie

Le Goaziou, Dominique Bellier et Sandrine Brenugat, qui ont été toujours très gentilles et prestatives, présentiellement et par courriel.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Pós-Lit, da Universidade Federal de Minas Gerais, por ter aprovado e assinado meu acordo de cotutela e também por ter oferecido todo o suporte necessário para que tudo corresse bem em todos os semestres. Agradeço a Letícia Teixeira, que forneceu ajuda importante e gentil em momentos burocráticos.

Agradeço também aos professores do Pós-Lit Ana Maria Clark Peres, Eliana Lourenço de Lima Reis, Georg Otte, Maria Zilda Ferreira Cury e Reinaldo Martiniano Marques, cujas disciplinas ministradas ampliaram o escopo crítico de minha pesquisa.

Muito obrigada às professoras Gláucia Renate Gonçalves (UFMG) e Maria Nazareth Soares Fonseca (PUCMINAS), por terem participado de minha banca de qualificação, que foi fundamental para o prosseguimento da pesquisa. Também as agradeço por terem gentilmente aceitado o convite para participar da banca de defesa, bem como agradeço aos professores Maria Zilda Ferreira (UFMG), Maria de Fátima Maia Ribeiro (UFBA), José de Paiva dos Santos (UFMG) e Anderson Bastos Martins (UFSJ).

Muito obrigada à amiga Izabel Brunacci, que ofereceu seu apartamento em Belo Horizonte para que eu me hospedasse durante o primeiro semestre de disciplinas na UFMG.

Agradeço aos amigos e colegas que conheci na FALE, e que tornaram os estudos mais agradáveis: Gerlane de Oliveira, Conrado Mendes e Fabrícia Wallace. A Francisgelda Ribeiro e João Benvindo agradeço pela amizade, solidariedade e hospedagem.

Na França, agradeço a meus amigos queridos, que foram sempre companheiros, tanto nos momentos de descontração quanto nas horas tensas: Bárbara dos Santos, Deri Santana, Kátia Lima, Christian Godet, Ronan Le Prioux, Bruna Le Prioux e Anne-Hélène Riou. A Bruna e Ronan, muito obrigada pela agradável acolhida em Rennes. Dedico um agradecimento especial para Bárbara pelas conversas sobre África e pela ajuda para acessar o acervo do *Fonds Africain*, na biblioteca da Université Rennes 2.

De volta ao Brasil, obrigada aos amigos de longas datas Luciana Duanny e Ricardo Ferreira, pelas conversas amigas, ao vivo ou online, que ajudaram a aliviar a tensão.

Na Universidade de Brasília, agradeço a todos os meus colegas professores do curso Línguas Estrangeiras Aplicadas, que compreenderam e apoiaram meu distanciamento relativo, nos últimos momentos de redação da tese. Agradeço especialmente aos amigos e colegas Thiago Pires, Marcos de Campos, Helena Vigata e Charles Teixeira, que compartilharam das angústias dos últimos semestres. Dedico um agradecimento todo especial para Thiago, que traduziu o

resumo da tese para o inglês. Agradeço também aos colegas de outras áreas do Departamento de línguas Estrangeiras e Tradução – LET, que também estiveram presentes com boa escuta e conselhos: Glória Magalhães, Alice Ferreira e Rita Jover. Obrigada a meus alunos do LEA, sempre tão divertidos.

Agradeço ao grupo de pesquisa Literatura e Modernidade Periférica, tão presente no processo de descoberta literária, principalmente Deane Costa, Ana Laura Corrêa, Bernard Hess, Edvaldo Bergamo e Hermenegildo Bastos, que disponibilizaram tempo e experiência para me aconselhar no processo de redação.

Obrigada Amarílis Anchieta, pela confiança em minha orientação e pelo companherismo e preocupação. Nossas reuniões para traduzir e discutir Achebe me ajudaram a pensar nas questões da tese.

Agradeço a disposição do novo amigo, Volnei Righi, sempre pronto a ajudar e ouvir.

Obrigada meus alunos de inglês instrumental do PROCAP, que por três semestres alegraram a hora do almoço com bom humor, sempre preocupados com o andamento da tese: Polyanna, Walméria, Rozania, Marlene, Rosana, Lúcia, Edmilson, André. Agradeço também à Simone pelas conversas, desenhos, ideias e sugestões de bibliografia teórica.

Agradeço especialmente à Luciana Pacheco pela revisão da redação dos quatro capítulos.

Obrigada aos garçons do Sebinho, sempre pacientes, nas minhas tardes de redação, trocando de mesa várias vezes.

Muito obrigada a todos vocês! Cada um ajudou à sua maneira e tornou possível a conclusão desta pesquisa. Espero não ter esquecido ninguém...

RESUMO

Literatura e política: a representação das elites pós-coloniais africanas em Chinua Achebe e Pepetela

Esta tese apresenta um estudo crítico e comparativo dos romances *No Longer at Ease* (1960) e *A Man of the People* (1966), do escritor nigeriano Chinua Achebe, e de *A geração da utopia* (1992) e *Predadores* (2005), do angolano Pepetela. Por meio da análise dos contextos histórico, geográfico, político e literário que circundam e perpassam a tessitura dos referidos romances, propomos mostrar como ambos os escritores africanos apropriam-se do romance, gênero cosmopolita por excelência, para adaptá-lo às condições locais de produção do romance na África pós-colonial, de modo a expressar literariamente o (des)encontro entre metrópole e pós-colônia e o processo de (re)construção da nova nação. O que nos interessa nesses romances é refletir sobre que tipos de negociações e concessões os narradores precisam fazer para contar suas histórias. Para isso, estudamos o estatuto do narrador, a configuração dos personagens, a transformação do processo social em forma literária, a representação da nação e a linguagem convocada pelos autores para representar tal realidade. Enfocamos primordialmente os personagens que representam os novos “burgueses” da fase pós-colonial da Nigéria e de Angola, os quais fazem parte da nova classe social, responsável pela esfera burocrática que surge nos países africanos depois dos processos de independência, a partir dos anos 1960. A escolha de Pepetela para dialogar com Achebe fundamenta-se na proximidade de estilo literário apresentado pelos dois autores e pela afinidade que demonstram na eleição dos temas tratados em suas obras. Ambos são observadores perspicazes das realidades de seus países e utilizam linguagem afiada, repleta de sutil ironia. Propomos, portanto, averiguar a tese de que existe uma articulação entre o tema da ascensão dos personagens corruptos, membros das novas elites burguesas, e as modificações progressivas das narrativas analisadas, na medida em que passamos da leitura dos romances cujos enredos representam momentos anteriores às independências para a leitura dos romances que encenam contextos posteriores a elas. Partindo da análise dos componentes identitários e linguísticos, investigamos os pontos de confluência e de distanciamento entre as obras de Achebe e Pepetela, na representação das realidades pós-coloniais.

Palavras-chave: Chinua Achebe, Pepetela, literatura comparada, romance africano, transculturação, análise da narrativa, elites africanas

RESUMÉ

Littérature et politique: la représentation des élites post-coloniales africaines dans l'oeuvre de Chinua Achebe et Pepetela

Il s'agit de présenter une étude critique et comparative des romans *No Longer at Ease* (1960) et *A Man of the People* (1966), de l'écrivain Nigérian Chinua Achebe, et de *A geração da utopia* (1992) et *Predadores* (2005), de l'Angolais Pepetela. Par l'analyse des contextes historique, géographique, politique et littéraire qui tournent autour et qui traversent la tessiture des romans étudiés, l'on propose de montrer comment les deux écrivains africains s'approprient du roman, genre cosmopolite par excellence, pour l'adapter aux conditions locales de production du roman dans l'Afrique postcoloniale, de façon à exprimer littérairement la (dis)jonction entre métropole et postcolonie et le processus de (re)construction de la nouvelle nation. Notre intérêt dans l'analyse de ces romans est de réfléchir sur les types de négociations et concessions que les narrateurs ont besoin de faire pour raconter leurs récits. Pour ce faire, nous étudions le statut du narrateur, la configuration des personnages, la transformation du processus social en forme littéraire, la représentation de la nation et le langage mis en pratique par les auteurs pour représenter cette réalité. Les personnages évoqués sont ceux qui représentent la nouvelle « bourgeoisie » du moment postcolonial du Nigéria et de l'Angola, lesquels font partie de cette nouvelle classe sociale, responsable par la sphère bureaucratique qui surgit dans les pays africains après les processus d'indépendance, à partir des années 1960. La mise en dialogue des écrivains Pepetela et Achebe se fonde dans la proximité de style littéraire présentée par eux et par le rapprochement démontré par l'élection des sujets traités dans leurs ouvrages. Il faut encore préciser qu'ils sont tous les deux des observateurs perspicaces de la réalité de leurs pays et qu'ils se servent d'un langage acéré, rempli d'une ironie subtile. L'on propose, donc, dans cette étude, de vérifier la thèse de l'existence d'une articulation entre le thème de l'ascension des personnages corrompus, membres des nouvelles élites bourgeoises, et les modifications progressives des récits analysés, dans la mesure où l'on passe de la lecture des romans dont les trames narratives représentent des moments antérieurs aux mouvements d'indépendances vers la lecture de romans qui mettent en scène des contextes postérieurs aux indépendances. Partant de l'analyse des composantes identitaires et linguistiques, nous examinons les points de confluence et de divergence entre les oeuvres de Achebe et Pepetela dans la représentation des élites postcoloniales.

Mots-clés: Chinua Achebe, Pepetela, littérature comparée, roman africain, transculturation, analyse du récit, élites africaines.

ABSTRACT

Literature and Politics: the representation of the African postcolonial elites in Chinua Achebe and Pepetela

This dissertation presents a critical and comparative study of the novels entitled *No Longer at Ease* (1960) and *A man of the People* (1966), by the Nigerian writer Chinua Achebe, and the novels *A geração da utopia* (1992) and *Predadores* (2005), by the Angolan writer Pepetela. By means of the analysis of historical, geographical, political and literary contexts that surround and permeate the fabric of the novels mentioned above, we demonstrate how both African writers appropriate the novel – a cosmopolitan genre par excellence – to adapt it to local conditions of novel production in post-colonial Africa, so to literarily express the (mis)match between metropolis and postcolony and the process of (re)construction of the new nation. What interests us in these novels is to reflect on the types of negotiations and concessions that the narrators need to do to tell their stories. To do so, we study the status of the narrator, the configuration of the characters, the transformation of the social process in literary form, the representation of the nation and the language summoned by the authors to represent such reality. We focus primarily on the characters that represent the new “bourgeois” of the postcolonial periods in Nigeria and Angola, who belong to these new social class, responsible for the bureaucratic domain which emerges in African countries after the processes for independence in the 60’s. We chose Pepetela to dialogue with Achebe because they have similar literary style and because their thematic choices are very similar. Both are keen observers of their countries’ realities and they use sharp language, full of subtle irony. Thus, we propose to investigate the thesis that there is an articulation between the theme of the rising of corrupted characters, members of new bourgeois elites, and the progressive modifications in the narratives analysed, as we move from the reading of novels which enact moments previous to the independences, to the reading of novels which portray the contexts after them. From the analysis of the identity and linguistic components, we investigated the points of confluence and detachment between Achebe’s and Pepetela’s works in representing postcolonial realities.

Keywords: Chinua Achebe, Pepetela, comparative literature, African novel, transculturation, narrative analysis, African elites

Abreviaturas

Para as referências bibliográficas das citações retiradas dos romances que compõem o corpus serão utilizadas as seguintes abreviaturas:

No Longer at Ease – NLE

A Man of the People – MOP

A geração da utopia – GDU

Predadores – PRE

SUMÁRIO

Introdução	14
1 Chinua Achebe e Pepetela em contexto	23
1.1 Chinua Achebe <i>in the cross-roads of cultures</i>	23
1.1.1 <i>No Longer at Ease</i>	31
1.1.2 <i>A Man of the People</i>	35
1.2 Pepetela e a literatura revolucionária angolana	37
1.2.1 <i>A geração da utopia</i>	38
1.2.2 <i>Predadores</i>	40
2 Literatura e política: o escritor, a nação e o romance	43
2.1 O romance na África: formação da nação e identidade	43
2.2 Transculturação africana	58
2.3 O Romance africano e sua língua de expressão	65
2.4 Teoria pós-colonial e representação das elites africanas.....	84
2.5 Os intelectuais africanos e seu não pertencimento.....	87
2.6 O desconforto paratópico do escritor africano	94
3 Percursos narrativos e modalidades discursivas.....	99
3.1 Discurso metaliterário e intertextualidade nos quatro romances.....	100
3.2 Primeiros passos, primeiros traços – <i>No Longer at Ease</i> e <i>A geração da utopia</i>	113
3.2.1 A narrativa de <i>No Longer at Ease</i>	113
3.2.2 A narrativa de <i>A geração da utopia</i>	125
3.3 <i>Predadores</i> consolidados – <i>A Man of the People</i> e <i>Predadores</i>	140

3.3.1	A narrativa de <i>A Man of the People</i>	140
3.3.2	A narrativa de <i>Predadores</i>	152
3.4	Humor e ironia	165
4	Personagens e articulações temáticas.....	175
4.1	A construção dos personagens-tipo nos quatro romances.....	176
4.2	A nova ordem econômica: os caminhos do dinheiro.....	193
4.3	A modernidade incompleta: figurações da cidade	199
	Considerações finais.....	213
	Bibliografia.....	219
	ANEXOS.....	226
I	Entrevista com Pepetela.....	226
II	Résumé substantiel de la thèse en langue française.....	229

Introdução

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

Se perguntasse na cidade ou em seu vilarejo natal, Anata, diriam que ele era um homem do povo. Tenho que admitir isso desde o começo ou a história que vou contar não fará sentido.¹ (*A Man of the People*, p. 1)

O homem do povo, a man of the people, constitui-se em personagem-chave da prosa de Pepetela e Chinua Achebe, ocupando o centro da ficção desses dois escritores africanos contemporâneos. Em sua obra, forma romanesca e matéria local se cruzam, bifurcam, distanciam-se e aproximam-se como braços de um rio para se tornar embocadura dos sistemas literários nascentes do continente africano, aqui representados por meio da arte da palavra gestada em Angola, na expressão artística de Pepetela, e pela voz igualmente criadora do nigeriano Chinua Achebe.

Albert Chinualumogu Achebe e Artur Maurício Pestana dos Santos são ambos prosadores, cuja maior expressão literária se dá por meio da forma romance. O objetivo desta tese é abordar a obra romanesca desses expoentes da literatura produzida nos séculos XX e XXI, no continente africano.

A presente pesquisa sucede à dissertação de mestrado acerca da obra de Achebe, realizada no âmbito do *Master Monde Anglophone* da *Université de Rennes 2*, França, e intitulada *La rencontre entre deux cultures – une analyse de la tétralogie de Chinua Achebe*. Para o objeto desta tese de doutorado, expandimos a pesquisa para incluir a produção literária africana escrita em língua portuguesa. Constituem o *corpus* deste

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

trabalho os romances *No Longer at Ease* (1960) e *A Man of the People* (1966)², de Chinua Achebe, *A geração da utopia* (1992) e *Predadores* (2005), de Pepetela.

Enveredar por tal temática, encenada pelos escritores e respectivas obras acima elencados, díspares e semelhantes ao mesmo tempo, requer certo cuidado, pois se trata de realidades históricas distintas. Apesar de ambos os autores serem naturais de países africanos colonizados, que alcançaram a independência no século XX, Angola e Nigéria apresentam diferenças substanciais que foram levadas em conta durante o processo de análise posto em prática neste estudo. Os autores, os romances escolhidos para constituir o *corpus* da tese, bem como os contextos culturais em que se inserem, revelam distanciamentos e aproximações que nortearam o exercício comparativo do *corpus* de análise. O que nos levou, no entanto, a cotejar os dois autores e os quatro romances citados foram as semelhanças de suas escolhas temáticas e o modo como os temas foram plasmados em forma literária.

Chinua Achebe é um escritor mundialmente respeitado, cujas obras retratam momentos cruciais da história nigeriana. Já Pepetela, com sua prosa vertida numa linguagem contundente, dotada de alto teor crítico, é de grande importância para a consolidação da prática literária em países africanos de língua portuguesa. Nos quatro romances aqui estudados, cada escritor, à sua maneira, narra momentos tensos, porém primordiais, da, e para, a história de seus respectivos países.

A escolha de Pepetela para dialogar com Achebe justifica-se pela proximidade de estilo literário no trabalho dos dois autores e pela afinidade demonstrada por ambos na eleição das temáticas tratadas em suas obras. Achebe e Pepetela dirigem um olhar aguçado à realidade de seus países e o traduzem por meio de uma linguagem mesclada, compósita, aliando estrutura sintática rasurada com vocábulos e expressões idiomáticas de origem africana e altos sobrevoos poéticos, de modo a fazer ressaltar a ironia, que não teme o riso, e que subjaz ao contexto sociopolítico e cultural transplantado para os romances.

As quatro obras escolhidas para compor o *corpus* desta pesquisa são distantes com relação à data de publicação, tendo em vista que os romances de Achebe aparecem

2 O romance *A Man of the People* foi traduzido para o português e publicado pela editora Caminho: ACHEBE, Chinua. Um homem popular. Lisboa: Editora Caminho. 2007. *No Longer at Ease* ainda não possui tradução em português. No âmbito desta pesquisa, serão utilizados os textos em inglês.

no decênio de 1960, enquanto aqueles de Pepetela surgem cerca de trinta anos depois, em 1992, *A geração da utopia*, e 2005, *Predadores*. Achebe produz o cerne de sua obra em meados do século 20, enquanto Pepetela continua a produzir romances fundamentais para a literatura angolana no início do século 21. A descolonização nigeriana é bem diferente do processo ocorrido no território angolano, além de este ter sido extremamente longo e violento. Apesar da distância temporal de quase meio século entre os momentos de produção dos romances constituintes do *corpus* desta tese, Achebe e Pepetela viveram o processo de descolonização de seus países, que, malgrado as peculiaridades próprias a cada contexto, com seus corolários de revolução, golpes, contragolpes, mortes e fome, proporcionaram a agudização da linguagem romanesca desses artistas da palavra.

No Longer at Ease é publicado no mesmo ano da independência da Nigéria, em 1960, e *A Man of the People*, na iminência de um golpe militar, em 1966. Os romances de Pepetela foram igualmente publicados em momentos cruciais da história de Angola: *A geração da utopia* coincide com a realização das primeiras eleições legislativas multipartidárias, em 1992, e *Predadores* surgiu em 2005, três anos depois do fim da guerra civil.

A razão pela qual se intenta estudar os romances aqui apresentados fundamenta-se no fato de que essas obras transplantam períodos importantes das histórias de Angola e Nigéria, por meio da representação de componentes específicos dessas sociedades – os personagens-tipo do período pós-independência, representantes da nova burguesia de que fala Pepetela (CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 44). A transfiguração literária desses momentos históricos, e sua encenação por meio de personagens como Mundial, Caposso, Obi e Nanga, de certa forma porta-vozes dessa burguesia nascente, são o foco da análise desta pesquisa.

O jovem e influenciável Obi, de *No Longer at Ease*, o Ministro M.A. Nanga, de *A Man of the People*, Mundial e Malongo, de *A geração da utopia*, e Vladimiro Caposso, de *Predadores*, são os novos “burgueses” da fase pós-colonial³ desses países africanos. Fazem parte dessa nova classe social, responsável pela esfera burocrática que surge ali na fase subsequente aos processos de independência, a partir dos anos 1960.

3 É importante termos em mente que *No Longer at Ease* e *A geração da utopia* mostram momentos anteriores à concretização da independência.

Todos os personagens encenados utilizam formas lícitas e ilícitas para tentar tirar proveito da nova configuração de país independente, sem levar em consideração as consequências de seus atos.

Como as ex-colônias africanas continuam a participar da organização do mundo capitalista, essa conjuntura política pós-independência leva a um sentimento de democracia incompleta, pois os novos líderes esquecem-se dos interesses nacionais para tirar proveito pessoal de sua posição social. A consequência disso é a busca azafamada pelo sucesso pessoal, que também se verifica como uma busca problemática, já que oportunista e resultante de manobras corruptas. A construção das carreiras dos personagens é, portanto, baseada nesse fundo que mescla oportunismo, corrupção estrutural e comportamento inescrupuloso. Quem antes lutava por uma sonhada reconstrução nacional, agora visa apenas beneficiar-se da confusão reinante, numa total inversão de papéis e valores. O povo, cuja melhoria de vida era o objeto do movimento político de independência, é deixado em segundo plano, como deixa claro o narrador de *Predadores*: “A regra do novo regime era essa, ninguém gastava dinheiro inutilmente com a coletividade. O dinheiro só servia para produzir mais dinheiro e para esbanjar em ações de prestígio” (PRE, p. 405). É interessante notar como o narrador deixa clara a mudança de situação quando fala da “regra do novo regime”; afinal, no capitalismo, o dinheiro serve, em princípio, para gerar mais dinheiro. Talvez a novidade aqui, do ponto de vista do narrador, seja o fato de agora tornar-se necessário esbanjar. A nova classe burguesa não se satisfazia apenas em amealhar o capital, ainda era preciso exibi-lo em “ações de prestígio” – este é o mote da nova classe burguesa

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

Estes romances procuram responder, de forma diversa, a essas perguntas implícitas: são os Nangas, Capossos e Mundiais que detêm o poder nessa nova

conjuntura política pós-colonial. São pessoas que *interessam*, como explica um empresário, falando acerca de uma das festas promovidas por Caposso: “estava toda Luanda, enfim, toda não, *estava a Luanda que interessa*, o resto é povo” (PRE, p. 433, grifo nosso). Os protagonistas e narradores dos romances em questão são representações dos homens que compõem as novas elites da nação recém liberta; essa nova elite formará os novos governos das pós-colônias.

Chinua Achebe escreve *A Man of the People*, em 1966, após a independência da Nigéria. A partir do ponto de vista de quem vivenciou a experiência, no centro dos acontecimentos, o escritor nigeriano traduz em forma literária o resultado da tomada de poder pelo partido nacional. Segundo Achebe, a corrupção e os golpes de esperteza mantêm esses novos governantes no poder. Eles roubam, matam e espancam, exploram e (neo)colonizam a pós-colônia.

Pepetela faz um recorte maior que Achebe, relatando o antes, o durante e o depois do movimento de independência de Angola. Os processos de descolonização de Angola e Nigéria têm, obviamente, suas particularidades. O tempo histórico não é o mesmo, porque a Nigéria teve sua independência em 1960 e Angola em 1975. Há, ainda, uma característica fundamental que não foi compartilhada pelos dois países: a violência que tomou conta dos movimentos políticos de Angola. A Nigéria só foi conhecer tal violência durante a guerra separatista do Biafra, de 1967 a 1970, porém sua independência do Império Britânico foi pacífica. No entanto, a vontade de construir uma nação soberana aparece em todos os romances aqui tratados. São exemplos de literaturas pós-coloniais, que evidenciam não apenas as histórias de seus países, mas também a forma que o literário assume e precisa assumir.

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

Voltando à questão dos personagens, e levando-se em consideração os diferentes contextos históricos em que estão situados e a caracterização própria a cada um, constata-se que têm muito em comum: são corruptos, como já foi apontado, seja no governo ou na iniciativa privada; tiveram inícios de carreira honestos, mas se deixaram seduzir pela facilidade de sistemas baseados no compadrio e na corrupção.

Tanto Obi, Odili e Nanga, quanto Mundial, Malongo e Caposso representam as novas elites, e assumem exatamente o mesmo lugar que ocupava o antigo dominador. A posição ameaçadora do colonizador europeu foi preenchida por aqueles que antes lutavam pela soberania de seus países. Esta discussão abordada por Fanon (1991) será tratada mais profundamente no segundo capítulo deste trabalho.

É importante ressaltar que, no âmbito desta pesquisa, o conceito de pós-colonial é permeado pela ideia de que as supostas ex-colônias nunca deixaram, na verdade, de serem colônias. De acordo com Achille Mbembe, em *On the Postcolony* (2001), as práticas de exploração outrora ligadas às metrópoles europeias não desaparecem do território africano; a lógica da dominação continua a determinar o comportamento dos governantes, mesmo depois dos movimentos de libertação (Mbembe, 2001, p. 25). A diferença é que agora o poder é exercido pelos próprios africanos; é essa a realidade descrita nos romances aqui abordados. Nosso interesse é estudar como a literatura, por meio da análise do romance e dos narradores, trabalha essa questão; como se dá a representação desse processo social na forma literária; e que resolução estética os escritores Achebe e Pepetela dão a seus romances a partir da temática abordada.

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

Segundo Sandra Nitrini,

Um bom procedimento [comparatista] consiste em estudar a obra em todos os seus momentos e antecedentes, nas suas relações com a história política e a história das artes, enfim, a totalidade de seu ser ou da síntese histórico-estética. (NITRINI, 2000, p. 22)

Levando em conta esse ideal de procedimento para a análise comparativa de obras literárias, buscamos, nesta pesquisa, examinar os contextos históricos, políticos e literários que circundam e atravessam as obras estudadas. Tanto Achebe quanto Pepetela fazem parte das gerações que consolidaram as produções literárias de seus países e assistiram ao processo de descolonização. A formação dessas literaturas está intimamente ligada ao desejo de soberania política e de independência cultural. Daí tem-se que os escritores ocupam lugar importante também para a tomada de consciência política de seus povos. Os romances aqui examinados retratam essa fase das histórias de Angola e Nigéria, focando nos personagens responsáveis pelas dificuldades remanescentes depois da independência.

Esta tese é, pois, organizada de modo a refletir sobre os aspectos que giram em torno do tema da consolidação das elites pós-coloniais e de sua representação literária nos quatro romances. Para tanto, dividimos o trabalho em quatro capítulos. O primeiro lida com a apresentação de Chinua Achebe e Pepetela – suas biografias e a contextualização dos romances. A intenção é compreender o percurso dos dois escritores e como se deu o início de suas carreiras. Apresentamos também os enredos dos quatro romances que cada um ocupa dentro do conjunto de suas obras.

No segundo capítulo, apresentamos o desenvolvimento do gênero romanesco na África, com suas especificidades, e investigamos a formação das elites burocráticas e intelectuais africanas. Para países africanos, como Angola e Nigéria, a produção literária cumpre o papel de reescrita do passado e de devolução da dignidade perdida na colonização, além de aglutinar esforços para a união nacional em busca da independência. Bebendo em fontes europeias, africanas e americanas, essas literaturas (re)negociam as formas literárias para que se tornem africanas. O romance, em solo africano, precisa, portanto, lidar com sua origem europeia e com a utilização de línguas também provenientes daquele continente. Cada autor lida com a escolha linguística à sua maneira. Para alguns escritores africanos, cuja língua materna é uma língua autóctone, como Achebe, o importante é manipular a estrutura da língua europeia para que ela se torne um instrumento capaz de expressar o espírito africano. Já Pepetela tem

o português como sua língua primeira, por isso, seu trabalho criativo envolve as outras línguas faladas em Angola em um nível menos profundo que o encenado por Achebe.

As escolhas linguísticas e as adaptações do romance africano configuram obras transculturadas, segundo o conceito de Ángel Rama (1982), que nos leva a melhor compreender as obras analisadas e o modo como enfocam o tema da construção identitária da nação.

As teorias pós-coloniais também são discutidas e questionadas, principalmente no que concerne as possibilidades de compreensão da continuidade das práticas coloniais após as independências. O termo pós-colonial não pode ser compreendido como fim da colonização, pois as elites africanas que assumem o poder repetem o comportamento exploratório dos antigos colonos e continuam a predar seus países. Para analisarmos o surgimento, na África, das elites no período pós-independência, faz-se obrigatória a leitura dos ensaios seminais de Frantz Fanon. Para o martinicano, o processo de descolonização, da forma como ocorreu nos países africanos, nada mais é do que a substituição no poder dos colonizadores europeus por governantes africanos. Com a independência, as nações africanas passaram a ser governadas por africanos, mas a lógica de dominação e exploração que consumia o continente no período colonial continua a mesma, ou seja, apenas o explorador mudou de perfil (Fanon, 1991).

A pequena burguesia africana tem várias vertentes, sendo uma delas a que se lança para assumir o poder após as guerras de independência, dando continuidade à espoliação do país. Outra vertente é aquela formada por intelectuais e escritores, com ideais mais, ou menos, nacionalistas. Os escritores ocupam uma posição ambivalente, uma vez que fazem parte, de certa forma, da elite que criticam. São, ao mesmo tempo, críticos e objeto da crítica, assim como a própria literatura. Esse movimento duplo é o que constitui a obra literária em seu autoquestionamento.

O autoquestionamento literário, conceito utilizado por Bastos (1998), abre o terceiro capítulo, apresentando a linguagem metadiscursiva, que assume formas diferentes nos quatro romances. As referências a outros escritores ou, melhor dizendo, ao patrimônio literário ocidental, por meio da citação de poemas e romances, é uma delas; outra forma é a discussão acerca das práticas de escrita e da importância da literatura. Esses elementos metaliterários são características importantes que compõem as estruturas dos romances e serão analisados no trabalho com o fito de mostrarmos o

modo como as obras se articulam para compor um quadro complexo da ascensão de um determinado tipo de personagem corrupto, desde sua trajetória inicial até sua consolidação; essa trajetória acompanha a progressão da narrativa, que se modifica junto na medida em que o personagem também o faz.

Os personagens-tipo, *os predadores homens do povo*, são o foco do quarto e último capítulo. Veremos o modo como transformam a coisa pública em coisa privada, gerando consequências para o resto da nação. Dois eixos temáticos são recorrentes nos quatro romances – o dinheiro e a cidade. A participação desses dois elementos é tão intensa que poderíamos arriscar classificá-los como personagens que influenciam os rumos das narrativas. O dinheiro é instrumento para os personagens-tipo, e o caminho percorrido por ele é traçado nos quatro romances. A cidade, por sua vez, não apenas é o lugar onde ocorre, ou de onde decorre, a ação do romance, mas também parte ativa dele. Com sua configuração desigual, o espaço urbano é o retrato da modernidade desordenada e surge nas observações dos narradores e personagens, trazendo imperativamente a concretude das diferenças para dentro da narrativa – diferenças entre os bairros, entre as classes, entre as formas de ver e retratar a cidade.

Os quatro romances se articulam e constroem o percurso das novas elites burguesas das pós-colônias. Trazem a *história* de Angola e Nigéria para dentro da estrutura narrativa, chegando ao ponto de se transformarem numa só.

Intentamos aqui esmiuçar os fios da complexa tessitura literária, que, justamente por sua complexidade, permite a aproximação de autores como Chinua Achebe e Pepetela.

1 Chinua Achebe e Pepetela em contexto

Este capítulo tenciona apresentar o contexto histórico de produção e recepção dos quatro romances que fazem parte do corpus de análise desta pesquisa. Antes de partirmos para a análise dos romances, é preciso compreender quem são Chinua Achebe e Pepetela e qual é a importância de suas obras para a consolidação das literaturas de seus respectivos países. Para tanto, traçaremos uma breve biografia dos dois escritores, e apresentaremos cada um dos quatro romances. Começaremos por Chinua Achebe, no contexto da literatura nigeriana, seguido da apresentação de *No Longer at Ease* e *A Man of the People*. Na sequência, trataremos de Pepetela, de sua importância para a literatura angolana e dos romances *A geração da utopia* e *Predadores*.

1.1 Chinua Achebe *in the cross-roads of cultures*

O escritor ficcional africano que tentar evitar grandes questões sociais ou políticas da África contemporânea vai acabar se tornando completamente irrelevante.⁴

Chinua Achebe é hoje um escritor aclamado na África e fora dela, e *Things Fall Apart* (1958) foi o primeiro romance africano a conquistar o respeito da crítica literária dentro e fora do continente. O escritor camaronês Mongo Beti, por exemplo, em seu *Dictionnaire de la négritude* atesta que:

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

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

5 Le premier, et jusqu'à présent, le seul écrivain africain qui ait atteint un très large public dans le monde entier est un anglophone nigérian, Chinua Achebe. Nul mieux que lui n'a décrit l'agonie de la culture traditionnelle confrontée à une civilisation conquérante. (BETI, 2000, p. 11) [Todas as traduções para o português que têm como referência o texto original são de nossa autoria.]

Na ocasião dos 50 anos de *Things Fall Apart*, em 2008, muitas universidades africanas, europeias e americanas celebraram o escritor e sua obra, com homenagens e discussões sobre a importância de seu trabalho para a consolidação da literatura nigeriana. Algumas publicações foram lançadas por ocasião dessa comemoração, como a obra coletiva *When Things Came Together* (2008), organizada por Don Burness, Inocência Mata e Vicky Hartnack e editada pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. No Brasil, foram lançadas as traduções dos romances *O mundo se despedaça* (2009) e *A flecha de Deus* (2011) e do livro de ensaios *A educação de uma criança sob o Protetorado Britânico*⁶ (2012), todos pela editora Companhia das Letras.

Para melhor compreender a obra de Chinua Achebe e o contexto histórico e cultural em que ele publica, trataremos rapidamente do romance *Mister Johnson*, do escritor irlandês Joyce Cary.

Esse romance foi publicado no Reino Unido, em 1939 e narra a história do jovem nigeriano Johnson, empregado pelo governo britânico na Nigéria. O romance fez um grande sucesso em países de língua inglesa e estava entre o conjunto de obras literárias obrigatórias para os estudantes de Literatura da Universidade de Ibadan, entre eles Chinua Achebe. O professor esperava que a familiaridade dos estudantes com o espaço representado e a temática do romance tornariam mais fácil a apreciação do texto, já que se tratava de um herói nigeriano.

No entanto, nem Achebe nem seus colegas se identificavam com o protagonista. Enquanto a revista *Time* de outubro de 1952 qualificava *Mister Johnson* como “o melhor romance já escrito sobre a África”⁷, o grupo de estudantes de Ibadan sentia apenas mal-estar diante daquele herói que Achebe classificou como “personagem idiota e desajeitado”⁸.

Achebe critica a falta de compaixão com relação aos personagens, na obra de Cary. Segundo Achebe, eles são descritos de maneira inumana, com um certo desprezo que muitas vezes beira a zombaria. O texto é escrito segundo um ponto de vista frequentemente empregado pelo escritor europeu que vê os personagens africanos como

6 Publicação mais recente de Chinua Achebe: *The Education of a British-Protected Child* (2009).

7 “the best novel ever written about Africa” (Achebe, 2001, p 22)

8 “bumbling idiot of a character” (Achebe, *ibidem*)

bárbaros ou selvagens.⁹ Trata-se de um conjunto de mitos e imagens, impostas pela Europa à África, para compor o estereótipo do continente negro.

Escrever a história de seu próprio povo tornou-se, então, um projeto importante para Chinua Achebe e para sua geração de escritores:

Na universidade li alguns romances apavorantes sobre a África (incluindo o tão elogiado *Mister Johnson* de Joyce Cary) e decidi que a história que tínhamos que contar não poderia nos ser contada por ninguém mais, não importa o quão talentoso ou bem-intencionado.¹⁰

Naquele momento, era imperativo construir referências literárias para as gerações futuras. Era preciso dar ao público nigeriano, assim como ao público da África ocidental, material literário no qual os habitantes dessa região pudessem se reconhecer. Para tecer um retrato da condição social desses países africanos, era preciso colocar em cena uma perspectiva interna que marcasse o começo de um projeto de construção de identidade literária nacional, impulsionando também os movimentos de independência.

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

Três ou quatro semanas atrás, minha esposa, que ensina inglês numa escola para garotos, perguntou a um aluno por que ele havia escrito sobre o inverno quando ele na verdade queria dizer harmatão. Ele disse que os outros garotos o chamariam de “bicho do mato” se fizesse uma coisa daquelas! Agora, você não pensaria que existe algo de vergonhoso quanto ao clima de seu país, pensaria? Mas aparentemente nós pensamos. [...] Acho que é parte da minha

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

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

profissão ensinar àquele garoto que não há nada de desonroso com relação ao clima africano, que a palmeira é assunto adequado para poesia.¹¹

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

As obras de Achebe estão na origem de algumas características e temas que foram, mais tarde, retomados pelos escritores da África subsaariana. De fato, o traço de realismo, a necessidade de expor as características da cultura africana pré-colonial e a forma como ele manipula a língua do colonizador são elementos muito importantes na composição dos romances e contos de Achebe. Acerca do conjunto da obra achebiana, Eustace Palmer (1979) declara:

Things Fall Apart, de Chinua Achebe, demonstra o domínio da intriga e da estrutura, força na caracterização, competência na manipulação da língua e consistência e profundidade na exploração temática, as quais são raramente encontradas em um primeiro romance. Apesar de não ter conseguido manter o padrão excepcional nos romances seguintes, o nível geral de performance se mantém impressionantemente consistente, e ele, certamente, merece sua posição como um dos mais bem sucedidos escritores africanos. [...] Todas as forças que se combinaram para estimular o crescimento da literatura africana moderna são perceptíveis no trabalho de Achebe.¹²

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

12 Chinua Achebe's *Things Fall Apart* (1958) demonstrates a mastery of plot and structure, strength of characterization, competence in the manipulation of language and consistency and depth of thematic exploration which is rarely found in a first novel. Although he has never quite been able to sustain this exceptionally high standard in subsequent novels, the general level of performance remains consistently impressive and he assuredly deserves his place as one of the most accomplished African writers. [...] All the

Além dos inúmeros artigos políticos e críticos, obras poéticas e livros infantis¹³, Chinua Achebe (1930) escreveu cinco romances bastante pesquisados por estudiosos das literaturas africanas: além de *Things Fall Apart* (1958), publicou também *No Longer at Ease* (1960), *Arrow of God* (1964), *A Man of the People* (1966) e *Anthills of the Savannah* (1987). As obras do escritor nigeriano dão início, juntamente com algumas outras, a uma tradição literária em seu país e, ao mesmo tempo, fazem parte de um movimento mais amplo, empenhado na formação de literaturas que buscam expressar a realidade de toda a África negra.

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

De um lado do cruzamento, nós cantávamos hinos e líamos a Bíblia noite e dia. De outro, o irmão de meu pai e sua família, cegados pelo paganismo, ofereciam comida aos ídolos. Era como se esperava que fosse, de qualquer forma. Mas eu sabia, sem saber por que, que era uma forma muito simples de descrever o que estava acontecendo. (...) Sim, apesar das decepções com relação ao destino divino, eu não deixava de levar minha irmã mais nova para a casa de nosso vizinho, quando nossos pais não estavam olhando, e participar de refeições pagãs em dias de celebração.¹⁴

shaping forces which combined to stimulate the growth of modern African literature are discernible in Achebe's work. (PALMER, 1979, p. 63)

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

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

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

Eliana Reis, ao analisar as memórias do ganhador do Prêmio Nobel, Wole Soyinka, intituladas *Aké: the Years of Childhood* (1981), afirma que “o sujeito africano contemporâneo resulta da articulação e negociação das tradições culturais nativas, da civilização ocidental, e finalmente, da tradição cosmopolita que caracteriza a atual sociedade transnacional.” (1999, p. 34). Aquilo que Achebe descreve como o “crossroads of cultures” é, então, a própria essência da personalidade do intelectual/escritor africano da geração de Achebe e Soyinka, que presenciou o antes e o depois da descolonização. Tal geração é composta, em sua formação, pela tradição africana e a educação europeia; as duas culturas coabitam o indivíduo africano, que em dados momentos precisa optar por uma ou outra, como se estivesse no meio do cruzamento.

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

A Igboland, ou a região Igbo¹⁵, numa tradução para o português, está localizada no sudeste da Nigéria, como indicado no mapa abaixo apresentado¹⁶, incluindo os

verificar a citação

15 Os ingleses haviam utilizado a ortografia “ibo” para designar esse grupo étnico que ocupa a região sudeste da Nigéria. Mas o “b” é apenas uma aproximação de um som que não existe em inglês. A ortografia da palavra foi alterada por linguistas nigerianos, que acrescentaram uma letra: “gb” representa um único fonema. Esta ortografia se tornou padrão em inglês e em igbo. E é esta ortografia que será utilizada neste trabalho.

16 Disponível em Art and Life in Africa: <http://www.uiowa.edu/~africart/toc/countries/Nigeria.html>

estados de Abia, Ebonyin, Enugu, Imo e Anambra. Neste último está localizada a cidade natal de Achebe: Ogidi.

Os igbos compõem o terceiro grupo étnico do país, depois dos hauçás-fulani e dos iorubás. Sua região foi um dos últimos territórios nigerianos a receber os missionários britânicos, que se estabeleceram por lá entre 1885 e 1960. Em 1914, os dois protetorados britânicos conhecidos como Nigéria do Norte e Nigéria do Sul foram amalgamados por Sir Frederick Lugard para formar a colônia da Nigéria. Depois de 46 anos, duração do período colonial oficial, em 1960 a Nigéria tem sua independência e, em 1966, sofre um golpe de estado, seguido de um contragolpe.

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

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

Inicialmente, o projeto de Achebe era escrever um grande romance que narraria a história de sua região natal, desde a chegada dos colonizadores até a conquista da independência do país, a Nigéria. Depois, reorganizou o projeto e publicou *Things Fall Apart*, como a primeira parte de uma tetralogia. Em seguida, vieram *No Longer at Ease* e *Arrow of God*. No entanto, editorialmente o projeto se concretizou como uma trilogia, e não como uma obra quadripartida. Hoje é possível encontrar edições que reúnem os três romances em um único volume intitulado *The African Trilogy*¹⁷. Quando *A Man of*

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

the People foi publicado, alguns críticos o consideraram como uma quarta parte¹⁸ da narrativa nacional nigeriana de Achebe, pois este marcaria também mais um momento importante da história do país: o período pós-independência (YOUSAF, 2003. p. 11).

Eustace Palmer (1979) afirma igualmente a intenção de Achebe de construir uma tetralogia e a importância do contraste entre a tradição igbo e a civilização britânica presente nos romances achebianos:

O tema dos quatro romances de Achebe, que ele havia projetado como uma tetralogia desde o princípio, é aquele da tradição *versus* a mudança; ele fornece uma poderosa representação da beleza, da força e da vitalidade da vida tradicional e seus valores face ao caráter disruptivo da mudança.¹⁹

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

Em *No Longer at Ease*, as descrições, tão presentes nos dois romances mencionados acima, são substituídas por momentos de reflexão do protagonista, que observa o mundo à sua volta como alguém que observa fotografias. A maioria dos personagens fala igbo, inglês e *pidgin*, que alternam de acordo com a situação em que estão inseridos. Em *A Man of the People*, assim como em *No Longer at Ease*, a ação é mais rápida, e o narrador onisciente dos romances anteriores é substituído por um

18 Apesar de a organização mais comum dos romances de Chinua Achebe ser no formato trilógico, alguns críticos como Nahem Yousaf (2003), preferem agrupá-los em uma tetralogia, porque, combinando as quatro obras, temos um retrato episódico de quatro fases essenciais da história da Nigéria. Em pesquisa anterior, desenvolvemos uma abordagem de análise na qual almejávamos provar que se trata sim de uma tetralogia e não de uma trilogia: PEREIRA, Fernanda A. La rencontre entre deux cultures, une analyse de la tetralogie de Chinua Achebe. Dissertação de mestrado defendida na Université Rennes 2, Rennes, França, 2007.

19 The theme of Achebe's four novels, then all of which he had planned as a tetralogy from the very first, is that of tradition versus change; he gives a powerful presentation of the beauty, strength and validity of traditional life and values and the disruptiveness of change. (PALMER, 1979, p. 64)

narrador em primeira pessoa, que tem a liberdade de refletir sobre o que vê e vive. Agora, em um país independente, vemos os eventos através do olhar de um agente que espera poder mudar seu país. O momento, dentro da tetralogia, em que o personagem assume o ato narrativo coincide com o momento histórico em que o país encontra sua independência.

É como se os romances se dispusessem dentro de uma linha evolutiva, no que concerne à narrativa e essa evolução narrativa acompanhasse uma evolução histórica. No entanto, a “evolução narrativa”, como a estamos denominando, não pode ser aqui compreendida como um avanço no sentido de um aprimoramento. Trata-se simplesmente de uma mudança, porque, de qualquer forma, não podemos dizer que um romance escrito em primeira pessoa (*A Man of the People*) é necessariamente melhor que um romance escrito em terceira pessoa (*Things Fall Apart*), apenas por esse motivo. Da mesma forma, uma sociedade moderna, segundo os moldes ocidentais, não é necessariamente melhor, em todos os aspectos, ou mais justa, que uma sociedade tradicional.

Essa progressão da narrativa, apresentada acima, é o elemento de ligação mais forte entre os quatro romances, unindo-os para formar uma tetralogia, com uma unidade temática e espaçotemporal, cada um representando um momento importante da História da Nigéria. A seguir, apresentaremos os dois romances de Achebe que compõem nosso *corpus* de trabalho, *No Longer at Ease* e *A Man of the People*.

1.1.1 *No Longer at Ease*

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

dois romances focalizados neste trabalho, representam a nova ordem, introduzida pelos europeus.

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

No mesmo ano de sua publicação, *No Longer at Ease* ganha o prêmio *Nigerian National Trophy*. O romance narra a readaptação de um jovem de origem igbo ao seu país natal depois de ter retornado, após completar os estudos superiores na Inglaterra. O personagem é retratado como um homem dotado de forte espírito crítico acerca de seu tempo e da sociedade em que vive, mas que se deixa seduzir pela corrupção reinante.

Ao voltar à Nigéria, Obi passa por uma entrevista e é selecionado para trabalhar como um *Secretary to the Scholarship Board* [Secretário do Conselho de Bolsas]. Esse departamento é conhecido pela facilidade que seus funcionários têm para enriquecer, ou seja, é sabido que os estudantes que pedem bolsas de estudos para a Inglaterra subornam os funcionários para conseguir o financiamento: “Ele vai ganhar muito dinheiro lá. Todo estudante que quer ir para Inglaterra vai falar com os funcionários em casa.”²⁰

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

“No passado,” ele disse, “Umuofia teria exigido de você que lutasse em suas guerras e que trouxesse cabeças humanas. Mas aqueles eram dias de escuridão dos quais nós fomos libertados pelo sangue do Cordeiro de Deus. Hoje nós o enviamos para trazer conhecimento. Lembre-se que o temor a Deus é o início da sabedoria. Ouvi falar de jovens de outras cidades que foram até o país dos homens brancos, mas, em vez de encarar os estudos, eles foram em busca dos doces prazeres da carne. Alguns deles até se casaram com mulheres brancas.” A multidão murmurou uma forte

20 "E go make plenty money there. Every student who wan' go England go de see am for house." (NLE, p. 70)

reprovação de tal comportamento. (...) Nós o estamos enviando para aprender com o livro. O prazer pode esperar.²¹

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

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

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

21 'In times past,' he told him, 'Umuofia would have required of you to fight in her wars and bring home human heads. But those were days of darkness from which we have been delivered by the blood of the Lamb of God. Today we send you to bring knowledge. Remember that the fear of the Lord is the beginning of wisdom. I have heard of young men from other towns who went to the white man's country, but instead of facing their studies they went after the sweet things of the flesh. Some of them even married white women.' The crowd murmured its strong disapproval of such behaviour. (...) We are sending you to learn book. Enjoyment can wait. (NLE, p. 9-10)

Obi se apaixonou por uma moça, Clara, com quem não pode se casar porque os pais não aceitam que ele se case com uma *osu* – pessoa cujo antepassado foi oferecido para servir um deus, e que, por isso, torna-se um excluído na sociedade igbo tradicional. Obi não se casa com uma mulher branca como temia o presidente da *UPU*, mas se apaixonou por uma pária. O discurso do presidente da *UPU* carrega mais este tom de ironia: ele diz que os tempos de escuridão ficaram para trás e que o deus cristão deve ser obedecido, mas a crença tradicional na eterna servidão do *osu* e de seus descendentes não ficou para trás.

Os problemas de Obi aumentam quando sua namorada lhe empresta dinheiro para pagar suas dívidas, no entanto o dinheiro é roubado. E tudo piora ainda mais quando Clara engravida e decide abortar, depois do rompimento do namoro, e Obi não tem dinheiro para arcar com os custos do procedimento.

Obi se vê perdido e sem o amor de Clara, não sabendo mais o que fazer, cede à pressão e à tentação e sucumbe a uma oferta de suborno. Ele comete a falta ainda algumas vezes antes de ser descoberto. Obi vai a julgamento, num tribunal da cidade de Lagos, cena que constituirá o *incipit* do romance.

A narrativa não é cronologicamente organizada como em *Things Fall Apart*, por exemplo. Deparamo-nos com um romance construído por idas e vindas no tempo: em dados momentos, a memória de Obi leva-nos ao passado, por meio de analepses; em outros, o narrador, num jogo com a temporalidade da narrativa, desloca-se no tempo para fazer avançar ou retroceder a narrativa. O discurso narrativo é marcado pela ironia, como se vê logo na primeira página: “(...) qualquer pessoa que, de alguma forma, pudesse deixar o trabalho estava lá para ouvir o julgamento. Alguns funcionários públicos pagaram até dez xelins e seis centavos para obter um atestado médico para aquele dia.”²²

As pessoas que vão ao tribunal para assistir ao julgamento de um jovem acusado de corrupção são também corrompidas. Mostrar a organização social marcada pela corrupção, por meio do recurso à ironia, constitui-se um elemento estético de construção

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

narrativa que se repete, com algumas variantes, em *A Man of the People* e também nos romances de Pepetela.

1.1.2 *A Man of the People*

A Man of the People (1966) é o quarto livro da tetralogia de Achebe. Publicado poucos dias antes do primeiro golpe de estado militar na Nigéria (janeiro de 1966), é um romance cujo enredo evolui culminando também num golpe militar. Trata-se de uma coincidência interessante, mas não difícil de entender, pois o romance é o resultado do trabalho de um escritor empenhado em observar a realidade que o cerca. O próprio discurso do narrador revela essa intensa ligação da narrativa com a realidade: “Os eventos das quatro semanas seguintes tornaram-se tão amplamente conhecidos no mundo todo que não teria muito sentido que eu os relatasse em detalhes aqui.”²³

Odili, o protagonista/narrador, inicia o relato a partir do primeiro encontro que teve com M. A. Nanga, depois que esse político demagogo tornou-se ministro. O encontro acontece na escola onde Odili leciona desde que se graduou na universidade, dezoito meses antes.

Naquela tarde ele se pronunciaria para os funcionários e estudantes da Escola Primária de Anata, onde eu ensinava na época. (...)

Meu sentimento com relação ao Sr. Nanga não foi sempre negativo. Dezesesseis anos antes ele havia sido meu professor no ensino médio, e eu era algo como seu aluno preferido. Lembro-me dele na época como um popular, jovem e bonito professor, bastante impressionante em seu uniforme de chefe dos escoteiros.²⁴

Odili é imediatamente reconhecido por Nanga. Depois de conversarem brevemente, na frente dos olhares invejosos dos outros professores e, depois da mudança repentina de atitude de Odili com relação ao ministro, Nanga propõe que Odili

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

24 That afternoon he was due to address the staff and students of the Anata Grammar School where I was teaching at the time. (...) I had not always disliked Mr Nanga. Sixteen years or so ago he had been my teacher in standard three and I something like his favourite pupil. I remember him then as a popular, young and handsome teacher, most impressive in his uniform as scoutmaster. (MOP, p. 1 – 2)

vá à capital e se hospede em sua casa. O objetivo da visita seria fazer contato com vistas a conseguir uma bolsa de pós-graduação em Londres para Odili. Este último, apesar do senso crítico apurado e de perceber a aura de corrupção que envolvia o ministro, logo se deixa cooptar pela simpatia e a oportunidade oferecida por Nanga. O clima de amizade, porém, não dura muito.

Odili leva uma antiga namorada, que mora na capital, para a casa de Nanga. A garota é seduzida pelo atraente ministro, que consegue levá-la para a cama na mesma noite, fato que deixa Odili completamente desarticulado. Ele sai da casa de Nanga e vaga pelas ruas da capital fictícia, Bori, em busca de algum tipo de consolo e de uma resposta para como reagir à traição: “Enquanto eu voltava para a casa [de Nanga], eu tentava em vão achar o tipo de palavras que eu precisava dizer a Nanga.”²⁵

Odili não encontra as palavras adequadas para confrontar Nanga, e o ministro nem ao menos acredita que fez algo de errado. Esse é o momento da mudança completa de atitude de Odili, que passa a perseguir sua vingança. O protagonista, revoltado e com o orgulho ferido, filia-se a um novo partido de oposição e resolve ser o concorrente de Nanga, até então sem adversário, nas próximas eleições.

Além de almejar o cargo de Nanga, Odili se apaixona pela futura segunda esposa do ministro, Edna, e, nesse momento, começa sua luta em busca da vitória no campo da política, mas também do amor. Apesar da honestidade e competência que demonstra a seus eleitores e dos esforços de seu partido, a popularidade e o jogo sujo de Nanga, que manda seus capangas espancarem Odili, impedem que este atinja seu objetivo político. Odili se torna um homem estéril, em consequência do espancamento: “Meu crânio rachado tomou um pouco de tempo para consertar – para não dizer nada do braço quebrado e das inúmeras contusões graves, uma das quais me transformou em uma espécie de beco sem saída genealógico.”²⁶

Apesar das dores e da notícia ruim quanto às suas capacidades reprodutivas, Odili consegue conquistar o amor de Edna. Tem outra satisfação quando o golpe militar tira o grupo de Nanga do poder e traz a promessa de limpar a corrupção do país.

25 As I walked back to the house I tried in vain to find the kind of words I needed to speak to Chief Nanga. (MOP, p. 72)

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

Uma característica interessante da narrativa de Odili é que somos levados a acreditar que o Homem do Povo é seu inimigo, mas descobrimos, ao longo do romance, que ele próprio é o protagonista de seu relato, que ele, sim, é um homem do povo, pois seu comportamento não é tão diferente daquele de Nanga, em sua essência. , Odili confessa que ele próprio poderia se acostumar a viver como Nanga, com os privilégios do dinheiro fácil.

1.2 Pepetela e a literatura revolucionária angolana

A literatura e essa preocupação social apareceram ligadas em mim desde o princípio, portanto, agora, é um pouco tarde para mudar..., há é que aperfeiçoar isso. (Pepetela em entrevista a Michel Laban, 1991²⁷)

O escritor angolano Pepetela é um dos mais proeminentes e produtivos da África de língua portuguesa. Ao longo de sua carreira, já publicou 18 romances, duas peças e um livro de contos²⁸.

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

27 apud CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 31

28 ROMANCES: *As Aventuras de Ngunga* (1973); *Muana Puó* (1978); *Mayombe* (1980); *O Cão e os Caluandas* (1985); *Yaka* (1985); *Lueji* (1989); *Geração da utopia* (1992); *O Desejo de Kianda* (1995); *Parábola do Cágado Velho* (1997); *A Gloriosa Família* (1997); *A Montanha da Água Lilás* (2000); *Jaime Bunda, agente secreto* (2001); *Jaime Bunda e a morte do americano* (2003); *Predadores* (2005); *O Terrorista de Berkeley, Califórnia* (2007); *O quase fim do mundo* (2008); *O planalto e a estepe* (2009); *A sul. O sombreado* (2011). PEÇAS: *A corda* (1978); *A revolta da casa dos ídolos* (1980). COLETÂNIA CONTOS: *Contos de morte* (2008).

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

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

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

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

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

1.2.1 A geração da utopia

A geração da utopia é dividido em quatro grandes partes: “A casa”, situada em 1961; “A chana”, em 1972; “O polvo”, especificamente em abril de 1982; e “O templo”, a partir de julho de 1991. O romance narra assim, segundo as palavras do próprio autor, “uma estória sobre uma geração que fez a independência de Angola e não soube fazer mais” (PEPETELA apud CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 42). Pepetela descreve 30 anos da geração que viveu o período de pré-independência de Angola e que viu o projeto

idealizado de um país soberano afundar nas águas escuras da corrupção e do neocolonialismo, tomando parte nesse processo ou afastando-se dele passivamente.

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

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

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

Em “O polvo”, passado em 1982, reencontramos Aníbal, o intelectual que havia abandonado o exército português em 1961 e se juntado às forças libertárias. Agora, neste capítulo mais intimista, observamos o isolamento voluntário do personagem que ficou conhecido como Sábio, nos tempos de luta, e que decidiu morar numa casa abandonada, numa baía perto de Benguela, com pouco contato humano e pescando o próprio alimento. Recebia uma espécie de pensão alimentícia do governo pelo tempo em que lutou, contudo não queria nenhum outro tipo de regalia por parte do Estado.

Vivia envolto em suas reflexões sobre a situação do país e sobre como tudo mudou. Conseguia, por meio de um pensamento autocrítico, perceber que a tão almejada soberania não aconteceu como antes planejada e que algumas pessoas se beneficiavam de um regime que trazia miséria e sofrimento ao povo. Uma dessas pessoas era seu amigo dos tempos de Lisboa e de combate, Vítor, codinome Mundial, que se tornou um ministro rico e que ignorava a relação com o povo.

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

1.2.2 Predadores

É em 1992 que se inicia a narrativa de *Predadores*. Publicado em 2005, esse romance, assim como *A geração da utopia*, percorre 30 anos da história de Angola, de 1974 a 2004; sua organização não cronológica faz com que a cena de abertura transcorra em 1992. É inevitável não estabelecer uma ligação sequencial entre os dois romances, uma vez que, além da questão das datas, nas últimas páginas de *Geração da Utopia*, Aníbal descreve os amigos ricos da seguinte forma: “(...) o Malongo e o Vítor são os neo-burgueses, os que enriqueceram ou que pensam em enriquecer à sombra do Estado e têm comportamento de novos-ricos, com tudo de trágico e ridículo que essa palavra comporta.” (GDU, p. 365)

Em *Predadores*, Pepetela faz uma análise dessa nova classe surgida em Angola, focando a narrativa principalmente em Vladimiro Caposso que, apesar de se envolver com o partido revolucionário quando jovem, segue um rumo diferente, oportunista,

procura uma vida de enriquecimento ilícito. O romance aborda, segundo o próprio Pepetela,

a ascensão de uma personagem-tipo, alguém que representa um grupo social que começa a aparecer a partir da independência. São os últimos 30 anos da vida de Vladimiro Caposso. Ele é o pretexto para contar a história do país. Mas não tive essa preocupação, até porque normalmente nem me lembro de datas. Este livro surge por eu achar que era tempo de tratar o aparecimento e ascensão de uma nova burguesia. (PEPETELA apud CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 44).

Predadores continua, assim, no ponto em que a narrativa de *A geração da utopia* é interrompida e aprofunda o perfil da nova elite burguesa, incubida da administração do país depois da independência. Se a *Geração da utopia* fornece uma descrição de personagens as quais lutaram pelo ideal utópico de independência e conta ainda o que houve com eles depois, *Predadores* continua a partir dali, mas focando principalmente nos personagens aproveitadores. Eles são representados principalmente por Caposso, porém outros personagens secundários também assumem o papel de predadores, como os filhos de Caposso.

Como já dito antes, o narrador faz saltos no tempo conforme a necessidade de contar, não seguindo uma ordem cronológica rígida, linear. O primeiro capítulo passa-se em 1992, quando Caposso chega ao apartamento de sua amante para flagrar o que seu fiel “homem de mão” (PRE, p. 18) havia descoberto: sua amante o traía com outro homem. No flagrante, atira no casal sem que os amantes se deem conta de sua presença. Vladimiro tira proveito de uma manifestação que estava ocorrendo na rua para acobertar o assassinato, pois o barulho vindo de fora abafaria os tiros:

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

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

A partir desse primeiro episódio, o assassinato dos amantes Maria Madalena e Toninho, os leitores são apresentados a Vladimiro Caposso: um homem impiedoso,

facilmente capaz de castigar quem atravessa seu caminho, bem como de não medir esforços para conseguir o desejado. O bilhete deixado por Caposso para incriminar a UNITA dizia: “Ninguém trai a UNITA sem deixar a vida”. Tal ato revela o caráter oportunista do personagem, que se aproveita da conjuntura nacional para acertar contas, bem como se aproveita das condições de seu país para crescer financeiramente.

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

O trecho de *Predadores* abrange todo o período da disputa pelo controle do novo governo, época na qual se desenrola a história do personagem, com o qual, de certa forma, se confunde.

Com o objetivo de melhor situar as obras de Chinua Achebe e Pepetela, vamos, a seguir, delinear elementos dos contextos nos quais surgiram as primeiras manifestações literárias, na Nigéria e em Angola, evocando o nome dos autores responsáveis por essas manifestações literárias e que estão na origem do longo processo de construção de sistemas literários em diversos países do continente africano.

2 Literatura e política: o escritor, a nação e o romance

a descolonização é simplesmente a substituição de uma ‘espécie’ de homens por outra ‘espécie’ de homens. (Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, 1991, p. 65)²⁹

Para melhor compreender o contexto de escrita dos quatro romances, vamos tratar da inserção de Achebe e Pepetela na história da gênese do gênero romanesco no continente africano, levando em conta as implicações histórico-sociais e políticas de tal evento. Faremos um histórico da formação das literaturas nigerianas e angolanas, escritas em inglês e em português, trataremos das formas de transculturação africana e investigaremos a questão da escolha da língua.

Em seguida, tratamos das elites intelectuais e políticas que assumiram o poder nas ex-colônias, fazendo uma revisão das teorias pós-coloniais, para investigarmos até que ponto elas se encaixam no estudo aqui proposto. Começamos, então, nossa análise das elites africanas nos romances, investigando as relações entre a classe intelectual, a literatura e o povo, para, na sequência, tratarmos do lugar “desconfortável” em que se encontra o escritor africano das gerações de Achebe e Pepetela.

2.1 O romance na África: formação da nação e identidade

A situação melhorou muito. (...) o jovem leitor pode ler algo de literatura africana. Nós nunca tivemos isso. No nosso tempo, literatura era só mais uma maravilha que havia chegado junto com todas as outras coisas incríveis da civilização, como carros e aviões, vindos de muito longe.³⁰

Em 1911, Joseph Ephraim Casely-Hayford, de Gana, publicou *Ethiopia Unbound: Studies in Race Emancipation*, uma obra híbrida, composta ao mesmo tempo

29 “la décolonisation est très simplement le remplacement d’une ‘espèce’ d’hommes par une autre ‘espèce’ d’hommes.”

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

por ficção e ensaios políticos, comumente considerada como o primeiro romance africano escrito em língua inglesa. Bem recebido pela crítica ocidental, tornou-se um divisor de águas, uma vez que as literaturas africanas escritas em línguas europeias começaram a ganhar forte expressão, sobretudo na África Ocidental. Obras poéticas e dramáticas foram publicadas e, alguns anos depois, diversos autores da região publicaram seus primeiros romances. Uma pequena lista desses precursores inclui necessariamente: Baltasar Lopes da Silva, de Cabo-Verde, que publica *Chiquinho*, em 1947; o nigeriano Cyprian Ekwensi, autor de *People of the City* (1954); Camara Laye, da República da Guiné, autor de *L'Enfant noir* (1953); os camaroneses Mongo Beti e Ferdinand Oyono, que publicam *Le pauvre Christ de Bomba* (1956) e *Une vie de boy* (1956); e o senegalês Cheik-Hamidou Kane, que publica *L'aventure ambiguë* (1961).

A lista acima, como fica evidente, foi elaborada para os propósitos desta pesquisa a partir de um recorte geográfico, com o objetivo de mapear, ainda que sucintamente, a produção literária da África Ocidental³¹, terra natal de Chinua Achebe, cujo primeiro romance, *Things Fall Apart*, como já dissemos, foi publicado em 1958.

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

David Carroll destaca a importância dos romancistas da África Ocidental que se posicionaram contra o colonialismo literário com suas obras. Segundo ele, essa foi uma importante contribuição no sentido da independência política e cultural: “Os escritores africanos empregaram a literatura em uma de suas funções tradicionais para explorar e abrir áreas de experiência novas ou negligenciadas, limpando o terreno de julgamentos e preconceitos”³².

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

31 Angola, por sua vez, faz parte da região chamada de África Central. Nós contemplaremos as primeiras produções angolanas, logo mais, quando tratarmos dos primeiros romances em língua portuguesa.

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

Eu não poderia concluir sem uma palavra de reconhecimento para aquela pequena escola de críticos que afirma, com ares de propriedade, que o romance africano não existe. Motivo: o romance foi inventado na Inglaterra. Pelo mesmo motivo, eu não saberia dirigir um carro, porque não sou descendente de Henry Ford.³³

Apesar das críticas negativas que Achebe recebeu, a contribuição que *Things Fall Apart* trouxe às literaturas africanas foi reconhecida e hoje Achebe é considerado um pioneiro do romance africano. A esse respeito, Jonathan A. Peters (1993) afirma : “No despertar do sucesso imediato de Chinua Achebe como autor ficcional, um grande número de africanos de todo o continente começou a escrever ficção”.³⁴

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

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

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

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

1988, na qual novos escritores surgiram e os temas coloniais deixaram de ser o foco principal. (PETERS, 1993, p. 13)

Traçando um recorte linguístico para observarmos o desenvolvimento da produção literária africana escrita em língua portuguesa, e assim contemplar o contexto cultural em que Pepetela está inserido, constataremos que, assim como atesta Gerald Moser, essa literatura foi “a primeira a ser escrita, a última a ser descoberta” (MOSER, 1967). A primeira publicação em língua portuguesa na África foi *Espontaneidades da minha alma, às senhoras africanas* (1849), obra poética do angolano José da Silva Maia Ferreira. A primeira ficção angolana considerada “de boa qualidade” foi a novela *Nga Mutúri* (1882), de Alfredo Troni. Nos anos 1930, certa agitação cultural surge em torno da revista cabo-verdiana *Claridade*, na qual Baltasar Lopes da Silva publica excertos do romance *Chiquinho*, antes de sua edição integral em 1947. Mais tarde é a vez dos escritores de Angola e Moçambique lançarem suas respectivas revistas literárias: *Mensagem*, em 1951, e *Mshao*, em 1952. E, em 1973, o angolano Pepetela publica seu primeiro romance, *As Aventuras de Ngunga*.³⁵

O processo de formação da literatura brasileira, também produto da colonização europeia, nos oferece parâmetros para analisar o surgimento das literaturas africanas. Antonio Candido (1997) estuda o nosso processo formativo a partir da dialética do local e do cosmopolita. De acordo com tal perspectiva, ao tentar imitar os modelos literários europeus, os escritores brasileiros criaram um produto novo, porque não puderam fugir da realidade social e da matéria local, que a eles se impunha.³⁶

Essa constituição dupla do “romance periférico” pode ser empregada para melhor se compreender o surgimento do romance africano. Assim como os escritores brasileiros, os romancistas africanos introduziram sua perspectiva das questões locais no gênero literário proveniente da Europa, para criar um produto novo, capaz de revelar a matéria específica africana, de sorte que o romance africano também conseguiu se

35 Para mais informações sobre as origens das literaturas africanas, consultar: OWOMOYELA, Oyekan. *A History of Twentieth-Century African Literatures*. University of Nebraska Press: 1993; ou ainda: PIRES LARANJEIRA, J.L. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

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

estabelecer enquanto elemento essencial de afirmação identitária tanto para o escritor africano, quanto para seu público leitor. A matéria local incorporada pelo romance africano propõe referentes identitários que terminam por se constituir numa espécie de matriz nacional, que toma forma de diversas maneiras diferentes. Uma delas é a composição de uma linguagem híbrida, como veremos mais adiante neste capítulo; outra, a utilização de espaços territoriais como personagens dos romances ou partes muito importantes deles, como a chana e o litoral, em *A geração da utopia*; o monte Kilimanjaro, em *A Man of the People*; ou ainda o contraste entre campo e cidade que aparece nos dois romances de Achebe e em *Predadores*.

As literaturas africanas, que começaram a se desenvolver no fim do século XIX e início do século XX, atingem uma produção considerável por volta da década de 1950 e ganham força com os nascentes movimentos de independência. Dessa forma, assumem suas nacionalidades e tornam-se instrumentos identitários, ajudando a construir a consciência nacional de cada um dos países africanos. A literatura é uma dimensão importante para contextualizar a identidade social, pois ela tanto é influenciada por valores e ideias já compartilhadas como também cria e articula ideais, significações e valores vivenciados pelos indivíduos.

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

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

Dessa forma, o fazer literário ganha grande importância na formação identitária das nações que lutavam por independência. Na produção literária, a identidade passa a ser explicitada como resultado de uma criação discursiva na qual o autor assume a identidade como processo cultural e não como natural. As identidades passam a ser percebidas pelo leitor como produzidas no mundo cultural e social, tendo em vista que o discurso se apresenta como atos de linguagem, posicionando o leitor no ato da leitura como sujeito social e cultural. As literaturas forneceram material de identificação para

os povos. Num momento em que a união era a ordem do dia, as obras literárias forneciam referências para incentivar a busca por ideais comuns, forjando os princípios para “comunidades imaginadas”:

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

É Imaginada, porque mesmo os membros da menor das nações jamais conhecerão a maioria dos seus compatriotas, não os verão e nem sequer ouvirão falar deles, mas nas mentes de cada um vive a imagem de sua comunhão. (Anderson, 1993, p. 23)

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

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

Em uma primeira classificação, Pires Laranjeira identifica quatro tendências literárias em Angola durante o período de formação, entre 1850 e 1950 (1992: p. 14), quais sejam: a literatura colonialista, produzida por escritores que apoiavam o regime colonial português e cujos temas ressaltavam as glórias de Portugal e os benefícios do colonialismo; a literatura de “*ghetto*” (*sic*), que apresentava um “discurso crítico” e explorava a metáfora do isolamento das grandes cidades coloniais; a literatura da diáspora, produzida e publicada fora do país, principalmente na Europa – a revista *Présence Africaine* abrigou muitas dessas publicações – e, por fim, destaca a literatura

de combate ou “de guerrilha”, representada por escritores como Pepetela e Costa Andrade, entre outros. A temática remetia às lutas pela independência, exibindo o orgulho nacional crescente.

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

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

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

fazendo parte do governo pós-independência do MPLA. O ponto de vista, portanto, que encontramos dentro de seus romances procura evitar o maniqueísmo e a tendenciosidade. Verificamos ali um questionamento constante das situações históricas de seu país e do continente, um questionamento da revolução e do governo independente, bem como um autoquestionamento da literatura e da posição do intelectual africano a partir de uma visão de mundo que possui timbre próprio.³⁷

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

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

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

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

37 Este tema será tratado de maneira mais aprofundada no segundo capítulo deste trabalho.

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

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

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

Diante da esperteza do colonizador, [os escritores da Négritude] respondem com uma esperteza inversa e parecida: já que o opressor está presente até na língua que eles falam, eles falarão essa língua para destruí-la. O poeta europeu de hoje tenta desumanizar as palavras para devolvê-las à natureza; o arauto negro vai desfrancesá-las; vai quebrá-las, vai romper suas associações costumeiras, vai juntá-las pela violência.³⁸

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

Apesar de sua importância, o movimento da Negritude nunca foi unanimidade na África. Chinua Achebe, como outros escritores africanos anglófonos, escrevem do ponto de vista da “Personalidade Africana”, um movimento de independência cultural

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

que, conceitualmente, se opõe à Negritude francófona, criticando o caráter normativo do movimento. Apontam que os poetas da negritude pintam uma natureza unilateral do homem africano, como se ele só tivesse qualidades e fosse totalmente ligado à natureza e a um passado perfeito, que o homem branco destruiu.

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

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

Wole Soyinka escreveu o ensaio "And After the Narcissist?" (1966), no qual critica o narcisismo que identifica no poema *Chaka*, de Senghor. Na verdade, no referido ensaio, Soyinka faz uma crítica mais branda, mas ele já havia sido mais agressivo em suas críticas contra os poetas da Negritude, em sua famosa declaração: "Um tigre não proclama sua tigridade, ele ataca"³⁹ (apud LOURENÇO, 1999, p. 117-118). O escritor sul-africano Ezekiel Mphahlele também aponta, por seu turno, o que reprova no movimento francófono:

Quem seria estúpido ao ponto de negar a negritude como um fato histórico de protesto e asserção positiva da cultura africana? Tudo isso é válido. O que não aceito é o modo como grande parte da poesia inspirada pela negritude romantiza a África como um símbolo de inocência, pureza e primitivismo não artístico. Sinto-me ofendido quando algumas pessoas dão a entender que a África não é também um continente violento. Eu sou uma pessoa violenta e

39 "A tiger does not proclaim his tigrity, he pounces."

tenho orgulho disso, porque muitas vezes este é um estado mental saudável.⁴⁰

Como afirma Mphahlele, o movimento Personalidade Africana não tem a intenção de depreciar os poetas da Negritude, nem de desmerecer a contribuição do movimento às culturas e às literaturas africanas. Os escritores da Personalidade Africana pretendiam conceber outra forma de descrever a África, com uma visão mais realista e que se distanciasse da idealização e exaltação de uma pretensa inocência e primitivismo, exaltada pela Negritude. Os escritores procuravam traçar um retrato do negro africano no qual o bem, o mal, o belo e o feio coexistissem.

Os dois movimentos lutam pela independência cultural africana, cada um contribuindo a seu modo para trazer de volta o continente aos africanos e construir identidades condizentes com as realidades de cada país ou região. De acordo com Achebe: “Todos já ouviram falar de Personalidade Africana, de democracia africana, do socialismo africano, de negritude, e assim por diante. Essas são ferramentas que desenhamos, em momentos diferentes, para nos ajudar a nos reerguer”.⁴¹

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

Na África, a literatura colonizada dos vinte últimos anos [1940-1960] não é uma literatura nacional, mas uma literatura de negros. O conceito de negritude, por exemplo, era a antítese afetiva ou até mesmo lógica deste insulto que o homem branco fazia à humanidade.⁴²

Fanon utiliza uma perspectiva histórica para pavimentar sua crítica à Negritude, ressaltando o fato de que um movimento cultural global, enquanto expressão de uma raça, logo encontraria entraves para brandir uma bandeira de luta única, uma vez que as

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

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

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

questões nacionais impõem-se como prioritárias. É o que se pode depreender do exemplo que Fanon destaca:

Os movimentos pela liberdade em que Negros e Brancos americanos tentam fazer recuar a discriminação racial entretecem, em seus princípios, pouca relação com a luta heróica do povo angolano contra o odioso colonialismo português. (...) A negritude encontra assim seu primeiro limite (...) porque os homens que se propunham a encarná-la dão-se conta de que todas as culturas são primeiramente nacionais.⁴³

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

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

Fanon recomendava que as literaturas africanas tomassem rumos mais críticos com relação às conjunturas nacionais de cada país. Nos casos dos romancistas aqui analisados, cada um à sua maneira cumpre essa tarefa com obras esteticamente bem-sucedidas, pois se trata de obras de alta qualidade literária, com notório valor político e crítico. Como escritor queniano, Ngugi wa Thiong'o, afirma, nos anos 1980, as literaturas africanas tornaram-se "mais e mais críticas, cínicas, desiludidas, amargas e

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

denunciatórias”⁴⁴. Este é claramente o caso de Achebe, que mostra, em sua obra, uma exacerbação, passando de um tom de crítica discreto em *Things Fall Apart*, para uma denúncia aberta e irônica em *A Man of the People*. Já a obra de Pepetela revela a natureza injusta do momento político vivido em Angola.

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

[...] Não contem comigo
para vos servir as refeições
nem para cavar os diamantes
que vossas mulheres irão ostentar em salões
nem para cuidar das vossas plantações
de algodão e café
não contem com amas
para amamentar os vossos filhos sífilíticos
não contem com operários
de segunda categoria
para fazer o trabalho de que vos orgulhais
nem com soldados inconscientes
para gritar com o estômago vazio
vivas ao vosso trabalho de civilização [...] (1949)⁴⁵

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

Wole Soyinka delimitou⁴⁶ dois movimentos diferentes em direção à descolonização. Segundo ele, haveria uma primeira fase, chamada de libertação *de*,

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

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

quando a necessidade era de afirmação das identidades nacionais e de uma certa africanidade; o segundo momento seria o de “reconstrução interna”, quando as atenções voltam-se aos problemas que cada país enfrenta depois da independência e não há mais a necessidade de afirmação ou legitimação do discurso (LOURENÇO, 1999, p. 109).

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

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

Os projetos literários de escritores das gerações de Pepetela e Achebe tencionavam trazer identificações num nível nacional. No caso angolano, os escritores, animados pelo *slogan* “Vamos conhecer Angola”, buscam a conscientização daquilo que une os angolanos contra a potência colonizadora, transformando a luta pela

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

independência em um fator de união, mesmo que não totalmente eficaz, como veremos na análise de *A geração da utopia*.

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

A mais fácil observação com relação ao fracasso da Nigéria, que é feita pela maioria dos analistas, é de que as lealdades étnicas e diferenças religiosas precedem e superam qualquer noção de lealdade nacional (...). Uma profusão de evidências apoia essa linha de raciocínio. Ao contrário de vários países africanos que se uniram, apesar do facciosismo mortal, para alcançar independência, a Nigéria tem sido repetidamente assolada por forças étnicas e regionais que ameaçam desintegrar o estado nigeriano.⁴⁷

De fato, a tensão entre as regiões da Nigéria é grande e será o elemento desencadeador da guerra de Biafra. Tal tensão é apontada pelo narrador de *No Longer at Ease*, que comenta, entre parênteses “Levando em conta a preservação da unidade nigeriana, tal região permanecerá inominada.”⁴⁸ Surge então a pergunta: “a Nigéria pode ter uma literatura nacional se a nação permanece no limbo, num permanente estado de transição? E como essa literatura nacional ajuda a modelar a identidade nacional?”⁴⁹

Ao cabo desta pesquisa, buscaremos apontar as especificidades dos quatro romances aqui analisados, que, de certa forma, respondem à necessidade contida nas perguntas acima – os de Achebe, para a Nigéria, e os de Pepetela, para Angola. A inter-relação entre escritor, literatura, identidade nacional e política é a matéria incandescente

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

48 (In the interests of Nigerian unity the region shall remain nameless.) (NLE, P. 35, grifo nosso) – Este excerto será melhor explorado no terceiro capítulo desta tese.

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

que forja o romance africano. Os romances em análise, tanto os de Pepetela quanto os de Achebe, discutem essa matéria; vale ressaltar que tal discussão se expressa discursivamente na língua do colonizador, domesticada e moldada segundo as necessidades de cada escritor, em seu contexto de origem. Este último fato acrescenta mais uma camada à questão das literaturas africanas: como o escritor africano lida com a presença da língua do colonizador, que se tornou a sua própria? A língua tida como língua oficial dos países descolonizados e a relação de aproximação ou rejeição que os habitantes desses países mantêm com tais línguas também é elemento constituinte de uma determinada identificação nacional.

O esforço de construção de identidades nacionais exige negociações no âmbito cultural, ou seja, a literatura enquanto arauto dessas identidades precisa se contorcer para conter as tensões na realidade pós-colonial. Para melhor compreender como se deram essas negociações, trataremos antes do conceito de transculturação e de sua aplicabilidade no contexto africano. Em seguida, investigaremos a relação de Achebe e Pepetela com a língua de expressão de seus romances.

2.2 Transculturação africana

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

Um grupo de escritores viu, com lucidez, que se o regionalismo fosse congelado em sua disputa com o vanguardismo e o realismo-crítico, entraria em agonia de morte. Esta interromperia um rico fluxo de formas literárias (o que seria a perda menor, considerando-se sua condição perenemente transformável), mas também acarretaria a extinção de um conteúdo cultural mais amplo, que só por intermédio da literatura alcançara sobrevivência, cancelando-se sua ação eficaz, integradora, sobre o meio nacional, que

aparentemente não podia ser cumprida por outros canais, pelo menos em seu nível artístico. (RAMA, 2001b, p. 211)

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

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

Ambos os processos fomentam mudanças culturais e impulsionam os autores transculturadores a encontrar uma forma de responder a essas novas tendências sem deixar de expressar o conteúdo local. Rama analisa os escritores latino-americanos que encontraram uma forma de negociação na qual o regional e o moderno pudessem conviver sem que o elemento regional ficasse em segundo plano, tais como José Maria Arguedas, Juan Rulfo, João Guimarães Rosa e Gabriel Garcia Marques. No caso brasileiro, vemos a obra de Guimarães Rosa, na qual o português do Brasil é

transformado por línguas indígenas e pela fala popular do sertanejo. Rosa utiliza-se das formas estéticas de vanguarda, como o monólogo interior, por exemplo, cria sua linguagem literária própria e faz da cultura regional do sertão mineiro, suas lendas, mitos e dificuldades, o tema central de sua obra.

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

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

Nenhum dos tipos⁵⁰ de conflitos culturais registrados por Rama é um fenômeno novo. Segundo ele, alguns deles datam da época da colonização e referem-se ao “trauma da conquista”, outros datam da época colonial. Ao longo do século XX, tais conflitos foram reavivados e ganharam novas formas. Mesmo que o continente africano tenha sofrido a colonização europeia em períodos diferentes e sem a predominância ibérica que houve na América Latina, os conflitos culturais que se colocam na África podem ser comparados àqueles encontrados do outro lado do Atlântico.

No âmbito desta pesquisa, o conceito de transculturação permite-nos melhor entender a formação cultural das literaturas africanas aqui investigadas. Em um artigo sobre a dicotomia universal/local e o papel da crítica nessa discussão, Inocência Mata (2005) recorre a críticos e escritores latino-americanos para tratar as questões africanas. Ela justifica a abordagem da forma que segue:

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

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

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

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

Escritores africanos tornam-se transculturadores, obviamente não à mesma maneira dos transculturadores latino-americanos, que forjaram uma nova forma de expressão tendo por base o regionalismo e as tradições rurais, naquele momento ameaçado pelas vanguardas literárias. O desafio africano é outro, posto que, em pleno século XX, o continente ainda lidava com a presença do colonizador. Não havia em África movimentos literários, como na América Latina; eram ainda literaturas que começavam a adquirir forma própria. Para tanto, os autores africanos, como Achebe e Pepetela, fizeram um retorno às bases de suas culturas locais, ao popular, à oralidade, ao mito, acrescentando assim elementos regionais às literaturas escritas nas línguas do colonizador. As literaturas africanas escritas em línguas europeias (português, inglês, francês) são também, como as literaturas latino-americanas, uma zona de choque entre o local e o universal.

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

à tona muito mais uma questão temporal do que uma questão espacial, que seria meramente regional. Para ele, o escritor trata do tempo e não do espaço (apud BASTOS, 2003, p.131).

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

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

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

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

a contradição só se mantém graças à força da oralidade, que, lutando para não desaparecer, irrompe numa ou noutra página (sempre como o lado mais

frágil), oferecendo assim a contraparte que a literatura perdera na viagem da colonização (BASTOS, 2001, p. 3).

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

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

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

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

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

De fato, o contato entre diferentes povos em um mesmo espaço geográfico envolve, em geral, uma relação de poder e de subjugação de uma das partes envolvidas. No entanto, da mesma forma que línguas diferentes se relacionam de modo a dar origem a uma língua crioula, permitindo assim que mesmo o lado desfavorecido dessa relação tenha uma voz de expressão, as culturas envolvidas também se fundem, criando novas formas de expressão. Assim, o conceito de transculturação é importante para nós na medida em que permite dar a ver a existência do contato entre culturas, decorrente da colonização e sempre presente nas expressões literárias das colônias e ex-colônias latino-americanas ou africanas. Dá a ver também a necessidade que a literatura tem de

se adaptar. Obviamente não é possível considerar o conceito de transculturação exatamente como é utilizado por Angel Rama para falar da literatura latino-americana. A transculturação aqui é apresentada como um processo literário, que usa as formas literárias europeias assim como os idiomas (inglês e português) para expressar o local e o popular de maneira eficaz. Tanto Achebe quanto Pepetela voltaram às raízes de suas culturas para compor suas línguas literárias.

Diana Taylor, ao analisar as relações entre memória e identidade na peça *Yo, también hablo de la rosa* (1965), do dramaturgo mexicano Emilio Carballido, retrata os significados e elucida as diferenças entre os conceitos “mestiçagem”, “hibridismo” e “transculturação”. Segundo ela, nem mestiçagem nem hidridismo são termos novos, ambos remontam a situações biológicas de cruzamento entre raças ou espécies, tanto animais quanto vegetais. O primeiro está ligado ao cruzamento entre seres ou entre culturas; e o segundo deriva de “híbrido”, termo que se refere ao ser vivo que surgiu de um cruzamento, e também pode representar uma anomalia genética. O termo mestiçagem descreve apropriadamente a situação de conflito humano e cultural que teve lugar no México, durante a colonização espanhola, e a segmentação da sociedade que se formou no país. O encontro entre espanhóis e índios resultou numa mescla biológica e cultural que caracteriza fortemente a sociedade do país latino-americano. O hibridismo, por sua vez, com origem em países anglófonos, englobaria encontros culturais mais diversos, e por isso, seria capaz de descrever situações menos específicas que a que se deu no México (TAYLOR⁵¹).

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

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

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

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

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

O conceito de transculturação, bem como os outros atrelados a ele, serve aqui ao propósito de embasamento teórico para a melhor compreensão dos processos de negociação que os romances africanos, mais especificamente, os quatro romances aqui analisados, precisam realizar para cumprir a missão de representar identidades nacionais de países e povos que sofreram a colonização. A importância desses conceitos está expressa na utilização que os autores fazem das línguas europeias, como veremos no próximo tópico.

2.3 O Romance africano e sua língua de expressão

A senhorita me ensinou sua língua, e o que ganhei com isso foi que aprendi a praguejar. Que a peste vermelha acabe com vocês, por me terem ensinado sua linguagem.⁵²
(Calibã a Próspero)

O romance africano é um produto transculturado, uma combinação do gênero literário europeu e da perspectiva africana na abordagem das questões locais. Pires

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

Laranjeira afirma que “[a] escrita dessas literaturas denuncia as hesitações entre uma norma de raiz escolar europeia e um bilinguismo textual inusitado e causador de efeitos de estranheza no público acaciano⁵³” (1992, p. 13). Pires Laranjeira aqui ironiza o público que preza uma literatura pomposa e que, por isso, nem sempre sabe apreciar o produto compósito que é o romance africano.

A composição heterogênea das literaturas africanas evidencia o bilinguismo, às vezes até o multilinguismo, presente na produção literária vinda da África ou produzida por autores africanos fora do continente. Cada manifestação literária toma diversas formas, de acordo com o país, cultura e contexto histórico dos quais provém a obra literária em questão. Os romances achebianos, por exemplo, escritos em inglês por um escritor da etnia igbo, a partir dos anos 1950, são impregnados de bilinguismo inglês-igbo que toma várias formas diferentes. Uma delas é a transposição literal de expressões igbos para o inglês. Kalu Ogbaa, em *Gods, Oracles and Divinations*, retraduz para o igbo algumas frases dos personagens de *Things Fall Apart*, como no exemplo abaixo:

‘It is true indeed my dear friend. I cannot yet find a mouth with which to tell the story.’⁵⁴ (ACHEBE, 1958. p. 46)

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

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

Obi Okonkwo nwa jelu oyibo – Obi who had been to the land of the whites. (NLE, p. 29)⁵⁵

53 Dicionário Houaiss: que ou quem se mostra afetado, ridículo pelo uso de fórmulas convencionais ao falar ou pela maneira pomposa de ser; acacianista, acacista. Etimologia: antr. Acácio (de Conselheiro Acácio, personagem de O Primo Basílio, romance de Eça de Queirós) + -iano

54 Realmente, é verdade, meu caro amigo. Eu porém não consigo encontrar uma boca para contar essa história. (Justamente pela importância que a língua assume nesta parte da pesquisa, optamos por apresentar o texto original no corpo do texto e sua tradução em nota de rodapé.)

'Otasili osukwu Onyenkuzi Fada
E misisi ya oli awo-o.'
Which translated into English is as follows:
'Palm-fruit eater, Roman Catholic teacher,
His missus a devourer of toads.' (NLE, p. 45 – 46)⁵⁶

Palavras em igbo, distribuídas ao longo do texto, causam certa estranheza, informando ao leitor que este é um texto em inglês, mas que não se trata de literatura inglesa. Os romances de Achebe são repletos de metáforas e comparações, porque essas figuras de linguagem representam a estrutura da linguagem dos personagens igbo, como no seguinte exemplo, de *Things Fall Apart*: “‘A child’s fingers are not scalded by a piece of hot yam which its mother puts into his palm.’”⁵⁷ (ACHEBE, 1958. p. 65)

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

He wrote the kind of English they admired if not understood: the kind that filled the mouth, like the proverbial dry meat.⁵⁸ (NLE, p. 29)

'They have bitten the finger with which their mother fed them,' said Mr Nanga.⁵⁹ (MOP, p. 5)

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

55 *Obi Okonkwo nwa jelu oyibo* – Obi aquele esteve na terra dos brancos.

56 'Otasili osukwu Onyenkuzi Fada / E misisi ya oli awo-o.' / Que traduzido para o inglês seria: / 'Comedora de fruto de palmeira, professora Católica Romana / sua senhora é uma devoradora de sapos.

57 'Os dedos de uma criança não podem ser escaldados por um pedaço de inhame quente que sua mãe coloca em sua mão'

58 Ele escrevia o tipo de inglês que eles admiravam mesmo que não entendessem: do tipo que enchia a boca, como a carne seca do provérbio.

59 'Eles morderam o dedo com o qual sua mãe os alimentava,' disse Sr Nanga.

Quatro anos na Inglaterra encheram Obi de vontade de voltar à Umuofia. Esse sentimento às vezes era tão forte que ele se via envergonhado de estar estudando inglês na universidade. Ele falava igbo sempre que havia a menor oportunidade. Nada lhe dava mais prazer do que encontrar outro estudante falante de igbo num ônibus em Londres. Mas quando ele tinha que falar em inglês com um estudante nigeriano de outra tribo ele abaixava a voz. Era humilhante ter que falar com um compatriota em uma língua estrangeira, principalmente na presença dos orgulhosos donos daquela língua. Provavelmente achariam que não temos língua própria. Ele queria que eles estivessem aqui hoje para ver. Deixo-os vir à Umuofia agora para ouvir a fala de homens que faziam da conversação uma grande arte.⁶⁰

O desconforto de Obi é causado pela própria História de seu país. Como já mencionado, as fronteiras da Nigéria foram estabelecidas de maneira arbitrária, reunindo tribos e etnias diferentes, com línguas e costumes diferentes. Essa realidade faz com que o país tenha diversas línguas nacionais, que não são necessariamente faladas por toda a população. Apesar de o inglês ser a língua oficial, as pessoas se identificam primeiramente com a língua e identidade de sua comunidade; a identidade nacional é associada com o todo que forma o país, inclusive a língua inglesa, fica em segundo plano. Obi sente o orgulho de ser igbo ao observar os homens de Umuofia praticando a arte da oratória em igbo, no entanto o texto é todo transcrito em língua inglesa no romance.

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

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

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

The speech which had started off one hundred per cent in Ibo was now fifty-fifty. But his audience still seemed highly impressed. They liked good Ibo, but they also admired English.⁶¹ (NLE, p. 74)

Essa convivência das línguas carrega um caráter identitário, que leva os falantes a se reconhecer e se unir: “But then she had spoken in Ibo, for the first time, as if to say, ‘We belong together: we speak the same language.’”⁶² (NLE, p. 22). Nesse excerto, o narrador, utiliza o discurso indireto livre para vasculhar os pensamentos de Obi quando este analisa o comportamento daquela que será sua namorada. É a primeira vez que Clara fala com Obi não em inglês, mas em igbo, estabelecendo uma ligação entre eles, um reconhecimento daquilo que os une antes da nacionalidade nigeriana: a etnia igbo, representada pela língua. Essa identificação primeira acontece também individualmente:

He could say any English word, no matter how dirty, but some Ibo words simply would not proceed from his mouth. It was no doubt his early training that operated this censorship, English words filtering through because they were learnt later in life.⁶³ (NLE, p. 41)

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

Como vimos no tópico anterior, a colônia é uma “zona de contato” entre (pelo menos) duas culturas, onde existe uma relação de poder. Para sobreviver, a cultura subjugada precisa transculturar-se. O contato entre falantes de línguas diferentes e a necessidade de estabelecer comunicação faz surgir novas variantes dos idiomas

61 O discurso que tinha sido começado cem por cento em igbo agora era meio a meio. Mas seu público ainda parecia extremamente impressionado. Eles gostava de bom igbo mas também admirava inglês.

62 Mas naquele momento ela falou em igbo, pela primeira vez, como se quisesse dizer ‘Nós devemos ficar juntos: falamos a mesma língua’.

63 Ele poderia dizer qualquer palavra em inglês, não importando o quão chula fosse, mas algumas palavras em igbo simplesmente não saiam da sua boca. Era sem dúvida sua criação que operava esta cesura, palavras em inglês conseguiam passar pelo filtro porque forma aprendidas mais tarde na sua vida.

envolvidos. Nos dois romances de Achebe, observamos o *pidgin English*, ou *broken English*, falado pelos personagens:

'Na good luck,' said the man. 'Dog bring good luck for new car. But duck be different. If you kill duck you go get accident or kill man.'⁶⁴ (NLE, p. 14)

'You see wetin I de talk. How many minister fit hanswer sir to any Tom, Dick and Harry wey senior them for age? I hask you how many?'⁶⁵ (MOP, p. 11)

Além do *pidgin English*, propriamente dito, ainda encontramos, nos romances de Achebe, palavras em Inglês com variação fonética:

'Azik,' he called, meaning Isaac.⁶⁶ (NLE, p. 46)

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

Se Christopher usaria inglês padrão ou “quebrado” dependia do que ele estava dizendo, onde ele estava dizendo, para quem e como ele queria dizê-lo. Claro que, até certo ponto, essa situação era a mesma para a maioria das pessoas escolarizadas, principalmente nos sábados à noite. Mas era marcante a habilidade que Christopher tinha para lidar com sua dupla herança.⁶⁷

A versatilidade dos sujeitos escolarizados não se limita apenas à escolha entre igbo e inglês, ou entre diferentes registros da língua inglesa. No exemplo abaixo, Odili observa que Nanga modifica sua fonética para se aproximar da fala da amiga americana: “Sua fonética já havia subido dois níveis para se aproximar da dela. Seria patético se você não soubesse que ele estava se divertindo com isso.”⁶⁸

64 'É boa sorte,' disse o homem. 'Cachorro traz boa sorte para carro novo. Mas pato é diferente. Se você mata pato você vai ter acidente ou matar um homem.'

65 'Tá vendo o que eu falo. Quantos ministros repondem senhor a qualquer um respeitando os mais velhos? Eu te pergunto, quantos?

66 'Azik,' ele chamou, querendo dizer Isaac.

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

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

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

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

komba (PRE, p. 25) – luto
mujimbo (PRE, p. 43) – notícia
zongola (PRE, p. 53) – bisbilhoteira
kamba (PRE, p. 532) – camarada, amigo
kimbos (PRE, p. 532) – aldeias, povoados
kinhunga (PRE, p. 544) – pênis⁶⁹

Encontramos também vocábulos típicos do português angolano em *A geração da utopia*, como “desconsegue” (GDU, p. 188) ou “matabicho” (GDU, p. 347)

Nos romances, também encontramos traços de oralidade no uso das palavras em português e na sintaxe das orações. O exemplo a seguir demonstra ambos os casos: “(...) o chefe deste Posto é mais implicativo que os outros, e então mudava de terra procurar novas permissividades” (PRE, p. 105). Aqui temos o uso de “implicativo” no lugar de “implicante”; e, mais adiante, a ausência da preposição “para” indicativa de relação causal entre “mudava” e “procurar”.

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

- Camarada, como faço para me inscrever nas Fapla?
- Ainda, camarada. Outros já vieram perguntar. Ainda.
- Ainda quê, camarada? – perguntou Sebastião, kaluanda do asfalto.

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

- Está a dizer que ainda não – respondeu Caposso, entendendo a fala camponesa, resquícios da infância. (PRE, p. 100)

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

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

- São superiores, são os donos da guerra, pensam sabem mais que nós porque lêem português. Eu leio Mbunda, português nem sei falar. Para aprender língua de branco, então inglês é melhor. E ninguém me vai obrigar a falar português. Quem quiser falar comigo, aprenda então a minha língua.
- Deixa disso, Mukindo – disse Culatra. – Se eu pudesse, aprendia mesmo português. Sem português, você não pode passar a chefe de Secção, nunca é nada. (GDU, p. 203)

A situação de guerra pela independência traz à tona a discussão sobre a dominação cultural e revela o orgulho identitário daqueles que lutam pela soberania de seu país. É interessante notar o contraste revelado nos excertos acima: na época das guerrilhas, a língua portuguesa, mesmo sendo a língua do colonizador, foi utilizada como instrumento unificador dos angolanos, que falam línguas diferentes, para que se unissem contra o dominador, mas nem todos que lutavam falavam português, apenas os que ocupavam cargos de comando dentro das tropas, nem todos os soldados falavam português. Dessa forma, os diálogos entre os soldados, como acima, aparecem traduzidos, demonstrando mais uma vez como a questão da relação de poder entre as línguas faladas naquele território se materializa na forma literária, que apesar de escrita em português, está “falando” em mbunda, como o narrador demarca:

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

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

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

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

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

Os exemplos acima aparecem no primeiro capítulo do romance, “A casa”, que é justamente o capítulo no qual a França aparece como uma espécie de terra prometida para os personagens que pretendem fugir do cerco da PIDE, em Lisboa. A França aparece como terra da liberdade e a língua francesa está embutida na língua portuguesa do narrador (primeiro exemplo) e dos personagens (segundo exemplo). No primeiro excerto, vemos a expressão “*pour lui c’était égal*” traduzida literalmente para o português. No segundo, o mesmo acontece com a expressão “*m’a laissé tomber*”.

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

Na África anglófona, em 1962, aconteceu o primeir Congresso de Escritores Africanos, na Universidade de Makerere, em Kampala, Uganda. O evento reuniu um grande número de autores, entre eles Chinua Achebe, Wole Soyinka, Ezekiel Mphahlele, Lewis Nkosi e Ngugi wa Thiong’o (que se chamava James Ngugi, na época, e estava começando a carreira de escritor). Foi um evento importante para a literatura africana, pois os escritores presentes discutiram e tentaram responder a questões fundamentais, tais como: Qual é a definição de literatura africana? Ela deve ser escrita em línguas autóctones? Os debates, na conferência, foram muito apaixonados. Chinua Achebe estava, logicamente, do lado daqueles que não acreditavam na obrigação de

escrever em uma das línguas tradicionais para fazer literatura africana “autêntica”. De fato, para ele “uma língua falada por africanos, em solo africano, uma língua na qual os africanos escrevem, justifica a si mesma”.⁷⁰

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

No entanto, o congresso de Makerere trazia em sua organização uma carga enorme de colonialismo. Segundo Ngugi, no ensaio contestador *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature* (1986), “o título, ‘Congresso de Escritores Africanos de Expressão Inglesa’, exclui aqueles que escreviam em línguas africanas.”⁷¹ Para ele, o fato de fazer um evento daquele tamanho e importância em um país africano, Uganda, reforçava a presença colonial europeia. Ngugi justifica sua posição argumentando que alguns escritores que escreviam em línguas africanas simplesmente não puderam se inscrever.

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

Enquanto Achebe vê a língua e a cultura como essencialmente móveis, sem caráter fixo, Ngugi as vê como contendoras e transmissoras de valores essenciais e imutáveis; enquanto Achebe considera que a história da colonização europeia representa um fator irreversível da cultura e da organização política contemporâneas, que não vai contra a auto-determinação nacional, Ngugi vê a atual hegemonia cultural da Europa sobre a África tanto como causa quanto como efeito do neo-colonialismo. Enquanto Achebe reivindica o realismo em seu argumento de que o inglês é um meio necessário para a comunicação nacional e internacional, Ngugi reivindica um realismo contrastante em seu raciocínio que toma o inglês como a língua da minoria dominante, e as línguas étnicas como a língua primordial da maioria da população africana. (WILLIAMS; CHRISMAN apud BAMIRO, 2006, p. 316)⁷²

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

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

72 Whereas Achebe sees language and culture as being primarily mobile, without fixed character, Ngugi sees them as containing and conveying essential and unchangeable ideological values; whereas Achebe considers that the history of European colonisation

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

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

A língua inglesa, assim como a francesa e a portuguesa, era tida como a língua natural da mediação política e literária entre os povos africanos da mesma nação e entre nações africanas e de outros continentes. Em alguns casos, as línguas europeias eram vistas como tendo a capacidade de unir povos africanos contra tendências divisórias inerentes à multiplicidade das línguas africanas dentro do mesmo estado geográfico.⁷³

Apesar de admitir que a utilização das línguas europeias realmente pode vir a cumprir essa função de união, Ngugi argumenta que esse tipo de raciocínio pode levar a uma falácia cultural que culminaria com o extermínio das línguas africanas. Para ele,

represents an irreversible factor in contemporary culture and political organisation, not contradictory to national self-determination, Ngugi sees the ongoing cultural hegemony of Europe in Africa as both a cause and reflection of neo-colonialism. Whereas Achebe claims realism in his argument for English as a necessary medium of national and inter-national communication, Ngugi claims a contrasting realism in his argument for English as the language of the ruling class minority, and ethnic languages as the primary language of the majority of African population.

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

“língua e literatura estavam nos levando cada vez mais longe de nós mesmos, do nosso mundo para outros mundos.”⁷⁴ Por isso, ele condena a postura de grandes escritores como Chinua Achebe, que buscam modificar a língua europeia para “fazer caber” as especificidades das línguas e culturas africanas:

Por que, vale perguntar, um escritor africano, ou qualquer outro escritor, deve ficar tão obcecado em tomar emprestado de sua língua materna para enriquecer outras línguas? Por que ele precisa tomar esta como sua missão particular? Nunca nos perguntamos: como podemos enriquecer nossa própria língua?⁷⁵

Ngugi ressalta ainda que, depois do Congresso de Makerere, em 1962, a África “presenteou o mundo” com a rica e diversa literatura de escritores geniais, que escrevem em línguas europeias. A África se fez ler, mas em inglês, francês e português. Tal situação lhe provoca um imenso sentimento de derrota: “É o triunfo final de um sistema de dominação quando o dominado começa a cantar as virtudes do dominador.”⁷⁶ Ao afirmar isso, condena a atitude da maioria dos escritores africanos mais conhecidos da época, Achebe entre eles, e também inclui aí os autores da Negritude, como Senghor, Aimé Césaire, que, apesar de cantarem a África, faziam questão de fazê-lo em francês.

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

(...) as dádivas do Deus Cristão não eram consideradas desimportantes - educação, trabalho pago e muitas outras vantagens que ninguém em sã consciência poderia subestimar. Porque, em algumas circunstâncias, [a nova religião] defendia firmemente o comportamento humanitário.⁷⁷

O que parece, à primeira vista, um discurso totalmente colonial em favor da religião cristã, levada para a África nos barcos colonizadores, precisa ser contextualizado. Ao dizer isso, Achebe se refere a determinados comportamentos cruéis

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

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

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

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

praticados em nome dos costumes tribais e que passaram a ser condenados pela religião cristã, como aquele de deixar bebês gêmeos morrerem na floresta, por serem considerados malignos. Isso, todavia, não quer dizer que a igreja não tenha cometido seus próprios atos cruéis.

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

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

Achebe reafirma assim sua escolha por utilizar a língua inglesa, retrabalhada pela presença do igbo. Quanto às questões ideológicas por traz da escolha linguística, não é o caso de escolher entre a literatura e a opinião de Achebe ou Ngugi, já que este último, como

leitor sintomático de Achebe, não pode, *logicamente*, afirmar que ocupa um lugar diferente daquele que ele interpreta como o lugar de Achebe. Ngugi pode afirmar isenção ideológica, mas certamente não tem o benefício de isenção existencial da condição que descreve.⁷⁸

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

Ngugi acreditava que, quando um escritor africano, começa a escrever em uma das línguas europeias, a guerra contra o colonialismo está perdida. No entanto, a partir

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

do momento em que um autor africano percebe e analisa a situação colonial, e o que houve antes e depois dela, não importa e língua em que tal análise é escrita. O que se produz em língua europeia ainda é digno do rótulo “literatura africana”. Afinal de contas cada produção literária ou cultural precisa ser avaliada dentro de seu contexto histórico, que nunca pode ser apagado – a herança linguística do colonialismo é uma realidade africana.

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

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

No entanto, esse uso das línguas europeias não se dá de maneira pacífica para o escritor africano, como já afirmou Achebe: “Para um africano, escrever em inglês não é possível sem sérias contrariedades”⁷⁹. Assim também constata Pascale Casanova em *A República mundial das letras* (2002). Para a autora, todos os povos que passaram pela dominação colonizadora e se tornaram independentes, em seguida tentam, de alguma forma, tecer uma língua literária que possa dar voz à sua representação. Esse fenômeno é compartilhado por países e nacionalidades diferentes:

As soluções dos escritores excêntricos para fugir ao descentramento e ao afastamento (...) - adoção da língua dominante, autotradução, obra dupla e dupla tradução simétrica, criação e promoção de uma língua nacional e/ou

79 For an African, writing in English is not without its serious set-backs. (ACHEBE, 1973, p. 12)

popular (como a famosa “abrasileirização” do português realizada por Mário de Andrade, a invenção de um francês malgaxe por Rabearivel, a africanização do inglês por Chinua Achebe, o “galicismo mental” de Rubén Darío) – não devem ser compreendidas como um conjunto de soluções decisivas e separadas umas das outras, e sim como uma espécie de continuum de soluções incertas, difíceis, trágicas. (CASANOVA, 2002, p. 313)

Para Casanova, Chinua Achebe, assim como Wole Soyinka, Nuruddin Farah, ou mesmo Ngugi wa Thiong’o e outros escritores africanos, latino-americanos ou irlandeses, é um escritor “traduzido”. Com isso, a autora quer dizer que suas obras literárias são escritas em línguas que não são as línguas de suas culturas familiares, e sim línguas herdadas da colonização. Achebe “constrói” sua língua inglesa a partir de sua tradição igbo, dando origem a uma expressão própria em um “inglês modificado”. Para muitos desses escritores, adotar a língua do colonizador é uma estratégia de sobrevivência literária, mas a vinculação política desses escritores com seus países de origem faz com que a utilização das línguas europeias não se faça de forma completamente pacífica. Há um desconforto que se faz visível nas obras literárias, até mesmo no discurso dos personagens: como vimos anteriormente, Obi sente vergonha de ter que utilizar a língua inglesa para se comunicar com outros nigerianos. Casanova afirma que as línguas europeias são para esses escritores “uma espécie de ‘presente envenenado’ ou roubo instituído” (2002, p. 318). Os escritores então ficam na posição de herdeiros não legítimos de uma tradição linguística, como afirma o escritor argelino Jean Amrouche: “Quando você está na situação do colonizado, é instado a usar essa língua que lhe atribuíram, mas da qual é apenas usufrutuário e não proprietário legítimo, apenas um usuário” (apud CASANOVA, 2002, p. 318).

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

Ao cabo de sua argumentação, Ngugi ressalta que a literatura produzida por volta dos anos 1960, na África, é a literatura da pequena burguesia escolarizada, justamente por ser escrita em inglês, ou francês ou português. Ele faz um paralelo entre o desenvolvimento literário e a ascensão dessa nova burguesia africana. “Mas a pequena burguesia na África era uma grande classe, com muitas vertentes diferentes.”⁸⁰ Uma dessas linhas da pequena burguesia africana, segundo ele, é a burguesia patriótica, que via o futuro da África como vigoroso e independente, exercendo uma forma de capitalismo, ou de socialismo, diferente das formas de governo em vigor. Segundo Ngugi, essa “classe burguesa nacionalista” usou a literatura para “explicar a África para o mundo”, mas ele também admite que as literaturas africanas em geral, mesmo escritas em línguas europeias desenvolveram-se ao ponto de formar uma “tradição coesa e um conjunto de referências literárias comuns”. (NGUGI, 1986, p. 20)

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

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

É preciso considerar a distância temporal da publicação dos romances analisados neste trabalho: aqueles de Achebe são publicados na década de 1960 e trazem em si um forte tom de denúncia, que estava em consonância com a situação daquele momento, tanto que *A Man of the People* foi considerado um romance premonitório ao anunciar um golpe militar ficcional semanas antes do golpe militar real. Os romances de

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

Pepetela, aqui analisados, por outro lado, foram publicados em 1992 e 2005 e fazem uma espécie de revisão crítica dos 30 anos anteriores da história de Angola. Apesar disso, as quatro obras carregam marcas dessa literatura crítica e mordaz de que fala Ngugi: “Em vez de ver a África como uma massa uniforme de negritude injustiçada, [a literatura] agora tentava um tipo de análise de classe e avaliação das sociedades neocoloniais.”⁸¹

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

O que vale ressaltar neste momento é que o projeto de Ngugi, por mais que tivesse que lidar com todas essas dificuldades e desafios, faz parte de uma vontade de dar voz às outras culturas que habitam o continente africano. Para ele, existem duas tradições literárias diferentes: “As mentes brilhantes de um Chinua Achebe, de um Wole Soyinka ou um Kofi Awoonor não se puseram a revisar o romance africano, mas a criar uma nova tradição, a do romance afro-europeu.”⁸²

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

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

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

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

Para Ngugi, a separação se faz entre a literatura escrita em línguas europeias, “literatura afro-europeia” e “romance afro-europeu”, e aquelas que se expressam nas línguas ditas autóctones, “literatura africana” e “romance africano”. Já Pires Laranjeira segue outra vertente de pensamento que condena classificações do tipo “literaturas africanas de língua portuguesa” ou “literaturas lusófonas”, porque essas classificações reduzem a produção cultural de cada país a uma questão linguística. Para ele, o ideal seria uma nomenclatura própria para cada país, como “literatura angolana”, “literatura moçambicana”, e assim por diante. Dessa forma a produção literária de um determinado estado-nação seria contemplada como um todo, inclusive no que tange à produção em línguas autóctones. Pires Laranjeira argumenta que classificar uma literatura como “literatura africana de expressão portuguesa” reduz as literaturas de cinco países à questão da língua do colonizador. Os escritores também não aprovam tal designação. O angolano Ondjaki, por exemplo, declarou não ser um escritor de “expressão portuguesa”, pois sua língua de trabalho é o português, ainda assim sua “expressão” é angolana. Ele acredita ser mais adequado classificarmos as literaturas produzidas nas ex-colônias portuguesas como “literaturas africanas de língua portuguesa”.⁸³

Todos esses rótulos são designações que têm a função de suprir uma necessidade acadêmica de classificação dessas literaturas. É importante ter em mente que cada país pensa sempre sua literatura primeiramente enquanto expressão nacional e apenas num segundo momento enquanto parte de um grupo maior de literaturas que têm em comum sua língua de escrita. Portanto, essas classificações são formas práticas de se referir a

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

essas literaturas em ambientes de estudos fora desses países, como no Brasil e em Portugal, por exemplo.

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

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

Uma literatura nacional é aquela que toma uma nação como sua jurisdição e tem um público real ou em potencial ao longo de seu território. Em outras palavras, a literatura que é escrita na língua nacional. Uma literatura étnica é aquela que está disponível apenas para um grupo étnico dentro da nação. (ACHEBE, 1977. p. 56)⁸⁴

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

84 A national literature is one that takes the whole nation for its province and has a realised or potential audience throughout its territory. In other words a literature that is written in the national language. An ethnic literature is one which is available only to one ethnic group within the nation.

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

O papel e a importância desses pensadores para a formação literária da Nigéria e Angola é assunto dos próximos tópicos, que também tratam do duplo-pertencimento identitário do escritor e da representação. Antes, é preciso compreender como se constituem as novas elites africanas.

2.4 Teoria pós-colonial e representação das elites africanas

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

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

No artigo “A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência?” (2007), Inocência Mata questiona o uso generalizado das teorias pós-coloniais para todos os países que sofreram colonização europeia. Seu ensaio ressalta a importância da literatura como elemento constitutivo de identidade coletiva, principalmente em países cuja libertação colonial aconteceu recentemente e onde a pós-colonialidade é assunto ambíguo e tenso (2007, p. 3). Para a autora, a aplicação de certas categorias aos estudos das literaturas africanas pode levar a um entendimento incompleto das especificidades daquelas sociedades:

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

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

O termo ‘pós-colonial’ carrega em si a implicação de que o colonialismo é agora um assunto do passado, enfraquecendo os traços econômicos, políticos e culturais do colonialismo, que ainda deformam o presente. (...) Como um significante de uma nova época histórica, o termo ‘pós-colonial’, quando comparado ao neo-colonialismo, vem equipado com pouca evocação das relações de poder contemporâneas: falta nele certo conteúdo político para dar conta do envolvimento militar dos E.U.A., característico dos anos 1980 e 1990, em Granada, Panamá e Kuwait-Iraque, e da ligação simbiótica entre os interesses políticos e econômicos dos E.U.A. e aqueles das elites locais.⁸⁵ (SHOHAT, 1997, p. 326)

O exemplo que Ellen Shohat dá neste trecho, a respeito do envolvimento dos Estados Unidos em diversas situações militares nas últimas décadas do século XX e também os demais exemplos que ela fornece, em seu texto, sobre as situações contemporâneas de conflitos internos dentro de países desenvolvidos e

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

subdesenvolvidos, reforçam um dos pontos centrais desta pesquisa, que é a continuidade da realidade colonial após os movimentos de independência.

Outra crítica pertinente às teorias pós-coloniais feita por Ella Shohat é que, em alguns usos, o termo coloca no mesmo grupo países que sofreram a colonização, mas que atualmente não vivem realidades semelhantes: “Usamos o termo ‘pós-colonial’, no entanto, para cobrir toda a cultura afetada pelo processo imperial, desde o momento da colonização até o presente”⁸⁶ (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2007, p. 2). Esse tipo de agrupamento, segundo Ella Shohat, dificulta o trabalho de análise, já que não podemos comparar, nem econômica nem politicamente, as situações de países como Austrália e Nigéria, por exemplo, apesar de ambos terem sofrido a colonização pelas mãos da mesma potência europeia.

Se tomarmos Austrália e Nigéria como exemplos ilustrativos das diferenças coloniais, veremos que até mesmo a formação das elites desses países é diferente. A Austrália é uma *settler colony*, uma colônia de assentamento, cujo principal objetivo era o de ocupar a terra; portanto, famílias inteiras vinham ali se instalar, deslocando a população indígena, que não tomava parte daquela nova sociedade que se formava. Assim a população aborígine australiana foi significativamente reduzida e excluída, e a elite burguesa do país então é formada por pessoas de origem europeia, mesmo depois da independência. Por outro lado, a Nigéria, também colonizada pela Inglaterra, apresenta uma realidade diferente, com o colonialismo de exploração. Esse outro tipo de colonialismo, interessado em retirar recursos da terra e em explorar a mão de obra local, não envolvia tantos colonos quanto na colônia de assentamento. A população indígena, de uma forma obviamente precária, acabava por ter mais lugar dentro da sociedade colonial em sua modalidade de exploração do que na modalidade de assentamento. A consequência dessas diferenças para o período pós-independência é que as elites desses países serão bastante diferentes, bem como a realidade pós-colonial.

Portanto, o uso indiscriminado do termo “pós-colonial” não só falsamente nivela países diferentes, como também possibilita o entendimento enganoso de que as diferentes populações dentro de um mesmo país se relacionam com o centro hegemônico da mesma forma. Australianos brancos e Australianos aborígenes seriam

86 We use the term ‘post-colonial’, however, to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day.

assim colocados na mesma posição com relação ao “centro” europeu. O termo então desconsideraria as diferenças internas e a opressão sofrida por certa parcela de uma determinada população. Da mesma forma, a população pobre da Nigéria ou de Angola não tem a mesma relação com os ex-colonizadores que as elites financeiras e intelectuais desses países.

A realidade pós-colonial não é vivida da mesma forma pelas diferentes camadas da população de um mesmo país. A desigualdade social e o atraso no desenvolvimento são consequências do colonialismo, por isso a realidade “pós-colonial” não é uniformizada dentro de um país, para todos as classes sociais – se para Caposso ela é vantajosa, para Nacib ela é mais difícil.

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

2.5 Os intelectuais africanos e seu não pertencimento

Os intelectuais constituem um grupo social autônomo e independente, ou cada grupo social possui sua própria categoria especializada de intelectuais?
(Antonio Gramsci, *Os intelectuais e a organização da cultura* p. 3)

Gramsci divide a formação dos intelectuais em duas grandes categorias. Segundo ele, primeiramente, cada novo grupo social municia-se de “uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da sua função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político” (GRAMSCI, 1982, p. 3). Este é o intelectual orgânico, que deve fornecer as ferramentas de conhecimento,

os modos de pensar, as justificativas técnicas, os números favoráveis, ou seja, toda a base técnico-científica que um grupo social recém-surgido precisa para prosperar. Gramsci fala de empresários, que trazem consigo “o técnico da indústria, o cientista da economia política” (1982, p.3). Edward Said acrescenta nesta categoria de intelectuais orgânicos os publicitários e relações públicas, que hoje trabalham para conquistar mercado em nome de uma ou outra empresa (SAID, 1996, p. 4).

A segunda grande categoria de formação intelectual para Gramsci é a do intelectual tradicional, que não surge a partir de novos grupos sociais ou para suprir as necessidades destes. Trata-se, na verdade, de “categorias intelectuais preexistentes”, como eclesiásticos, que, na época em que eram intimamente ligados à aristocracia fundiária, eram os detentores do conhecimento religioso e filosófico, logo, da ciência da época (1982, p. 5.). A estrutura econômica mudou e aos poucos surgiram também “os cientistas, teóricos, filósofos não eclesiásticos, etc.”. Esses intelectuais, por causa de sua continuidade histórica, acreditam ser “autônomos e independentes do grupo social dominante” (1982, p. 6).

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

Para Edward Said, por sua vez, o intelectual:

não é nem um pacificador nem um criador de consensos, mas alguém cuja existência está firmada num senso crítico, um senso de resistência à aceitação de fórmulas fáceis, ou de clichês pré-estabelecidos, ou das suaves e confortadoras confirmações do que os poderosos ou convencionais têm a dizer, e do que eles fazem. Não apenas se abstém passivamente, mas está ativamente disposto a dizê-lo em público.⁸⁷

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

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

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

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

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

da literatura na África, ou em qualquer país periférico? Para que serve essa prática em uma ex-colônia? Nessas condições, como é construído um romance africano?

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

A posição dos intelectuais africanos está intimamente ligada à educação e à aquisição da língua europeia em questão. Obi (*No Longer at Ease*) e Odili (*A Man of the People*) são exemplos disso. Ambos estudantes que conseguiram sucesso pelo domínio da língua inglesa, Obi realiza seus estudos superiores na Inglaterra e volta para assumir cargo público na Nigéria; Odili é professor e o narrador do romance. Em *A Man of the People*, o partido do governo espalha acusações nos jornais e, conseqüentemente, influencia a opinião geral da população contra os funcionários e membros do governo que fizeram estudos superiores. Essas críticas, posteriormente, dificultam ainda mais a candidatura de Odili ao posto de Nanga:

A partir de hoje temos que vigiar e proteger zelosamente nossa liberdade duramente conquistada. Nunca mais devemos confiar o destino da África à classe híbrida de intelectuais esnobes, educados no ocidente, que não hesitarão em vender suas mães por um bocado de sopa.⁸⁸

De fato, o intelectual é alvo de desconfiança. Odili seria um *tubub*, nome dado àqueles que possuem educação e modos de brancos, como trata Ahmadou Kourouma, em seu romance *Allah n'est pas obligé*⁸⁹.

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

89 KOUROUMA, Ahmadou. *Allah n'est pas obligé*. Paris: Éditions du Seuil, 2000. (Traduzido para o português do Brasil como *Alá e as crianças-soldado*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003.)

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

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

Segundo Pires Laranjeira (1992):

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

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

A afirmação de Pires Laranjeira diz respeito à realidade das colônias portuguesas na África. A situação em países como a Nigéria não é exatamente a mesma. A influência de escritores e intelectuais não foi tão direta na Nigéria como foi em Angola. O fato de as ditaduras terem começado em 1966, seis anos após a independência, dificultou a interferência de escritores no governo e restringiu o trabalho deles à literatura. Os governos militares baniram qualquer interferência de não militares. Wole Soyinka, por exemplo, quis impedir a guerra de Biafra e ficou preso por 2 anos e

7 meses. É uma situação bastante diferente daquela observada em Angola depois da independência, quando intelectuais, como Pepetela, ocuparam cargos administrativos.

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

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

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

O personagem Aníbal, ele próprio filósofo, constata em suas pesquisas o que foi feito com a burguesia angolana que começava a se formar e a assumir posições independentistas. Foram tomadas medidas como aprisionamento e exílio forçado, aumentando ainda mais o deslocamento daqueles que tinham planos para a nova nação.

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

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

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

Então fica claro que redescrever um mundo é o primeiro passo necessário para mudá-lo. (...) Escritores e políticos são rivais naturais. Ambos os grupos

tentam fazer o mundo à sua imagem; lutam pelo mesmo território. E os romances são uma forma de negar a versão oficial da verdade dos políticos.⁹⁰

Para Rushdie, tanto o escritor quanto o político lutam pela conquista do mesmo território, mas suas estratégias são diferentes. Enquanto o político tenta apresentar a versão da realidade que lhe convém, o escritor pretende revelar a realidade de maneira crítica. É o que Pepetela faz em *Predadores*.

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

Encontramos neles, intactas, as condutas e formas de pensamento recolhidas ao longo de sua frequência da burguesia colonialista. Outrora crianças mimadas do colonialismo, e hoje da autoridade nacional, eles organizam a pilhagem de alguns recursos nacionais.⁹¹

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

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

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

fazer para ter a terra e o pão.”⁹² Fanon fala de pilhagem realizada pelo colonizador, mas, como ele explica anteriormente, o intelectual que viveu no meio da burguesia colonizadora assume os modos do colonizador, bem como sua forma de pensar e agir. Esse intelectual que vai liderar os partidos de libertação e governar a nação livre vai, então, continuar o trabalho de pilhagem do colonizador. Ele se torna o próprio colonizador, o predador.

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

2.6 O desconforto paratópico do escritor africano

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

Os escritores africanos das gerações de Soyinka, Achebe e Pepetela, que viveram os períodos anteriores e posteriores à descolonização, demonstram em suas

⁹² La terre et le pain; que faire pour avoir la terre et le pain? (FANON, 1991, p. 80)

obras a “paratopia literária”. Para explicar a paratopia, Dominique Maingueneau afirma: “O escritor é alguém que não tem lugar para estar (nem para ser) e que deve construir o território de sua obra justamente através desta falha.”⁹³ Maingueneau explica que o escritor não é como um ser composto de duas partes, uma ligada à sociedade e outra ligada à nobreza das letras, como “um tipo de centauro”, mas sim alguém cuja enunciação não consegue encontrar um lugar próprio entre o literário e a sociedade, ou seja, o discurso mesmo se faz a partir da falta de lugar definido.

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

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

Dentre os diversos tipos de paratopia, Maingueneau destaca a paratopia linguística como uma das mais importantes para a criação literária. No primeiro romance de Achebe, a questão linguística não existe no plano da narrativa, pois os personagens ainda não se depararam com a necessidade de falar inglês, visto que o colonizador ainda não está totalmente presente naquela sociedade tradicional. Em *Things Fall Apart*, essa questão aparece apenas na forma do romance, pois as falas dos personagens são representadas em inglês, apesar de eles estarem se expressando em igbo. No entanto, nos romances que analisamos, *No Longer at Ease* e *A Man of the People*, vemos ainda a questão da paratopia linguística dentro do enredo. O fato de falar inglês e de essa não ser a língua materna de seus conterrâneos é assunto sempre comentado por Obi e Odili, espelhando assim a paratopia linguística do próprio Achebe.

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

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

Maingueneau usa como exemplo uma citação de Édouard Glissant para elucidar a situação paratópica do escritor de países colonizados. Ele cita um trecho de *L'auteur en souffrance* (2000), no qual Glissant diz fazer parte de uma geração de precursores dos verdadeiros escritores, que vão escrever uma literatura que ainda está por vir, escritores livres que representarão um povo livre, que também está por vir (apud MAINGUENEAU, 2004, p. 87). Glissant sonha com a independência, com a superação da condição paratópica de duplo pertencimento. No entanto, para Maingueneau, “ele não será mais escritor se o povo, cuja chegada ele anuncia, tornar-se ‘real’, se o autor deixar de ser paratópico.”⁹⁴ Para ele, a condição paratópica é a essência da criação literária:

Condição da enunciação, a paratopia do escritor também é o produto; é através dela que a obra pode acontecer, mas também é ela que a obra deve construir em seu próprio desenvolvimento. Enunciação fundamentalmente ameaçada, a literatura não pode dissociar seus conteúdos da legitimação do gesto que os propõe, a obra só pode configurar um mundo se este for rasgado pela referência ao espaço que torna possível sua própria enunciação.⁹⁵

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

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

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

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

Os escritores africanos deparam-se com a questão da escolha da língua. Chinua Achebe escreve em língua inglesa, mas sua forma de expressão em língua inglesa cria um novo paradigma linguístico e pode até ser caracterizado como uma língua outra que aquela normativa ou europeia. Pepetela, por sua vez, enquanto filho de portugueses, nascido em Angola, não encontra o mesmo dilema linguístico que Achebe, pois, para ele a língua de trabalho já estava posta antes que houvesse uma escolha, mas esta língua não é a mesma que se fala em Portugal. Nas duas situações, os escritores exercitam a arte literária em idiomas que não necessariamente representam a fala dos personagens ali descritos: nos romances de Achebe, os escolarizados falam inglês, mas há aqueles que falam crioulo e ainda aqueles que só se comunicam em igbo; nos romances de Pepetela, há a diferença entre os que falam português, e os que falam um crioulo de português com umbundo ou com quimbundo, e são discriminados por isso.

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

aquele que enuncia no interior de um discurso constituinte não pode se localizar nem no exterior nem no interior da sociedade: ele está destinado a nutrir sua obra do caráter radicalmente problemático de seu próprio pertencimento a esta sociedade. Sua enunciação se constitui através desta impossibilidade de designar um “lugar” verdadeiro para si mesmo. Localidade paradoxal, paratopia, que não é a ausência de todo lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não lugar, uma localização parasitária, que vive a própria impossibilidade de se estabilizar.⁹⁶

96 celui que énoncé à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son oeuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner une véritable 'place'. Localité paradoxale, paratopie, qui n'est pas l'absence de tout

Para Mainguenu, são três os tipos de “discurso constituinte”: o religioso, o científico e o literário, pois são textos que são constituídos a partir de uma dada realidade, mas também possuem o poder de agir sobre ela. Existe uma reciprocidade na relação entre esses discursos e o mundo que eles narram ou descrevem. Dessa forma, o escritor, enquanto portador de um discurso constituinte, encontra-se em situação paratópica, uma vez que fala de uma sociedade a qual ele pertence e não pertence ao mesmo tempo. Seu ponto de vista é distanciado ao escrever, mas nunca se esquece de que também faz parte daquela realidade. A obra literária é então “nutrida” por elementos que reforçam a paratopia do escritor – ele é crítico e objeto de crítica ao mesmo tempo. Como vimos, o escritor, como os intelectuais em geral, fazem parte da elite das novas nações africanas, e é justamente este pertencimento que os permite analisar o comportamento dessas elites.

Os quatro romances apresentam a constante presença de referências que questionam a literatura e sua posição. A metalinguagem permeia os textos aqui tratados e nos remete ao autoquestionamento literário presente nas obras; a literatura, então, pensa o mundo, mas pensa a si mesma dentro do mundo, enquanto questiona sua própria capacidade de revelar a lógica desse mundo. Além disso, a construção da estrutura narrativa é responsável pela articulação do tema tratado, por isso, faz-se necessária uma investigação aprofundada das narrativas dos romances como faremos a seguir.

lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit l'impossibilité même de se stabiliser. (MAINGUENAU, 2004, p. 52-53)

3 Percursos narrativos e modalidades discursivas

O papel do analista não é o de ficar satisfeito com [as contradições de uma obra]; nem ignorá-las; mas antes, uma vez ‘posto a nu’ o processo, ver como é que a motivação invocada funciona na obra como medium estético.
Genette, 1995, p. 157

Neste capítulo, faremos uma análise das diversas características das narrativas dos quatro romances, focalizando primordialmente o texto literário e suas especificidades narrativas. Em primeiro lugar, trataremos do discurso metaliterário presente nos quatro romances, que trazem a literatura como personagem, seja na figura de personagens escritores - Obi e Odili; na referência a autores – T.S. Eliot, Graham Greene, Camões, Drummond, Pessoa, Jorge Amado; no julgamento de valor quanto a gêneros literários – discussão de Obi sobre a tragédia; no comentário sobre a importância da literatura – o modernismo brasileiro em *A geração da utopia*; ou ainda nas considerações sobre o ato da escrita – o narrador de *Predadores*.

No tópico “Primeiros passos, primeiros traços”, pretendemos nos deter nas características internas dos romances *No Longer at Ease* e *A geração da utopia*, que retratam a primeira fase de desenvolvimento do personagem-tipo enfocado. Lembramos que, no âmbito desta pesquisa, empregamos o termo “personagem-tipo” tal como foi definido por Pepetela: “alguém que representa um grupo social que começa a aparecer a partir da independência” (PEPETELA apud CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 44) nos países africanos. São personagens que representam uma elite burguesa que se aproveita do momento histórico para se beneficiar e alcançar sucesso financeiro. Nesses dois romances, veremos as primeiras manobras para a independência e as facetas iniciais dos futuros predadores das nações independentes.

Em seguida, no tópico “Predadores consolidados”, cotejaremos *A Man of the People* e *Predadores*, no que concerne suas respectivas estruturas narrativas, representando a segunda fase, na qual já podemos ver os resultados das lutas pela independência e observar de perto os predadores, já consolidados em suas funções de saqueadores. Dessa forma, pretendemos neste capítulo cotejar a relação entre os traços

temáticos e o arcabouço da narrativa de cada romance, mostrando de que forma as narrativas se articulam para a consolidação do sentido de cada obra. Para encerrar o capítulo, trataremos de dois recursos estilísticos que os autores compartilham: o humor e a ironia.

3.1 Discurso metaliterário e intertextualidade nos quatro romances

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

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

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

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

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

realidade social. A seguir, veremos como se elabora a autoreferencialidade do discurso literário nos quatro romances.

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

Regressamos às nossas plagas, estes Reinos,
Porém aqui não mais à vontade, na antiga ordem divina,
Onde um povo estranho se agarra aos próprios deuses.
Uma outra morte me será bem-vinda.⁹⁷ (ELIOT, 1981, p. 134)

Esse poema se inscreve perfeitamente na temática principal dos romances achebianos, a mudança. Fala sobre como um mundo inteiro pode mudar e, muitas vezes, perder sua importância quando encontra outro mundo. No poema, um dos três reis magos conta, em primeira pessoa, as dificuldades que encontraram na viagem para conhecer o Menino Jesus e os questionamentos que habitavam suas mentes, no retorno. Os versos que precedem o excerto acima explicam bem o sentimento que atormentava o rei mago: “Nascimento e morte contemplei / Mas os pensara diferentes; tal nascimento era, para nós, / Amarga e áspera agonia, como a Morte, nossa Morte.”⁹⁸ (ELIOT, 1981, p. 134)

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

97 Tradução de Ivan Junqueira. Texto original: We returned to our places, these Kingdoms, / But no longer at ease here, in the old dispensation, / With an alien people clutching their gods. / I should be glad of another death. (T. S. Eliot: 'The Journey of the Magi', in NLE, p. 1)

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

O rei mago do poema não encontra mais o conforto de outrora, ele não sabe mais qual será o destino de tudo aquilo que é importante para ele. O povo colonizado sofre da mesma incerteza. Essa situação de encontro entre duas culturas é sempre conflituosa, pois a cultura que chega frequentemente subjuga a outra. O mundo se despedaça⁹⁹, e seus habitantes precisam encontrar uma direção a seguir: eles resistem, como Okonkwo em *Things Fall Apart*, e acabam sendo vencidos e perecem; ou então tentam se adaptar, como Obi – mas tal adaptação nem sempre é bem sucedida.

Assim alcançamos a segunda nuance que a epígrafe de T.S. Eliot traz ao romance *No Longer at Ease*. Obi é aquele que retornou de uma jornada, sua jornada em busca de formação escolar, na metrópole. Como o rei mago que voltou de Belém, Obi volta também de um nascimento simbólico – o seu próprio. Ele é “Obi Okonkwo *nwa jelu oyibo* – Obi que esteve na terra dos brancos”¹⁰⁰, como cantam as mulheres em sua festa de boas-vindas, em Lagos. Ele viajou, estudou, aprendeu e consolidou seu ser híbrido – africano com educação europeia. Ele retorna para sua terra, como o rei mago, mas lá não encontra mais o conforto de antes, pois sua própria percepção da realidade não é mais a mesma; mais, ainda, aquilo que esperam dele agora é bem diferente, afinal as expectativas da sociedade e do novo emprego fazem parte de um “novo mundo”, que exerce uma pressão sobre o que ele é. Além disso, seu declínio rumo à corrupção, seu julgamento e condenação, representam sua morte simbólica.

A epígrafe também cumpre outro papel dentro do romance de Chinua Achebe. Assim como a epígrafe de W.B. Yeats, em *Things Fall Apart*¹⁰¹, a presença de um escritor britânico no paratexto da obra assume um caráter de afiliação à literatura britânica, de reconhecimento de herança, ou até mesmo de afrontamento em busca de afirmação afrontamento no sentido de o autor, por meio de sua escolha da epígrafe, demonstrar que existem pontos em comum entre sua literatura e aquela realizada na metrópole. Por meio deste gesto, o autor aproxima Obi e o rei mago, naquilo que suas situações têm de universal: o sentimento de não adequação a um mundo em

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

100 Obi Okonkwo *nwa jelu oyibo* – Obi who had been to the land of the whites. (NLE, p. 29)

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

transformação. . Dessa forma, ele legitima sua escrita e reclama sua posição de igualdade com relação ao seu homólogo europeu.

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

Como é doce deitar sob uma árvore
A qualquer tempo e compartilhar o êxtase
De pássaros alegres e borboletas frívolas;
Como é doce deixar nosso corpo terrestre em sua lama,
E ascender em direção à música das esferas,
Descendo suavemente com o vento,
E o tenro brilho do sol poente.¹⁰²

Observando o estado deplorável da rua e a situação miserável das pessoas, seu poema idílico não faz mas sentido. Obi estava diante de um lado de seu país que não havia conhecido antes de ir para a Inglaterra; conhecia sua vila e tinha visto a capital de passagem, mas não tinha chegado aos pontos onde a desigualdade salta aos olhos: “Lembrou-se do poema e depois virou e olhou o cachorro apodrecendo no bueiro e sorriu. ‘Eu experimentei carne pútrida na colher.’”¹⁰³

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

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

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

Os versos de Eliot são: “Eu experimentei / O sabor de carne pútrida na colher. Eu senti / A agitação da terra ao cair da noite, inquieta, absurda.”¹⁰⁴

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

Tal referência a obra de Eliot, dentro do romance, é usada para compor a personalidade do personagem Obi e sua erudição adquirida. Pouco mais adiante, ele faz uma referência explícita ao autor inglês, quando sua namorada, Clara, expõe sua resistência em sair com os amigos de Obi, dizendo: “Eu não sei por que você quer que eu encontre pessoas que eu não quero encontrar.”¹⁰⁵. Ao que Obi responde: “Você é uma poeta, Clara,” (...) Encontrar pessoas que não se quer encontrar, isso é puro T. S. Eliot.”¹⁰⁶ Obi não explica a Clara o que ele quer dizer com essa referência, mas ao leitor fica a pista para identificar a autoria do verso que ele citou anteriormente.

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

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

“Sim. Tragédia de verdade nunca é resolvida. Ela continua para sempre sem esperanças. Tragédia convencional é fácil demais. O herói morre e sentimos

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

105 'I don't know why you should want me to meet people that I don't want to meet.' (NLE, p. 17)

106 'You know, you are a poet, Clara,' said Obi. 'To meet people you don't want to meet, that's pure T. S. Eliot.' (NLE, p. 17)

a purgação das emoções. Uma tragédia de verdade acontece numa esquina, num lugar desarrumado, para citar W. H. Auden.¹⁰⁷

Obi cita o poema “*Musée de Beaux Arts*”¹⁰⁸ de W.H. Auden, no qual o autor comenta o quadro do pintor flamengo Pieter Bruegel, “Paisagem com queda de Ícaro”. Ícaro aparece apenas como duas pernas, afogando-se num canto do quadro, enquanto o resto da paisagem não se comove com sua queda. Auden discorre sobre a natureza do sofrimento humano, que acontece num canto qualquer, e passa despercebido no plano geral. Obi concorda com Obi, por acreditar que a verdadeira tragédia humana não é notada por aqueles isentos de vivê-la.

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

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

107 'You think that suicide ruins a tragedy,' said the Chairman.

'Yes. Real tragedy is never resolved. It goes on hopelessly forever. Conventional tragedy is too easy. The hero dies and we feel a purging of the emotions. A real tragedy takes place in a corner, in an untidy spot, to quote W. H. Auden. (NLE, p. 36)

108 Poema de 1938, acessível em: <http://www.poemhunter.com/poem/musee-des-beaux-arts-2/>

Obi se permite outras reflexões literárias ao longo da narrativa:

Fazendo uma conexão perspicaz, Obi se lembrou de Conrad, que leu na graduação. “Simplesmente exercitando nossa vontade, podemos exercer um poder praticamente ilimitado para o bem.” Assim era o Sr. Kurtz antes de o coração das trevas alcançá-lo. Depois ele escreveu: “Exterminem todos os brutos.” Não era uma analogia perfeita, claro. Kurtz havia sucumbido à escuridão, Green sucumbiu à madrugada incipiente. Mas seus começos e fins são parecidos. “Eu preciso escrever um romance sobre a tragédia dos Greens deste século,” pensou, satisfeito com sua análise.¹⁰⁹

Obi reflete sobre a inadequação de seu chefe, Sr. Green, aos tempos de pré-independência no país africano. Obi acredita que ele teria se adaptado melhor à realidade colonial do início do século. Comparando-o a um dos personagens de Joseph Conrad em *Heart of Darkness* (1902), Obi não considera, da mesma forma, o fato de Green poder ser um Kurtz¹¹⁰, ele é um Okonkwo trágico de seu tempo.

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

Odili, em *A Man of the People*, tem muito em comum com Obi, por também ter se graduado em literatura e língua inglesas e ter aspirações literárias: “Eu pretendia escrever um romance sobre a chegada dos primeiros homens brancos ao meu

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

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

distrito.”¹¹¹ Obi era um poeta, enquanto Odili é o escritor narrador do romance, contando a própria história.

O elemento irônico com relação à literatura fica a cargo do papel ridículo, se assim pudermos classificar, que M. A. Nanga desempenha, pois esse é um ministro da cultura que não conhece nem os escritores locais. Odili vai com ele a uma exposição de livros, para a qual Nanga faz o discurso de abertura, apresentando o escritor Mr. Jalio, tendo este publicado um aclamado primeiro romance chamado *The Song of the Black Bird*, além de ter sido presidente da Sociedade dos Escritores, mas ele não conhece o homenageado:

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

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

“Então sua Sociedade também inclui músicos?” Ele perguntou em um momento de interesse fugaz.¹¹²

O discurso atrapalhado é tomado como brincadeira pelo público:

“Como vocês sabem, Sr. Jalio é Presidente desta Sociedade que já fez muito para projetar a Personalidade Africana. Eu acredito que, além disso, Sr. Jalio compôs uma canção brilhante chamada... er... Qual é mesmo o nome da canção?” ele perguntou ao Sr. Jalio.

Felizmente seu erro foi entendido como um dito espirituoso e foi recebido com muita gargalhada.¹¹³

É interessante notar a menção ao movimento Personalidade Africana, do qual o próprio Achebe participou ativamente. No entanto, é contraditório o fato de Nanga saber o que é o movimento e não conheça o autor e o romance mais famosos de seu país fictício, sugerindo que não foi ele próprio quem escreveu seu discurso. Temos aqui uma situação irônica, reveladora do despreparo daqueles que estão no poder para lidar com

111 I had ambitions to write a novel about the coming of the first white men to my district. (MOP, p. 60)

112 I had expected that in a country where writers were so few they would all be known personally to the Minister of Culture. But it was clear Chief Nanga hadn't even heard the man's name before.

'He is the author of *The Song of the Black Bird*,' I said. (...)

'So your society includes musicians as well?' he asked in one fleeting return of interest. (...) (MOP, p. 63)

113 'As you know Mr Jalio is the President of this Society which has already done much to project the African Personality. I believe Mr Jalio himself has composed a brilliant song called... erm... What is it called again?' he asked Mr Jalio.

Fortunately this was mistaken for witticism and was greeted with loud laughter. (MOP, p. 64-65)

suas funções O ridículo de Nanga ainda vai mais longe quando este prenuncia que os escritores de seu país logo estarão entre os grandes nomes da literatura inglesa e inclui dois escritores inexistentes: “(...) ele profetizou que em pouco tempo nosso grande país produziria grandes escritores como Shakespeare, Dickens, Jane Austen, Bernard Shaw e – levantando os olhos do discurso – Michael West and Dudley Stamp.”¹¹⁴

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

Por onde começo a escrever sobre ela? A dificuldade em escrever este tipo de história é que o escritor está armado com todo tipo de informação retrospectiva, que ele não tinha quando os eventos ocorriam. Quando ele apresenta um personagem como Elsie, por exemplo, ele já tem no fundo de sua mente uma imagem completa dela; sua entrada, seu ato e sua saída. E isso tende a impregnar até mesmo as primeiras palavras que ele escreve. Posso apenas esperar que, estando ciente desse perigo, eu tenha conseguido êxito em mantê-lo afastado. Tanto quanto for humanamente possível, vou tentar não me adiantar na minha história.¹¹⁵

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

A literatura, ou melhor, a narrativa, questiona sua própria tessitura. Como o discurso pode se manter fiel aos fatos se se constrói sobre a perspectiva de alguém que tem opinião formada sobre tudo que conta? Essa pergunta, no entanto, faz outra volta e nos remete à artificialidade da representação e do discurso, quando nos lembramos de

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

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

que mesmo o narrador é fictício e só existe dentro da própria história que tem dificuldades de narrar. O narrador só existe por si mesmo; ele deve sua existência ao seu ato de escrita. Já em *A Geração da Utopia*, as referências literárias surgem como bandeiras sinalizando o caminho para a tomada de consciência rumo à independência: “Conversas na Casa dos Estudantes do Império, onde se reunia a juventude vinda da África. (...) As primeiras leituras de poemas e contos que apontavam para uma ordem diferente.” (GDU, p. 11)

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

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

- (...) os últimos poemas publicados pela Casa dos Estudantes provavam de maneira irrefutável a influência do modernismo brasileiro nos escritores angolanos. Vê o livro do Viriato da Cruz. Ele marca a ruptura definitiva com a literatura portuguesa. Utilização da voz do povo, na língua que o povo de Luanda usa. Já não tem nada a ver com tudo o anterior, em particular com os portugueses. A literatura à frente, a expressar o sentimento popular de diferença. Os brasileiros fizeram isso há trinta anos. (...)

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

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

Sem se render submissamente às contribuições brasileiras e portuguesas, a literatura angolana soube incorporar os elementos que cada uma oferecia para a formação da expressão literária angolana. Essa influência aparece anunciada nas páginas de *A geração da utopia*, onde vemos a literatura cumprindo seu papel revolucionário, antecipando a história. Os poetas angolanos fazem a ruptura com relação à literatura portuguesa e espelham-se nos exemplos brasileiros, realizando assim o papel profetizador da literatura, que assume sua independência cultural antes da independência propriamente dita. Os escritores angolanos não apenas escrevem sobre a independência, como também fazem parte da luta de libertação: “O Mário de Andrade e o Viriato da Cruz é que estão à frente, pelo menos no exterior. (...) Para já, Mário e Viriato são conhecidos, dois grandes intelectuais, oferecem muito mais garantias de seriedade.” (GDU, p. 20)

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

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

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

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

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

As mãos sujas trata do assassinato de um membro do partido comunista de um país fictício, por outro membro do mesmo partido. O crime foi encomendado pelos líderes do partido, porque o suposto traidor estava conversando com os partidos adversários para fazer uma aliança contra a dominação da Alemanha nazista. As “mãos sujas” seriam as mãos do assassino e também as mãos do partido que encomenda o

crime e, depois da morte do traidor, põe em prática exatamente a mesma política que ele tentava implementar. Tomada como uma crítica ao regime comunista, a peça é muito mais uma crítica àqueles que assumem o poder e mudam de atitudes, e é também uma análise dos motivos que levam as pessoas a cometerem atos extremos, já que o personagem principal apenas leva adiante o ato assassino depois de ver o homem beijando sua mulher.

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

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

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

A opinião de Caposso, expressa no excerto acima, reforça a composição de seu personagem, que é simetricamente oposto ao perfil de personagens intelectuais, como Sábio, em *A geração da utopia*. Caposso é um burocrata. Nada que tenha relação com o trabalho intelectual ou literário poderia lhe interessar, justamente por estes carregarem uma intensa carga de significação política num país em vias de construção identitária. Ele está do outro lado dessa realidade, pois o mais vantajoso para ele é que o país continue partido, para que ele se aproveite da situação.

Assim como em *A geração da utopia*, encontramos referências à literatura brasileira, em *Predadores*. Dessa vez, o foco é Jorge Amado, escritor que muito

influenciou a geração de Pepetela. Logo no primeiro parágrafo do segundo capítulo, lemos:

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

Aqui, em forma de homenagem, um dos personagens principais do romance tem o mesmo nome do personagem de Amado. Tal homenagem evidencia a importância que o escritor brasileiro teve para a geração de Pepetela. Segundo o próprio Pepetela, as obras de Jorge Amado influenciaram diretamente sua escrita¹¹⁶.

Como vimos, a intertextualidade literária está intensamente presente nos quatro romances aqui analisados. Isso se deve ao fato de se tratarem de obras literárias que carregam uma carga política de formação identitária de nações recém-independentes. A intertextualidade é elemento revelador da vontade de consolidação de uma tradição literária própria. Paradoxalmente, a criação de laços com as tradições literárias de outros países fornece às literaturas africanas as bases para que estabeleçam suas próprias tradições. Além das referências diretas a autores e obras, também encontramos reflexões sobre o fazer literário e o papel da literatura, que se autoquestiona para assumir seu papel conscientizador nas novas nações. A seguir analisaremos como as obras aqui tratadas representam os personagens de forma a culminar na formação das novas elites dessas nações.

116 Entrevista com Pepetela – Anexo 1.

3.2 Primeiros passos, primeiros traços – *No Longer at Ease* e *A geração da utopia*

3.2.1 A narrativa de *No Longer at Ease*

O *incipit* de *No Longer at Ease* mostra Obi Okonkwo chegando ao tribunal, onde o veredicto com relação ao seu delito será declarado. Ainda no mesmo capítulo, temos uma mudança de cenário e somos apresentados a Mr Green. Esse, num clube de tênis, emite sua opinião sobre a natureza da corrupção nos países africanos e sua teoria sobre as causas do crime de Obi :

‘O africano está completamente corrompido.’ (...)
‘O fato de que, durante incontáveis séculos, o africano foi vítima do pior clima do mundo e de todas as doenças imagináveis. Isso nem é culpa dele. Mas ele foi minado mental e fisicamente. Nós lhe trouxemos a educação ocidental. Mas qual é a utilidade disso para eles?’¹¹⁷

Para efeito da análise realizada neste capítulo, que se concentra primordialmente nas articulações narrativas, dando atenção total ao texto literário, deixaremos de lado o fator extremamente irônico presente na fala do personagem Mr Green, no trecho citado acima. O personagem culpa o clima africano e se esquece de mencionar a colonização como fator corrompedor do continente africano.

A cena seguinte àquela apresentada acima acontece em uma reunião de emergência da *Umuofia Progressive Union*. Os membros dessa associação, todos originários do vilarejo de Obi, Umuofia, estão reunidos para decidir o que fazer com relação ao resultado do julgamento. Como Obi foi considerado culpado, uns acham que já fizeram demais por ele, outros acham que ainda devem ajudá-lo: “‘Estamos apenas jogando dinheiro fora.’ (...) Mas esse homem não teve nenhum simpatizante. Os homens de Umuofia estavam preparados para lutar até o fim.”¹¹⁸

117 ‘The African is corrupt through and through.’ (...)

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

118 ‘We are just throwing money away.’ (...)

Temos, então, a visualização de três acontecimentos diferentes e simultâneos – a cena de Obi no tribunal, a argumentação de Mr Green no clube de tênis e a reunião da assembléia dos umuofianos – todos precisarão ser explicados em seguida: Por que Obi está sendo julgado? Quem é Mr Green e por que ele se dá o direito de teorizar sobre a natureza da corrupção nos países africanos? O que é a *Umuofian Progressive Union* e qual é seu papel no romance?

A explicação sobre Mr Green, por exemplo, aparecerá bem mais adiante no texto. Ele aparece dando sua opinião sobre o caso de Obi no primeiro capítulo, mas é apenas no capítulo sete que descobrimos que ele é o chefe de Obi: “O que é a tragédia de homens como o Mr Green, o chefe de Obi”¹¹⁹. E apenas no capítulo onze, entendemos qual é sua “tragédia”, pois a narrativa se organiza de modo que as explicações vão surgindo aos poucos, como paráfrases narrativas, na voz do narrador, na medida em que se desenrola o fio narrativo. William Green vive num país colonizado, mas às vésperas da independência, o que o torna um ser fora de seu lugar, um colono britânico num país africano prestes a se tornar independente. As regras não são mais as mesmas dos tempos áureos da colonização, quando o homem branco tinha poder absoluto e inquestionável; o que resta a Mr Green, então, é fazer críticas e reclamar da situação presente.

Seguindo a lógica dessa narrativa que se constrói paulatinamente, é apenas mais adiante que conheceremos a natureza do deslocamento de Mr Green:

Aqui estava um homem que não acreditava num país e que mesmo assim trabalhava tanto por ele. Será que ele simplesmente acreditava no dever como necessidade lógica? Ele constantemente adiava sua consulta ao dentista porque, como sempre dizia, tinha um trabalho urgente a fazer. No caso de Green era difícil entender qual era seu prazo, a não ser que fosse a independência da Nigéria. Diziam que ele se demitiu quando se pensou que a Nigéria poderia se tornar independente em 1956. Na época, isso não aconteceu e Mr. Green foi convencido a pedir a revogação de sua demissão.¹²⁰

But this man had no following. The men of Umuofia were prepared to fight to the last. (NLE, p. 5)

119 Which is the tragedy of men like William Green, Obi's boss (NLE, p. 59, grifo nosso)

120 Here was a man who did not believe in a country, and yet worked so hard for it. Did he simply believe in duty as a logical necessity? He continually put off going to see his dentist because, as he always said, he had some urgent work to do.

Era óbvio que ele amava a África, mas apenas um certo tipo de África (...) Ele deve ter vindo originalmente com um ideal – trazer a luz para o coração das trevas, (...). Onde estava sua adorada mata repleta de sacrifícios humanos? (...) mas, em 1957, a única coisa que ele podia fazer era insultar e xingar.¹²¹

São as analepses e prolepses da diegese narrativa que fornecem as explicações que o leitor de *No Longer at Ease* precisa. Ainda no primeiro capítulo, o narrador realiza uma analepse a partir da reunião da *Umuofia Progressive Union*, para acrescentar informações sobre a família de Obi, seu sucesso na escola e o esforço que os moradores de Umuofia fizeram para mandá-lo para a universidade na Inglaterra.

A narrativa de *No Longer at Ease* dá-se como a organização da retórica dos personagens igbos de Achebe, que costumam construir suas argumentações com provérbios, seguidos de suas “explicações”, como nos exemplos:

‘Ele não é o único cristão que vimos,’ disse um deles. ‘Mas é como o vinho de palma que bebemos. Algumas pessoas podem bebê-lo e manter o juízo. Outros perdem todos os sentidos.’¹²²

“A barriga de algumas pessoas é como a terra. Nunca está cheia demais que não possa receber mais um corpo.”¹²³

A frase “é como o vinho de palma que bebemos” é um elemento da argumentação que exige uma paráfrase ou explicação logo em seguida, para que seu significado faça sentido para aquele que escuta e, conseqüentemente, para aquele que lê. Para nós, o importante no exemplo é a constatação de como se constitui a retórica igbo, tão explorada por Achebe em seus romances e contos. O leitor habituado aos romances de Chinua Achebe e que já leu *Things Fall Apart* (1958) ou *Arrow of God* (1964), obras que retratam a cultura igbo antes da colonização, está acostumado a encontrar

In the case of Green it was difficult to see what his deadline was, unless it was Nigeria's independence. They said he had put in his resignation when it was thought that Nigeria might become independent in 1956. In the event it did not happen and Mr Green was persuaded to withdraw his resignation. (NLE, p. 96)

121 It was clear he loved Africa, but only Africa of a kind (...) He must have come originally with an ideal – to bring light to the heart of darkness, (...). Where was his beloved bush full of human sacrifice? (...) but in 1957 he could only curse and swear. (NLE, p. 96 – 97)

122 'He is not the only Christian we have seen,' said one of the men. 'But it is like the palm-wine we drink. Some people can drink it and remain wise. Others lose all their senses.' (NLE, p. 44)

123 "Some people's belly is like the earth. It is never so full that it will not take another corpse. God forbid,' said a palm-wine tapper I knew." (MOP, p. 87)

provérbios e imagens metafóricas ao longo de sua leitura. No entanto, o que Achebe faz em *No Longer at Ease* é expandir esta forma de elocução retórica igbo para a própria forma de seu romance, pois nele vemos exatamente essa formação: primeiro a cena do tribunal e depois, ao longo do romance, a explicação de sua razão.

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

Antes, porém, de tratar as anacronias, precisamos compreender como se dá construção a “narrativa primeira”, o principal curso de eventos dentro do romance. As anacronias podem relatar eventos que possuem alcance anterior ou posterior à narrativa primeira, *analepses*, ou depois desta, *prolepses*, a qual, por sua vez, podem ser classificadas como *internas* ou *externas*. As anacronias externas acontecem fora do espaço de tempo da narrativa primeira (em *No Longer at Ease*, por exemplo, seriam os momentos em que o narrador volta até a infância de Obi) e as anacronias internas ocorrem dentro do espaço de tempo da narrativa primeira (um exemplo é a cena em que o narrador volta até o momento em que Obi reencontra aquela que será sua namorada, no navio de volta da Inglaterra).

As anacronias podem ainda ser *mistas*, de acordo com uma característica de amplitude. A analepse mista é aquela que começa em um período no passado e se

prolonga até alcançar o tempo da narrativa primeira, enquanto a prolepse começa dentro da narrativa primeira, mas se estende para além desta.

No âmbito dessa análise, as classificações formuladas por Genette nos ajudarão a perceber a natureza interna da construção narrativa dos quatro romances em questão, para revelar os aspectos estruturais do que chamamos aqui de progressão narrativa, isto é, a maneira como a configuração da narrativa se modifica, à medida que a construção dos personagens-tipo de cada romance evolui.

A partir do capítulo dois, o narrador retoma o que chamaremos de narrativa primeira, ou seja, ele vai passar a narrar, de maneira mais ou menos cronológica e linear, o percurso de Obi desde Londres, seu retorno a Lagos, sua profissão e seu declínio financeiro. Ocasionalmente, a narrativa voltará ao passado em breves analepses, sempre tendo Obi como foco. Um exemplo de pausa analéptica para retomar a infância de Obi acontece nas páginas 52 a 54. Nesse episódio, Obi, observando a mãe, começa a pensar que talvez ela preferisse contar para seus filhos histórias da tradição oral igbo, em vez de apenas se ater a orações e histórias bíblicas. Assim, o narrador faz uma analepse para explicar o fato de o pai catequista ter obrigado a família a seguir todos os preceitos do cristianismo. Por conseguinte, os filhos não podiam frequentar casas de vizinhos pagãos, nem aceitar comida da parte deles:

Um dia um vizinho ofereceu um pedaço de inhame a Obi, que tinha quatro anos de idade. Ele balançou a cabeça, como suas irmãs mais velhas e mais experientes, e disse: “Não comemos comida pagã”. Sua irmã, Janet, tentou cobrir a boca dele, mas já era tarde demais.¹²⁴

O capítulo 3 do romance, por sua vez, é uma grande analepse que reconstrói o início do relacionamento de Obi e Clara, sua namorada, desde a primeira vez em que se viram, num baile em Londres, até quando realmente ficaram juntos, no navio que os trazia de volta da Inglaterra para a Nigéria:

Obi se deu conta de repente que era verdade. Que desperdício de água. Uma fração microscópica do Atlântico transformaria o Saara num prado

124 One day a neighbour offered a piece of yam to Obi who was then four years old. He shook his head like his older and wiser sisters, and then said: 'We don't eat heathen food.' His sister Janet tried too late to cover his mouth with her hand. (NLE, p. 53)

florescente. **Já chega dessa ideia de o melhor dos mundos possíveis.**
Excesso aqui e nada lá.¹²⁵

As quatro narrativas romanescas aqui analisadas são carregadas de inúmeras referências literárias. O leitor se depara constantemente com nomes de autores, obras, versos e comentários críticos. No trecho citado acima, temos uma referência ao filósofo Gottfried Leibniz, quando Obi, por meio da voz do narrador, pensa sobre “o melhor dos mundos possíveis”. Segundo Leibniz, no trabalho “Ensaio de Teodiceia sobre a bondade de Deus, a liberdade do homem e a origem do mal”¹²⁶, de 1710, o mundo em que vivemos, com tudo de malévolo e benéfico que nele encontramos, é o melhor dos mundos possíveis de existir.

O filósofo alemão tentava explicar como é possível que um deus bondoso permita a existência de tanto mal sobre a terra. Para ele, a existência do mal é necessária para que a coragem humana possa triunfar e, assim, fazer surgir o bem, ou seja, sem o mal, o bem não existiria, e, logo, deus também não. Portanto, um mundo sem mal é impossível de existir se acreditamos na existência de um deus bondoso. A ideia de “melhor dos mundos possíveis”, obviamente, sofre inúmeras críticas. A ideia é retomada, por exemplo, por Voltaire, em *Candide* (1759), na fala de seu personagem otimista, que sempre repete: “Tudo vai pelo melhor no melhor dos mundos possíveis”¹²⁷. Em tom sarcástico, Voltaire questiona a resignação que pode estar por trás do raciocínio de Leibniz.

É exatamente esse aspecto de aceitação que Obi questiona ao pensar sobre as desigualdades do mundo, no navio que o leva de volta para a Nigéria. No meio do caminho entre dois mundos tão diferentes, a metrópole e a colônia, o protagonista se dá conta do quão injusto é o mundo que habita e se irrita com a ideia de que as coisas devem ser como são, apenas porque este é o melhor dos mundos possíveis.

A desigualdade e injustiça do mundo, que tocam Obi especialmente no que concerne a seu país natal, enchem-no de vontade de mudança. Obi acredita ser capaz de fazer algo diferente, apoiando-se em sua educação superior:

125 It struck Obi suddenly that it was true. What a waste of water. A microscopic fraction of the Atlantic would turn the Sahara into a flourishing grassland. So much for the best of all possible worlds. Excess here and nothing at all there. (NLE, p. 24, grifo nosso)

126 Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal

127 " Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles "

A teoria de Obi de que o funcionalismo público da Nigéria permaneceria corrupto até que os velhos líderes africanos fossem substituídos por jovens saídos da universidade foi primeiramente formulada em um ensaio que apresentou para a Nigerian Students' Union de Londres. Mas diferentemente da maioria das teorias formuladas por estudantes em Londres, esta sobreviveu a sua chegada em seu país natal. Na verdade, apenas um mês depois de sua chegada, Obi se deparou com dois exemplos clássicos desse tipo de velho líder africano.¹²⁸

Os pensamentos de Obi, traduzidos pelo narrador onisciente em discurso indireto livre, ressaltam a natureza da formação acadêmica de Obi, responsável, em parte, pela sua visão crítica do mundo. Além disso, o discurso indireto livre contribui para transferir a função que Genette chama de “testemunhal” para as reflexões de Obi.

Segundo Genette, o narrador pode assumir cinco funções dentro da narrativa, cada uma delas diretamente ligada a um aspecto da narrativa. O primeiro aspecto é a história e a função do narrador correspondente é a “função narrativa”, à qual nenhum narrador pode fugir. A segunda é a “função de regência”, que diz respeito ao caráter organizacional do texto, ou seja, o narrador marca as articulações e a ordem do que é contado. A terceira função se relaciona com a situação narrativa em si, ou seja, alguns narradores assumem, em determinados textos, essa “função fática”, para manter relação com o *narratário*, aquele para quem a história é narrada. O narrador pode ainda estabelecer uma relação emocional e afetiva com aquilo que narra, assumindo assim a “função testemunhal” ou de atestação, que lhe permite fazer comentários sobre os sentimentos que os fatos narrados despertam em si. Com relação ao caráter intelectual e ideológico da narrativa, o narrador assume a “função ideológica” caso este se ponha a tecer comentários didáticos e explicativos. Genette afirma ainda que “nenhuma dessas categorias é completamente pura” (Genette, 1995, p. 255); assim, todo narrador assume pelo menos três dessas funções ao mesmo tempo.

Em *No Longer at Ease*, vemos uma aparição bastante sintomática da necessidade de explicação sentida pelo narrador, que, nesse caso, trata de questões que vão para além da narrativa; por isso, interfere no texto, entre parênteses, para se distanciar por completo dos personagens, numa alusão altamente irônica aos fatos e

128 Obi's theory that the public service of Nigeria would remain corrupt until the old Africans at the top were replaced by young men from the universities was first formulated in a paper read to the Nigerian Students' Union in London. But unlike most theories formed by students in London, this one survived the first impact of homecoming. In fact, within a month of his return Obi came across two classic examples of his old African. (NLE, p. 35)

comportamentos que costumavam ser ignorados com a justificativa de serem necessários para se evitar problemas políticos internos:

Ou talvez devêssemos dizer, para sermos rigorosamente fidedignos, que três deles estavam devidamente impressionados porque o quarto dormiu durante toda a entrevista, fato que, em si, poderia parecer sem importância se não fosse esse cavalheiro o único representante de uma das três regiões da Nigéria. (**Levando em conta a preservação da unidade nigeriana, tal região permanecerá inominada.**)¹²⁹

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

Neste romance, fica claro que será Obi Okonkwo o foco principal, caracterizando assim a focalização interna. Outros personagens também serão o foco de seus episódios narrativos, principalmente no primeiro capítulo, como Mr Green, na cena inicial, quando expõe sua opinião sobre Obi, no clube de tênis (NLE, p. 2). No entanto, tais mudanças de foco serão raras e a maior parte dos acontecimentos serão observados e narrados pelo ponto de vista de Obi, que detém o foco dominante. Muitas vezes, no decorrer da trama narrativa, a voz do narrador se mistura às falas dos personagens, sem transição entre as duas instâncias narrativas, como no exemplo seguinte: “**A única solução era contar uma mentira.** Algumas vezes, uma mentira era mais gentil do que a verdade. Obi sabia por que a pergunta tinha sido feita.”¹³⁰

Observamos também outra modalidade de entrelaçamento entre a voz do narrador e a dos personagens, quando aquele chama a atenção para a língua do

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

130 **There was nothing for it but to tell a lie. Sometimes a lie was kinder than the truth.** Obi knew why the question had been asked. (NLE, p. 51, grifo nosso)

personagem, que fala igbo: “‘Olha para ele’ disse Odogwu. ‘Ele é a reencarnação de Ogbuefi Okonkwo. Ele é Okonkwo, **kpom-kwen, exato, perfeito.**’”¹³¹

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

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

A situação financeira de Obi começa a se complicar a partir do momento em que ele é aceito para uma vaga de funcionário público no departamento de bolsas de estudos. O que poderia ser uma solução é, na verdade, um problema, pois ele precisa viver dentro dos padrões de vida esperados para um funcionário do governo britânico. Ele se muda e compra um carro e suas dívidas começam a aumentar:

Ocupar um cargo europeu só não era melhor do que ser um europeu de fato. Isso promovia um homem da massa para a elite, cujo bate-papo em festas era: “Como seu carro está se comportando.”¹³²

Depois de terem feito dele um membro do exclusivo clube cujos membros cumprimentam uns aos outros com “Como seu carro está se comportando?”, eles esperavam que ele virasse e respondesse: “Desculpe-me, mas meu carro está parado. Não consegui pagar a apólice de seguro.”? Essa atitude envergonharia a classe de maneira impensável. Quase tão impensável quanto

131 'Remark him,' said Odogwu. 'He is Ogbuefi Okonkwo come back. He is Okonkwo **kpom-kwem , exact, perfect.**' (NLE, p. 49, grifo nosso)

132 To occupy a 'European post' was second only to actually being a European. It raised a man from the masses to the élite whose small talk at cocktail parties was: 'How's the car behaving?' (NLE, p. 84)

um espírito mascarado na antiga sociedade ibo respondendo a saudação esotérica de outro: “Desculpe-me, amigo, mas não entendo sua língua estranha. Sou apenas um ser humano usando uma máscara.” Não, essas coisas não poderiam acontecer.¹³³

Clara, a namorada de Obi, finalmente revela que é ela pertence a uma linhagem de *osus*, ou seja, pessoas dedicadas ao culto de uma divindade das religiões tradicionais, o que a torna marginalizada para a sociedade igbo, perdendo o direito de se socializar e de se casar. Mesmo em uma sociedade em que os valores ocidentais se tornaram predominantes, certas crenças do passado tradicional continuam vivas, mesmo entre os cristãos fervorosos, como o pai de Obi:

Era escandaloso que, em pleno século 20, um homem pudesse ser impedido de se casar com uma garota porque seu ta-ta-tara-vô havia sido dedicado a servir um deus, assim se isolando da sociedade e transformando seus descendentes em uma casta proibida até o fim dos tempos. Completamente inacreditável. E aqui estava um homem educado dizendo a Obi que ele não compreendia.¹³⁴

Obi sabia, melhor do que ninguém, que sua família se oporia violentamente à ideia de casamento com uma osu. Qualquer um pensaria assim. Mas para ele era Clara ou ninguém.¹³⁵

Nos trechos apresentados acima, o narrador onisciente conhece a opinião e os sentimentos, a convicção íntima de Obi com relação ao amor de Clara e o absurdo desse impedimento. A exclamação “Completamente inacreditável .” aponta essa indignação de Obi. As apreciações do tipo “ escandaloso”, os advérbios “simplesmente ”, a repetição de “ ta-ta-tara-vô”, as expressões hiperbólicas como “o fim dos tempos”, expressam o envolvimento afetivo do personagem e a representam por meio da construção discursiva. Aqui o discurso narrativo é contaminado pelo discurso do

133 Having made him a member of an exclusive club whose members greet one another with 'How's the car behaving?' did they expect him to turn round and answer: 'I'm sorry, but my car is off the road. You see I couldn't pay my insurance premium.'? That would be letting the side down in a way that was quite unthinkable. Almost as unthinkable as a masked spirit in the old Ibo society answering another's esoteric salutation: 'I'm sorry, my friend, but I don't understand your strange language. I'm but a human being wearing a mask.' No, these things could not be. (NLE, p. 90)

134 It was scandalous that in the middle of the twentieth century a man could be barred from marrying a girl simply because her great-great-great-great-grandfather had been dedicated to serve a god, thereby setting himself apart and turning his descendants into a forbidden caste to the end of Time. Quite unbelievable. And here was an educated man telling Obi he did not understand. (NLE, p. 65)

135 Obi knew better than anyone else that his family would violently oppose the idea of marrying an osu. Who wouldn't? But for him it was either Clara or nobody. (NLE, p. 68)

personagem. Quem se indigna é Obi porque é ele quem ama Clara, e não o narrador. Este apenas compartilha do seu ponto de vista.

Todas as dificuldades financeiras que Obi encontrou em seu caminho, somadas à impossibilidade de se casar com Clara e a sua gravidez inesperada, seguida pelo caro aborto, levam Obi a esquecer seus princípios e a aceitar propina pela primeira vez. A sequência de mazelas mal administradas o levaram ao delito, mas sua vida pessoal, que lhe fugiu ao seu controle, foi o motor para seu destino. A confusão entre as esferas pública e privada é a principal característica de *No Longer at Ease*, e surge como um símbolo do funcionamento da corrupção. Assim como a vida privada de Obi o levou ao delito na vida pública, a corrupção é justamente a intersecção desonesta entre as esferas pública e privada.

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

Todo mundo se perguntava por que. O juiz erudito, como vimos, não conseguia entender como um jovem educado teria feito isso, e assim por diante. O funcionário do consulado britânico, até os homens de Umuofia, não sabiam o por quê. E devemos presumir que, apesar de sua certeza, Mr Green também não sabia.¹³⁶

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

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

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

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

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

“Foi falta de experiência,” disse outro homem. “Ele não deveria ter aceitado o dinheiro em mãos. O que os outros fazem é mandar entregar a um empregado doméstico. Obi tentou fazer o que todos fazem sem antes descobrir como se faz.”¹³⁷

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

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

3.2.2 A narrativa de *A geração da utopia*

A configuração de *A geração da utopia* se dá em quatro grandes capítulos, cada um deles dedicado a um período da história de Angola: “A casa (1961)” e “A chana (1972)”, com onze subpartes cada; “O polvo (1982)”, com nove subpartes e “O templo (a partir de junho de 1991)”, com cinco subpartes. Todos os capítulos são finalizados por um epílogo, que, de certa forma, resume os percursos dos personagens após o período temporal abarcado em cada capítulo. Os epílogos são bastante importantes, por há uma diferença temporal grande entre um capítulo e outro.

A primeira frase do romance nos permite entrever o funcionamento da história narrada: “Portanto, só os ciclos eram eternos” (GDU, p. 9). Apenas os ciclos continuam a se repetir. Todo o resto acaba, como as utopias.

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

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

Trata-se do mesmo processo utilizado em *No Longer at Ease*, mas com uma diferença importante, pois, em *A geração da utopia*, o discurso indireto livre é usado com maior frequência. Enquanto Obi era o foco dominante do primeiro romance, com ocasionais mudanças de foco para personagens secundários, a situação muda em *A geração da utopia*, em que qualquer personagem pode passar a ser foco de determinada cena e ter seu discurso mesclado ao do narrador. A mistura de vozes entre narrador e personagens se dá indiscriminadamente, ou seja, o narrador se aproxima da fala dos personagens, não importando quais sejam eles, nem que opiniões emitam. Por vezes essa aproximação configura-se em recurso irônico, que revela a distância entre a opinião do narrador e a do personagem, servindo para diferenciar ideologicamente as

convicções e as visões de mundo do narrador e dos personagens, como a seguir: “A senhora aceitou um complemento, eu gosto de pretinhos, fazem barulho às vezes mas são muito bonzinhos” (GDU, p. 13, grifo nosso). Em outras situações, serve como recurso para conhecermos a constituição psicológica de cada personagem:

Malongo não disse nada. Carro bonito. Este Arsénio está farto de ganhar dinheiro. (GDU, p. 27, grifo nosso)

Sara leu reprovação nos olhos das mulheres. Também já estou a entrar na paranoia, só nos miram por curiosidade. (GDU, p. 70)

Mesmo quando temos mais de um personagem em cena, o discurso do narrador se mistura aos deles, como no trecho abaixo, no qual o narrador resume o diálogo entre Sara e Malongo, utilizando o discurso indireto livre, nem sempre marcando a transição entre as falas de um e de outro:

No entanto, ontem, quando Sara pela terceira vez o procurou e perguntou se o rompimento era definitivo, **que então ficasse tudo claro**, ele hesitou, gaguejou, **estou só chateado** e quero uma explicação completa, **mas não te posso dar ainda, tem confiança em mim e espera um pouco**. (GDU, p. 78, grifo nosso)

Como vemos acima, o narrador usa o recurso do discurso citado para encurtar a cena, pois o diálogo é resumido em um único período. Primeiramente o narrador apresenta a cena, usando terceira pessoa e discurso direto: “procurou e perguntou se”; em seguida,

lemos o que seria uma fala de Sara, durante a conversa: “que então ficasse tudo claro”; o narrador volta, para relatar a reação de Malongo: “hesitou, gaguejou”; Malongo responde, e sua resposta é o trecho que vai de “estou” até “completa”; imediatamente em seguida, separada apenas por uma vírgula, temos a resposta de Sara.

Outro traço marcante da narrativa de *A geração da utopia* é a construção fragmentada, não linear da intriga, que recorre aos vestígios memoriais para reconstruir o percurso dos personagens. O exemplo abaixo trata de quando Sara deixou Angola:

Nascida em Benguela, feito o final do liceu no Lubango, viera há quase seis anos para Lisboa estudar medicina. O barco parou um dia em Luanda, os parentes do pai levaram-na a passear. Tragou com avidez todas as impressões, tentou fixar a cor vermelha da terra e o contraste com o azul do mar, o arco apertado da baía e o verde da Ilha, as cores variegadas dos panos e os pregões das quitadeiras. Sabia, começava o exílio. Essa ideia do exílio

que se impregnou nela ao sair de Luanda fê-la chorar, quando o barco se afastou da baía iluminada à noite. Muito tempo ficou na amurada, olhando e respirando pela última vez as luzes e os odores da terra deixada para trás. (...) Foram anos de descoberta da terra ausente. (GDU, p. 11)

O narrador de *A geração da utopia* não chega a realizar longas prolepses, mas fornece ao leitor algumas pistas de desenvolvimentos futuros da narrativa, que ajudam o leitor a se localizar dentro do texto:

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

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

- Pois mergulhei aí. Não te digo. Apareceu-me um polvo gigante (...). Pois jurei que um dia havia de lá voltar, equipado para matar o polvo. (GDU, p. 23-24)

O polvo de Aníbal é um índice¹³⁸ de seu estado de espírito angustiado e preocupado pela necessidade de decidir se vai para a guerra ou se deserta. Representa também, por extensão, a situação de angústia com relação ao futuro de sua terra natal. A morte do polvo no terceiro capítulo é índice de libertação e mudanças, que o capítulo seguinte encenará. Nele podemos ver a nova fase de Angola, com a interrupção da guerra civil, enquanto Aníbal deixa seu exílio para ir até Luanda. No trecho em parte descrito abaixo, o discurso do narrador se mistura com a fala de Aníbal, ou seja, ambos contam a chegada de Aníbal a Luanda, num discurso mesclado entre a fala do personagem e do narrador, que representa também a imbricação da história pessoal de Aníbal com a história de Angola. Podemos observar também o misto de sentimentos que povoam o discurso de Aníbal: afinal de contas, não é de todo libertador livrar-se de um fantasma, como seu polvo, porque daí surge uma sensação de alívio, mas também de vazio. O que fazer depois? E se essa libertação não for verdadeira? O fim da guerra não representa o fim dos problemas do país, porque outros surgem, como as novas formas de corrupção.

138 “Os índices, pela natureza de certa forma vertical de suas relações, são unidades verdadeiramente semânticas, pois, contrariamente às ‘funções’ propriamente ditas, eles remetem a um significado, não a uma ‘operação’; a sanção dos índices é ‘mais alta’, por vezes mesmo virtual, fora do sintagma explícito. (...) Funções e índices recobrem portanto uma outra distinção clássica: as Funções implicam relata metonímicos, os Índices, relata metafóricos; uns correspondem a uma funcionalidade do fazer, as outras a uma funcionalidade do ser.” (BARTHES, 1995, p. 32-33)

E Aníbal, o Sábio, chegou. Vinha a transpirar pó e alegria, contando a longa viagem de dois dias numa camioneta que trazia produtos para os mercados de Luanda. (...) **País de salteadores de estrada**, ao que chegámos, dizia Aníbal sem grandes emoções. Até pode ser que sejam verdadeiros militares, mas desorientados. Sentem que a paz lhes vai retirar importância. (...) O importante é que tinha terminado a guerra e as pessoas e transportes podiam circular, **refazendo a Nação dilacerada**. Mas foi lindo, não imaginam, (...) **Amor-ressentimento, paixão-rejeição, Luanda**. Há sempre uma Luanda no passado de qualquer benguelense, como Aníbal se considera ser. (GDU, p. 360, grifo nosso)

Aníbal, ao deixar seu exílio e voltar a Luanda, é tomado por sentimentos contraditórios, que simbolizam sua relação com o país e o que ele se tornou. A realidade dilacerada da nação, depois do cessar-fogo, é reveladora do fim da utopia de Aníbal e de outros como ele, que lutaram por uma nação livre na época da independência.

O segundo grande capítulo do romance, “A chana”, que se passa a partir de 1972, é inteiramente focado na experiência de Vítor/Mundial, enquanto este anda perdido na chana, ou planície, tentando chegar até a fronteira com a Zâmbia, e escapar das tropas portuguesas. Esse capítulo é dedicado a Mundial, mas lemos aí vários diálogos que ele teve com Aníbal no passado e que são retomados em diversas analepses. O próprio *incipit* é uma descrição da vegetação típica daquela região, retirada de um caderno de Aníbal:

Ainda o deserto.

Agora, do deserto brotou capim e o deserto se tornou chana. Mas sob o capim há [juntar?]areia. E que é a areia senão o cobertor do deserto?

Não, não é verdade.

A chana não é um deserto, nada tem de comum com um deserto. A areia é um pormenor, não a alma do deserto O deserto é um mundo fechado. A chana são vários mundos fechados, atravessados uns pelos outros. A complexidade da chana está na sua própria definição. Para uns, os optimistas talvez, a chana é um terreno coberto de capim rodeado por uma floresta; para outros, os pessimistas, a chana é um terreno sem árvores que cerca uma floresta. No fundo, porquê distinguir optimistas e pessimistas? Não será a floresta, no segundo caso, uma simples ilha, talvez um Mussulo onde coqueiros nascendo da areia procuram com seus penachos acariciar as nuvens? Ou será a chana, prosaicamente, apenas um terreno sem árvores que é preciso atravessar para chegar à floresta ansiada?

E ainda mais no fundo, não será vão definir a CHANA?

(Duma página arrancada pelo vento ao caderno de apontamentos do Sábio). (GDU, p. 143)

O trecho acima utiliza uma linguagem poética, que não é aquela do narrador, e se constitui com ritmo e repetições. Percebemos também nessa passagem o movimento

de um ciclo, no qual parte-se do deserto, que se transforma em chana, passando pela floresta e o mussulo, voltando, no final, à chana novamente. Os diversos tipos de vegetação encontradas naquela região de Angola são os cenários que o protagonista desse capítulo cruzará durante sua caminhada cansativa em busca de segurança. Ele chega mesmo a se perder na chana e na floresta, percebendo que anda em círculos. Outra característica interessante do excerto acima é a quantidade de perguntas. A última, em particular, chama a atenção por questionar o propósito de fazer o que o autor desse escrito acabou de fazer: definir a chana. A pergunta segue o ato, como se na verdade estivesse perguntando: qual é a utilidade de fazer o que acabei de fazer? Qual é a utilidade da escrita? Pelo modo como essa narrativa se constitui, podemos chegar a uma resposta possível, que seria: dar a ver o funcionamento dos ciclos.

O narrador de “A chana” mantém inicialmente uma focalização externa, ou seja, descreve apenas o que o personagem vê, sem nos dar acesso aos pensamentos do homem perdido andando na mata:

O homem tem uma arma, uma Kalashnikov soviética, apoiada no ombro esquerdo. Um boné verde oculta-lhe o abundante cabelo desgrenhado pelo suor e os dias de peregrinação de volta à proteção verde e densa da floresta. A barba termina em duas pontas, no queixo. Os olhos são grandes e realçados pelos sinais das noites mal dormidas. Veste uma farda camuflada e calça botas militares. Do cinturão está pendente uma bolsa-cartucheira para os carregadores de reserva. Ao lado dela, uma bolsa verde, menor, guarda papéis e o emaranhado de anotações que lhe vêm à mente e o fazem registrar fatos do presente e do passado que povoam sua cabeça. Mais atrás, uma corda enrolada. Do lado esquerdo, o cantil e o punhal adaptável à arma. Na parte da frente do boné está espetado um emblema oval, onde se nota um facho aceso empunhado por uma mão negra: o homem é um guerrilheiro. (GDU, p. 144, grifo nosso)

Os dois excertos apresentados acima têm em comum o recurso ao suspense. Em ambas as descrições, apesar dos detalhes fornecidos, sabemos pouco da identidade desse território e desse personagem ; tudo permanece velado, contrastando com a objetividade da descrição baseada na focalização externa.

O primeiro trecho, dedicado à descrição da chana e retirado do caderno de Sábio, confunde o leitor e o leva a acreditar que Sábio é o protagonista deste capítulo. Somente após 13 páginas depois do início é que nos é dada a primeira pista da identidade do combatente perdido, quando o narrador faz uma analepse para contar como o personagem em questão viveu na Europa, depois de ter fugido de Portugal e

antes de se juntar aos combates pela independência de Angola. O narrador explica que ele morou em Colônia, na Alemanha, onde “tentou esquecer Fernanda” (GDU, p. 155). Daí, retornamos ao primeiro capítulo do romance, “A casa”, para lembrar que Fernanda foi a namorada de Vítor/ Mundial.

A chana é o capítulo mais lento do romance. O narrador nos guia por grandes descrições do cenário que cerca Mundial; seus delírios, causados pelo cansaço, fome e sede; suas recordações de tempos passados na Europa, bem como das discussões acalouradas com Sábio. No entanto, o que este capítulo retrata, por trás da busca de salvação de Mundial, é a evolução de seu sentimento de desilusão e perda de esperança na guerra de libertação. Na verdade, o que vemos é a mudança de caráter de Mundial, que deixa de ser o jovem intelectual idealista para se tornar, ao final do capítulo, um guerrilheiro desiludido, pronto para assumir sua faceta futura de ministro corrupto do novo governo pós-independência, como veremos no último capítulo do romance, “O templo”: “Não tinha remorso, lutava pela sobrevivência. Há muito deixara de se questionar, como antes fazia, quando se considerava um intelectual” (GDU, p. 147).

Mundial, andando pela chana e pela floresta, começa a questionar as razões da luta pela independência, as injustiças da guerra, a demora em atingir a vitória, e o modo como o povo angolano é levado a apoiar uma guerra que não entende por completo. Nos limites da sobrevivência, Mundial avista o posto português e começa a elaborar em sua mente como seria sua rendição e o que seria obrigado a dizer em rádio nacional a favor dos portugueses. Logo, essa situação deixa de causar-lhe repulsa e ele a vê como a melhor solução. No entanto, ele é encontrado por guerrilheiros angolanos e consegue escapar da fome de outra forma, mais digna para um guerrilheiro.

O narrador utiliza diferentes formas de apresentação do discurso, que ele ainda não havia explorado, no primeiro capítulo do romance.

Dois anos antes, o Sábio contara-lhe:

Assisti a uma xinjanguila interessante, no Kembo, (...) o segredo da dança está na interação entre o coletivo e o individual (...) Eu estava entre Maria e Mussole (...) Maria terá uns dezassete ou dezoito anos, Mussole talvez pouco mais nova. (...) Mussole (...) é o tumulto profundo que se deixa adivinhar nas águas paradas, é a vida borbulhante na chana. Os braços em cruz sobre o peito, a cabeça inclinada para a direita, as ancas rebolando ligeiramente, profundamente. Tudo nela se passa no interior, é como se gozasse seu próprio corpo. (...) O certo é que integrou meu corpo ao seu prazer, os passos mudaram, no curto instante em que para mim vinha os olhos de mbambi. (...)

Mussole, nessa noite, ensinou-me o segredo da vida: o prazer de viver está em viver o prazer do instante, como único. Isso contara Aníbal, o Sábio, dois anos antes, quando se reencontraram. (GDU, p. 149-152)

No trecho acima, por exemplo, temos uma pequena introdução do narrador, indicando que em seguida se iniciará um relato de Sábio. O relato se alonga por quatro páginas e compõe toda a terceira subparte deste capítulo; portanto trata-se de um relato encaixado, no qual o Sábio, num segundo plano narrativo, assume a função do narrador. Em trechos como este, percebe-se a inteiração entre o individual e o coletivo, uma alusão metadiscursiva à estratégia narrativa que reconta a história do país através dos itinerários individuais, em que a história pessoal dos personagens reconta a história do país. O relato de Sábio segue direto, sem aspas ou travessões; é longo e acontece como se fosse uma cena dentro das lembranças de Mundial.

Vemos o monólogo interior de Mundial, em seus delírios sob o sol escaldante:

Perdi-me completamente, agora sim. (...) O sol deveria ser perpendicular ao Trópico de Câncer, portanto... Portanto nada! já não sei o que digo. Sim, Trópico de Câncer, é Verão na Europa. E depois? Adianta saber que é Verão na Europa? Estão nas praias neste momento, as damas só pensando em bronzear. Ou nos tipos que as vão levar à boite. E eu aqui nesta praia sem mar. Que adianta pensar no Trópico? Tropical é um cinema de Luanda. Como Tropic é uma loja de Brazzaville. E Tropicana um cabaré de Bucareste, de Berlin, ou sei lá de onde... Estou me borrando para o Trópico de Câncer. Câncer. (GDU, p. 153)

O ananás tem personalidade, como o maracujá ou o maboque. Há frutas sem personalidade, tais a pêra, a maçã ou o figo. Estou aqui a descobrir personalidades de frutos! Quem me dera mesmo umas uvas... Vinho! (GDU, p. 157)

Também lemos os longos diálogos sobre discussões ideológicas, que Mundial teve no passado com Aníbal. Nesses diálogos, os dois personagens assumem a função ideológica, aquela de elaborar reflexões de conteúdo ideológico, e fazem aquilo que o narrador não pode fazer: discutem os diversos pontos de vista sobre a situação do país. A primeira vez que o nome do personagem principal deste capítulo é mencionado é na voz de Aníbal, num desses diálogos:

Cai agora no regionalismo, **Mundial** – disse o Sábio mordendo uma haste de capim. (...) Os crimes, os erros... cometidos pelos do Norte. Não por ti, eu sei. Mas os teus patrícios estragaram tudo. Manténs a tua posição, não é? Se

há uma divisão regional, tudo acaba, quem aproveita é o inimigo. (GDU, p. 167-170)

A maioria dos longos diálogos em *A geração da utopia* ocorre em torno de grandes questões políticas, que despertam as opiniões divergentes dos personagens e acabam por assumir a função ideológica dentro do texto. Os diálogos entre Mundial e Sábio versam sobre a lógica perversa da descolonização, qual seja, aqueles que assumem o poder não querem abrir mão das regalias já estabelecidas: “O mal é que vocês agora opõem-se aos do Norte, não para corrigir os erros, mas para aproveitarem desses erros” (GDU, p. 172). Sábio comenta a disputa regional entre os comandantes das forças guerrilheiras; no entanto, a mesma lógica se aplica ao governo nacional: quando as forças finalmente conseguem libertar e assumir o país, alguns daqueles que assumem o poder se beneficiam das regalias já anteriormente estabelecidas pelo colonizador.

Outra modalidade de representação discursiva que aparece pela primeira vez neste capítulo é aquela da “voz do povo”, representada por uma longa fala do velho Samalaga, que Mundial conheceu em um vilarejo:

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

O povo assim falava. Como é que ele, intérprete das aspirações populares, ia obrigar as massas a suportar uma guerra que já não queriam. (GDU, p. 184-185)

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

vozes do romance, configurando assim um mascaramento da “função de regência” do narrador.

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

O último parágrafo antes do epílogo de “A chana” revela a mudança de visada de Mundial, pois o ex-intelectual agora mira o futuro e já sabe que os ideais ficaram para trás:

Não nada já tinha importância. O passado fora enterrado na areia da chana e mesmo as promessas e os ideais colectivos. O que importava agora era o que iria encontrar na penugem azulada do futuro, seu futuro. Ele, Mundial, já estava a salvo, já tinha um futuro. E o Sábio? (GDU, p. 221)

O epílogo revela que Sábio foi morto em uma emboscada. No entanto, o capítulo seguinte, “O polvo (Abril de 1982)”, revela que essa não era uma informação verdadeira, já que este capítulo é inteiramente dedicado a Sábio e a sua vida de reclusão numa praia de Benguela, sete anos após a independência de Angola. Este capítulo revela também qual era o futuro que aguardava Mundial, que se torna ministro (o texto não informa qual é a pasta ministerial assumida) e seu nome circula entre os boatos de corrupção e favorecimento.

Mundial, perdido na chana, perde-se de si mesmo. Observamos sua caminhada em círculos, em busca da fronteira da Zâmbia, que se apresenta para ele como uma possibilidade de abrigo pacífico. No entanto, o personagem não consegue se afastar do forte português. Esse capítulo do romance representa a mudança de orientação de Mundial: ele deixa de ser um utópico para se tornar um cínico. Acompanhando suas reflexões, lembranças e delírios, observamos essa mudança e como ele deixa de acreditar na luta e nos ideais revolucionários para começar a pensar em se render às forças portuguesas. O futuro dessa mudança de perspectiva veremos no capítulo “O templo”, quando Mundial será um ministro corrupto.

O local onde ele se encontra é bastante simbólico. A chana e a floresta compõem o território que simboliza a própria confusão de Mundial, porque, andando em círculos, ele está em busca de si mesmo. A fronteira de Angola com Zâmbia é o limite que circunda quem ele é – um homem em busca de sua própria identidade. Ele não chega até a fronteira, não encontra os limites do território e, em vez de se reencontrar com os ideais da guerra, ele passa a desacreditá-la completamente.

A chana é bastante representativa do território nacional angolano e sua importância está atestada no trecho citado que inicia o capítulo. Ela faz parte do imaginário literário e aqui é o cenário do conflito interno do personagem, da guerrilha pela independência e da insatisfação presente na voz do povo.

Mundial realiza um trabalho de luto falso, o luto da falsa morte de Sábio. Sábio não morreu de verdade, mas a antiga vontade de luta de Mundial, sua personalidade utópica, morre na chana.

Assim como acontece no capítulo anterior, a identidade do protagonista de “O Polvo” não é revelada logo de início. O narrador refere-se ao personagem como “o homem;” a única pista que temos de que se trata de Sábio é a caçada ao polvo dentro da gruta subaquática, cuja história ele havia contado a Sara, no primeiro capítulo: “O polvo estava lá dentro, tinha certeza. Não teve coragem de o defrontar, voltou para a superfície. Ainda não tinha chegado a altura” (GDU, p. 226).

No entanto, o epílogo do capítulo anterior atestava a morte de Sábio em 1972, e “O polvo” se passa em 1982. Num capítulo que começa na página 225, é apenas na página 235 que sabemos quem é “o homem”: “Pouco depois de se conhecerem, Paulino chamou de Comandante **Sábio**” (GDU, p. 235, grifo nosso). Mais uma vez, o narrador mantém o mistério com relação à identidade do personagem principal do capítulo. “A chana” inicia-se com um trecho descritivo retirado do caderno de Sábio. Somos então induzidos a pensar que dele trata este capítulo. No fim de “A chana”, vemos que Mundial recebeu a notícia da morte de Sábio; dessa forma, somos mais uma vez enganados e levados a imaginar que talvez Mundial fosse o protagonista de “O polvo”, decidido a caçar o animal que aterrorizava o amigo. No entanto essa não é a única característica em comum entre “A chana” e “O polvo”. Além da omissão inicial do nome do protagonista, os dois capítulos são construídos mais ou menos da mesma forma: ambos partem de um olhar exterior, do narrador, com relação a homens

sozinhos, enfrentando o meio natural. Em “A chana”, Mundial está perdido numa planície; já em “O polvo” o narrador nos conduz ao território de isolamento de Sábio, que é a praia, o mar e sua casinha. O discurso do narrador em “O polvo” é construído de forma semelhante àquele de “A chana”, de modo que acompanhamos os mergulhos de Sábio em busca do polvo da mesma forma que acompanhamos as andanças de Mundial perdido na chana, ou seja, as descrições do ambiente externo predominam.

O homem agora estava parado, os pés só mantendo a posição horizontal do corpo, espiando entre os recifes. Por vezes, uma vaga conseguia romper as barreiras e fazia-o deslocar. Logo mais, ao entardecer, a calema estaria no máximo da força e as vagas iam passar por cima dos recifes. (GDU, p. 229)

Há uma semelhança entre os dois ambientes naturais em que os dois personagens são colocados. A chana é descrita por Sábio como “um terreno sem árvores que cerca uma floresta” (GDU, p. 143) e, em seguida, pergunta se a floresta não seria uma simples ilha. Ora, uma ilha é uma porção de terra cercada por água, e a água que cerca a floresta, nesse caso, é a chana, que assim se constitui como um ambiente natural semelhante ao mar: nesta narrativa, a chana de Mundial é o mar de Sábio. Existe, claro, a ressalva de que a chana, para Mundial, impõe-se além de sua vontade, ou seja, ele lá está perdido, sem saber como sair, e não acredita mais nos ideais que o fizeram chegar até ali. Por outro lado, o mar também é o cenário que se impõe na vida de Sábio, mas de maneira muito mais psicológica do que física. Ali ele está para cumprir uma missão na qual ele ainda acredita – caçar e matar o polvo que aterrorizou sua infância – mas poderia ir embora se desistisse de fazê-lo.

No jogo de forças que estão envolvidos neste conflito, a representação do território se torna um dos recursos simbólicos e materiais dessa identidade coletiva, transformando-se em argumento para a construção de sistemas simbólicos que possibilitam a contestação de identidades impostas, vindas de longe e que dominam territórios assim como indivíduos. Se esta contestação, produzida pelo conflito e explicitada pela obra, colocar em questão as identidades dos incluídos e dos excluídos, então poderá também colocar em colapso as estruturas sociais que foram anteriormente fixadas pelo colonizador. Ao questionar o significado do território, o autor coloca em questão as formas de relação de poder afirmadas a partir da referência territorial colonizada, produzindo novos conteúdos para novas identidades sociais.

Da mesma forma que existe um paralelismo entre os dois ambientes naturais em que os personagens se encontram, há também um paralelismo entre os dois personagens em si. Mundial e Sábio são como duas faces de uma mesma moeda; os dois são frutos da geração que viveu o fim de uma utopia de liberdade, mas cada um seguiu seu rumo no país independente. Ambos viveram o mesmo momento de efervescência idealista em Portugal, quando olhavam para seu país e pensavam em um futuro mais justo para os colonizados. No entanto, Mundial torna-se um ministro corrupto e Sábio, um recluso desiludido. A situação de revolução, luta pela liberdade e subsequente independência dá origem tanto ao corrupto aproveitador quanto ao apático deprimido.

Outro tipo que tem origem nessa mesma situação é o personagem de Sara, que reaparece em “O polvo” como médica atuante e honesta, que ainda acredita em trabalhar pelo povo angolano.

O jipe verde parou ao lado da mangueira. Conduzido por uma mulher branca. Ela saiu do carro e ele teve dificuldades em reconhecer Sara. Estiveram quinze anos de guerra sem se ver. Ela perdida por Paris à espera de ser chamada, ele com missões noutros sítios. (GDU, p. 237)

Sara reaparece na vida de Sábio para viverem o amor que não puderam realizar no passado. Sua reaparição na narrativa também cumpre uma importante função: ela se torna a interlocutora de Sábio, para juntos analisarem a situação do país e os rumos da utopia. Em um de seus diálogos, o leitor começa a perceber a imagem que Mundial deixou para seus antigos amigos:

- Aqui para nós nunca entendi como o Mundial no derradeiro segundo se desviou da revolta do Leste. Em 1972, quando partiu para a fronteira, já estava todo feito com eles. Não enganava ninguém. Mas depois cheirou o vento, ou teve um sonho anunciador. (...) Foi mantendo certo distanciamento dos dois campos, estando com um pé escondido em cada um. No momento decisivo da opção, cortou as ligações com os revoltosos, e foi naturalmente subindo na organização. (GDU, p. 239)

Vítor/Mundial não é mais considerado por Sábio como um dos que acreditavam na mudança:

- Isso de utopia é verdade. Costumo pensar que a nossa geração se devia chamar a geração da utopia. Tu, eu, o Laurindo, **o Vítor antes**, para falar dos que conheceste. Mas tantos outros, vindos antes ou depois, todos nós a um momento dado éramos puros e queríamos fazer uma coisa diferente. Pensávamos que íamos construir uma sociedade justa, sem diferenças, sem privilégios, sem perseguições, uma comunidade de interesses e pensamentos,

o Paraíso dos cristãos, em suma. A um momento dado, mesmo que muito breve nalguns casos, fomos puros, desinteressados, só pensando no povo e lutando por ele. E depois... tudo se alterou, tudo apodreceu, muito antes de se chegar ao poder. Quando as pessoas se aperceberam que mais cedo ou mais tarde era inevitável chegarem ao poder cada um começou a preparar as bases de lançamento para esse poder, a defender posições particulares, egoístas. A utopia morreu. E hoje cheira mal, como qualquer corpo em putrefação. Dela só resta um discurso vazio. (GDU, p. 240, grifo nosso)

O trecho acima atesta que Vítor deixou de fazer parte do grupo dos utópicos há tempos atrás, pelo menos na visão de Sábio. No entanto, a fala de Sábio transcrita acima vai além dessa simples constatação. O trecho explica o título do romance: a geração dos puros que queriam fazer algo diferente – como Obi, em *No Longer at Ease* – que acreditava ser capaz de mudar seu país, de torná-lo mais justo, trabalhando a partir de seus conhecimentos adquiridos na universidade. O grande problema, como Sábio constata, é que, após a independência, grande parte das pessoas percebeu as oportunidades do momento e correu para conseguir um pedaço do “bolo nacional”, como dirá o ministro Nanga em *A Man of the People*.

Ánibal/Sábio é aquele que destoa:

Ánibal é a voz discordante entre os dirigentes, mesmo sem nada falar. A sua ética e autoridade falam por ele. Talvez ele exista para denunciar a incapacidade dos homens em renunciar aos valores disseminados pelo imperialismo, sobretudo o de concentração de riquezas. (MIRANDA, 2006 p. 54)

Ele não se encaixa ao mundo dos predadores:

E condenam-me porque mandei tudo para o ar, não quis carros, casas, ou várias mulheres, como eles têm, possuidores dum apetite voraz, insaciável. Eu incomodava, num banquete de canibais eu só tirava um pastel e contentava-me com ele (GDU, p. 241).

Sábio escolheu ficar isolado numa praia, nas proximidades de Benguela, recusando fazer parte do governo que o decepcionou. Passa seus dias pescando para comer; cuidando de uma mangueira que abriga o espírito de Mussole, moça que amou e foi morta na guerra; e refletindo sobre o país e a história. Tem apenas um vizinho, com quem divide o suprimento de água potável, e raramente vai até a cidade. Seu exílio voluntário retira-o do meio dos predadores, ávidos por vantagens pessoais, mas também o exclui das ações do mundo. Sara acredita que pode fazer alguma diferença trabalhando honestamente, o que nos leva a questionar se a omissão de Sábio não seria

quase tão danosa para os ideais utópicos quanto a conduta de Mundial. Ele reflete sobre a História e sobre Angola, mas suas ideias não são compartilhadas. Ele é como um sábio sem seguidores.

Os codinomes de guerra de Aníbal e Vítor são bastante relevantes para a presente análise, pois representam justamente duas faces da elite de um país: Sábio é o intelectual, aquele que atingiu um certo grau de educação formal ou de erudição, que elabora reflexões sobre a realidade, mas que não realiza a revolução, apenas a idealiza. Ao se isolar do mundo, Aníbal/Sábio deixou de participar do mundo, de certa forma. Para ele, restam apenas suas reflexões, em seus cadernos; ele não é um predador como Vítor, mas também não cumpre um papel na sociedade, como Sara. Vítor, por sua vez, recebe o codinome de Mundial, que vem a calhar para a composição de seu personagem. Mundial é aquele que pertence ao mundo material, ao que é concreto e palpável. Sua participação nos combates pela independência é acompanhada de muitas dúvidas e frustrações, mas recebe como prêmio um cargo no governo, que ele usa para beneficiar a si e a seus amigos. De um lado, temos um representante da elite intelectual e, de outro, um representante da elite burguesa predatória.

As reflexões que Sábio coloca no papel são os outros trechos deste romance que aparecem entre aspas:

“Os regimes inspirados pela experiência de Outubro reescrevem constantemente a História. Não só no sentido mais conhecido de alterar dados em função das necessidades do grupo dominante de momento, mas de forma mais importante e subtil. É o de recusarem que promovem modificações radicais que ponham em causa os princípios anteriores. (...) Mesmo se o que se faz hoje está desdizer absolutamente o que se fez ontem, é apenas um ajustamento a novas condições. (...) O reescrever a História, nesse caso, é o fazer do curso dela uma linha recta, profeticamente ditada desde que tomaram o poder. É a maior canelada à dialéctica que já se viu e por isso Marx não deve parar de se remexer na tumba, num baile subterrâneo, o pobre Marx num frenético semba.” (GDU, p. 275)

É importante notar que a reflexão ideológica do processo é deixada por conta do Sábio; é ele que examina, analisa e reflete, e não o narrador. A função ideológica cabe a ele. Esta é a importância das aspas, que evitam que o narrador assumira esse papel ideológico de maneira clara. Sábio já antecipa a formação da classe predadora e explica em poucas palavras como surgem os Capossos de Angola:

“Antes da revolução de 1789, havia em França três Estados: a nobreza, o clero e povo, nessa última noção estando contida a burguesia. Aqui também há três Estados: a burocracia dirigente, os candongueiros e o povo. Contrariamente a França, não é no Terceiro Estado que estão as forças que tomarão o poder. Aqui são os candongueiros, que hoje crescem à sombra de pequenos negócios mais ou menos lícitos, de transportes de pessoas ou mercadorias, trocas desiguais com o camponês ou **pequeno comércio nas cidades, desvios ou roubos, falsificações de documentos, que estão a acumular capital, a constituir-se numa classe selvagem de empresários.** Entre o Primeiro Estado também há candongueiros, geralmente ligados por laços familiares. Quando a casca da utopia não servir, vão despudoradamente criar o capitalismo mais bárbaro que já se viu sobre a Terra.” (GDU, p. 277, grifo nosso)

Em “O templo”, que se passa a partir de julho de 1991, vemos o início da consolidação daqueles que vão “acumular capital”. É o capítulo que encerra a narrativa de *A geração da utopia* e deixa o gancho para *Predadores*. Nele, lemos o percurso de Malongo, o ex-jogador de futebol, que estava ansioso para ver o fim da guerra:

Mas a guerra tinha finalmente acabado. Começou a vir à banda para pequenos negócios. Servia de intermediário de firmas belgas, francesas ou holandesas, de médio porte, que queriam vender produtos ou tecnologias. Como era amigo antigo de responsáveis importantes, especialmente o Vitor Ramos, grande Kamba de sempre, conseguiu os primeiros negócios. (GDU, p. 307)

Malongo agora é um rico empresário, que mora em uma mansão e faz negócios entre o governo e empresas internacionais, tendo como principal parceiro seu amigo Mundial. Como vimos no capítulo 2, Malongo se tornou um grande aproveitador, que nem mesmo se dá conta de seu papel na degradação do país, representada pela miséria exposta nas ruas e que ele olha com desprezo. Também reencontramos Elias, que, nos tempos de juventude em Lisboa, era um revolucionário radical que rejeitava até mesmo as confraternizações na Casa dos Estudantes do Império, por considerar que festas alienavam os estudantes e desviavam o foco da revolução. Elias agora é pastor de sua própria religião e torna-se sócio de Malongo e Mundial num novo templo, para arrecadar dinheiro dos fiéis.

A voz do autor/narrador retorna ao fim do romance, quando retoma a primeira palavra, “portanto” para encerrar a obra: “Como é óbvio, não pode existir epílogo nem ponto final para uma estória que começa por portanto” (GDU, p. 376). Como ele próprio afirma, “apenas os ciclos eram eternos” (GDU, p. 9). E, assim, o narrador demonstra sua tese. O texto narrativo de *A geração da utopia* é um ciclo, que começa

onde termina: no “portanto”. Como em uma peça do teatro do absurdo, ou como a própria lógica da descolonização, Angola, assim como outros países africanos, repete um ciclo, cujo funcionamento está expresso na estrutura narrativa e na “estória” desse romance. A “estória” contada por Pepetela não acaba aqui e tem sua continuação em *Predadores*.

3.3 Predadores consolidados – *A Man of the People* e *Predadores*

E enquanto os homens forem conduzidos por seus corações e estômagos e não por suas mentes os Chefes Nangas deste mundo continuarão a se safar com qualquer coisa.¹³⁹

3.3.1 A narrativa de *A Man of the People*

A Man of the People é um romance curto, de 150 páginas, distribuídas em 13 capítulos, e começa da seguinte forma:

Ninguém pode negar que o Chefe Honorável M. A. Nanga, M.P., era o político mais acessível do país. Se perguntasse na cidade ou em seu vilarejo natal, Anata, diriam que ele era um homem do povo. **Tenho que admitir isso desde o começo ou a história que vou contar não fará sentido.**¹⁴⁰

Esse primeiro parágrafo de *A Man of the People* é revelador de vários aspectos que virão a ser confirmados ao longo do romance. Já entendemos que o narrador contará sua história em primeira pessoa, e que ele conhece pessoalmente o personagem

139 And as long as men are swayed by their hearts and stomachs and not their heads the Chief Nangas of this world will continue to get away with anything. (MOP, p. 66)

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

principal. Também entendemos que esta é uma narrativa *ulterior* (Genette, 1995)¹⁴¹, ou seja, a história será contada depois de sua conclusão; os eventos narrados já aconteceram. No caso em tela, Odili narra o que se passou na sua disputa pelo cargo de Nanga depois de todos os acontecimentos. Algumas marcações dentro de seu discurso situam a narrativa, e deixam claro que se trata de um relato fruto de uma reflexão sobre fatos já ocorridos: “**Agora** eu sei bem.”¹⁴²

No entanto, no contexto histórico nigeriano, esse romance tem um caráter premonitório, pois o golpe militar que acontece no fim do romance de fato ocorreu na Nigéria poucas semanas após a publicação de *A Man of the People*, em 1966.

No primeiro parágrafo do romance, já podemos também vislumbrar uma característica importante para a composição da personalidade desse narrador/personagem: Odili é um narrador inseguro, que precisa justificar a história que conta e suas opiniões. Isso está expresso na frase: “Preciso admitir isso desde o princípio senão a história que vou contar não fará sentido”¹⁴³. Ele sente a necessidade de explicar o carisma do personagem alvo de sua narrativa, possibilitando ao leitor compreender o que está por vir e também as mudanças de opinião sofridas por Odili ao longo da história – afinal de contas, ele próprio é vítima desse carisma nos primeiros capítulos do romance. Também já somos apresentados ao que motiva o título da obra: Nanga “era um homem do povo” – assim como o narrador Odili..

Odili utiliza algumas técnicas para construir sua narrativa, sendo que uma delas é a presentificação dos eventos utilizando dêiticos como “aqui” e “agora”.

Aqui estavam **bobos, ignorantes** aldeões dançando desajeitadamente e esperando para estourar sua pólvora em homenagem a um daqueles que empurrou o país ladeira abaixo no caminho da inflação. (...) Diga a eles que este homem usou sua posição para enriquecer e eles vão perguntar – como

141 A principal determinação temporal da instância narrativa é, evidentemente, a sua posição relativa em relação à história. Parece evidente que a narração não pode senão ser posterior àquilo que conta, mas tal evidência é desmentida de há séculos a esta parte pela existência da narrativa “predictiva”. (GENETTE, 1995, p. 215)

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

142 **Now** I know better. (MOP, p. 38)

143 “I have to admit this from the onset or else the story I'm going to tell will make no sense”

meu pai perguntou – se você achou que um homem sensato cuspiria o pedaço suculento que a boa sorte colocou em sua boca.¹⁴⁴

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

Eu sabia que deveria estar com raiva de mim mesmo, mas não estava. Eu me peguei imaginando se – talvez – eu não estaria aplicando à política padrões rigorosos, que não são adequadas a ela.¹⁴⁵

“Ouçam! Ouçam!” eu disse. Gosto de pensar que minha intenção era sarcástica. **Era preciso sentir o carisma do homem para acreditar.** Se eu fosse supersticioso eu diria que ele tinha feito um feitiço muito potente do tipo chamado “cara doce”.¹⁴⁶

De algum modo, **eu me vi admirando aquele homem pela sua falta de modéstia.** O que é modéstia senão apenas orgulho invertido?¹⁴⁷

Então, quando eu disse ao ministro que eu havia me candidatado para uma bolsa de estudos para fazer pós-graduação e obter o Certificado de Educação em Londres, não havia passado pela minha cabeça solicitar sua ajuda. **Acho importante ressaltar esse detalhe.**¹⁴⁸

Nos trechos citados acima, vemos Odili tentando justificar, para o leitor, seu comportamento diante de Nanga. A personalidade desse narrador vai se constituindo aos

144 **Here** were silly, ignorant villagers dancing themselves lame and waiting to blow off their gunpowder in honour of one of those who had started the country off down the slopes of inflation. (...) Tell them that this man had used his position to enrich himself and they would ask you – as my father did – if you thought that a sensible man would spit out the juicy morsel that good fortune placed in his mouth. (MOP, p. 2 – 3, grifo nosso)

145 **I knew I ought to be angry with myself but I wasn't.** I found myself wondering whether – perhaps – I had been applying to politics stringent standards that didn't belong to it. (MOP, p. 9, grifo nosso)

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

147 Somehow **I found myself admiring the man for his lack of modesty.** For what is modesty but inverted pride? (MOP, p. 11, grifo nosso)

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

poucos. Seus sentimentos com relação à história que narra e ao objeto de sua narrativa, o ministro Nanga, oscilam ao longo do romance e ele se mostra preocupado com a imagem que constrói de si mesmo. Algumas vezes, ele é tolerante:

“A primeira coisa que os críticos dizem sobre as residências oficiais de nossos ministros é que cada uma tem sete quartos, um para cada dia da semana. Tudo que posso dizer é **naquela primeira noite não havia espaço em minha mente para críticas**.¹⁴⁹

Em outras ocasiões, é invejoso: “Eu precisava confessar que se eu fosse feito ministro naquele momento, **eu ficaria muito ansioso para continuar sendo um para sempre**.”¹⁵⁰ Outras vezes se mostra indulgente:

Nós ignoramos as necessidades básicas do homem se dissermos, como alguns críticos o fazem, que, porque um homem como Nanga de um dia para outro saiu da pobreza e da insignificância para sua presente opulência, ele poderia ser convencido, sem dificuldades, a abrir mão de tudo e voltar a seu estado original.¹⁵¹

Ou então, demonstra surpresa, e em seguida, resignação irônica:

Eu tinha **absoluta certeza** de que se eu, ou qualquer outro do nosso povo que fosse, tivesse-o chamado de Micah, ele teria ficado furioso. Ou talvez eu não devesse ter ficado tão **surpreso**. **Todos nós aceitamos coisas dos brancos** que nenhum de nós teria tolerado aceitar de nosso próprio povo.¹⁵²

Ou, ainda, curiosidade ou ingenuidade:

Havia também uma pitada de **pura curiosidade** naquilo; eu queria saber como ela havia recebido a notícia de que eu estava contestando o cargo de

149 The first thing critics tell you about our ministers' official residences is that each has seven bedrooms and seven bathrooms, one for every day of the week. All I can say is that **on that first night there was no room in my mind for criticism**. (MOP, p. 36, grifo nosso)

150 I had to confess that if I were at that moment made a minister **I would be most anxious to remain one for ever**. (MOP, p. 37, grifo nosso)

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

152 I was **dead certain** that if I or any of our people for that matter had called him Micah he would have gone rampaging mad. But perhaps I shouldn't have been so **surprised**. **We have all accepted things from white skins** that none of us would have brooked from our own people. (MOP, p. 44, grifo nosso)

seu marido. Naquele momento, meu raciocínio político ainda era **ingênuo** o bastante para ter aquele tipo de curiosidade.¹⁵³

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

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

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

Odili, enquanto narrador, preocupa-se com a imagem que o leitor terá dele, e, enquanto personagem, também se preocupa com a imagem que os outros personagens têm dele:

153 There was also a dash of **plain curiosity** in it; I wanted to know how she was taking the news that I was contesting her husband's seat. At that point I was still **naïve** enough in my political thinking to have that kind of curiosity. (MOP, p. 103 – 104, grifo nosso)

Suponho que eu queria apagar qualquer impressão deixada pela apresentação infeliz, mesmo que não intencional, que Max fez de mim como sendo uma água-viva desprezível. Então eu fiz um pequeno discurso, que eu pretendia que fosse espirituoso e cético.¹⁵⁴

Sua insegurança é flagrante não só com relação aos sentimentos que descreve no romance, mas também quanto à veracidade daquilo que narra. Ao longo da narrativa, Odili busca situar seu discurso e tenta dar autenticidade aos fatos que conta, recorrendo à existência de documentos que comprovam o que diz. É um narrador que está sempre justificando sua memória e, por consequência, a legitimidade de sua história:

Isso também entrou no jornal, do qual tenho uma cópia aqui na minha frente.¹⁵⁵

Minha memória é naturalmente boa. **Naquele dia, era perfeita.** Não sei como aconteceu, mas posso me lembrar de cada palavra que o Ministro disse naquela ocasião.¹⁵⁶

Enquanto narrador inseguro e interessado em construir sua própria imagem, Odili busca legitimar o que diz com referências, ou explicar a falta delas:

Ele forneceu alguns fatos e números sobre linchamentos dos quais **não me lembro agora.**¹⁵⁷

O Cronista Diário, órgão oficial do partido P.O.P., argumentou num editorial que a Gangue dos Canalhas, como eram agora chamados os ministros dispensados, era composta por pessoas saídas das universidades e homens profissionais altamente escolarizados. **(Eu preservei um recorte daquele editorial.)**

Vamos agora, e de uma vez por todas, extrair do nosso corpo político, como um dentista extrai um dente podre, todos os fantoches decadentes, versados em literatura e macaqueando os maneirismos e falas dos brancos. Nós temos orgulho de ser africanos. Nossos verdadeiros líderes não são aqueles intoxicados por seus títulos de Oxford, Cambridge ou Harvard, mas sim aqueles que falam a língua do povo. Sumam daqui com sua educação

154 I suppose I wanted to erase whatever impression was left of Max's unfortunate if unintentional presentation of me as a kind of pitiable jellyfish. So I made what I intended to be a little spirited sceptical speech. (MOP, p. 79)

155 This too was entered in the Hansard, **a copy of which I have before me.** (MOP, p. 6, grifo nosso)

156 My memory is naturally good. **That day it was perfect.** I don't know how it happened, but I can recall every word the Minister said on that occasion. (MOP, p. 9, grifo nosso)

157 He gave some facts and figures about lynching which **I don't remember now.** (MOP, p. 45, grifo nosso)

universitária odiosa e cara, que apenas aliena o africano de sua rica e antiga cultura e o coloca acima de seu povo...¹⁵⁸

A reflexão acima nos remete a *No Longer at Ease* e às opiniões de Obi sobre a necessidade de haver homens escolarizados, profissionais com graduação universitária, nos cargos de comando do país. A realidade almejada por Obi, antes da independência, aquela de um país comandado por pessoas com formação universitária, no momento da escrita de *Odili*, no pós-independência, é rechaçada pelos governantes golpistas que assumiram o governo do país.

Como o narrador de *A geração da utopia*, *Odili* não utiliza prolepses completas, mas, em breves declarações, dá pistas do que está por vir no desfecho do romance: “Aquela visita também foi nosso último encontro amigável, mas eu não devo antecipar acontecimentos posteriores.”¹⁵⁹

No trecho acima, *Odili* fala do encontro com o pai de Edna. Da mesma forma, ao terminar de contar a história de quando assistiu ao discurso de Nanga no parlamento, já anuncia o resultado de sua disputa pelo cargo político daquele: “Aquela foi minha primeira – e última – visita ao Parlamento”¹⁶⁰. Revelando que a única vez que entrou no parlamento foi para assistir ao discurso do novo governo, quando ainda era estudante, *Odili* já adianta o fato de que não será eleito.

Em *A Man of the People* encontramos, na voz de *Odili*, um resumo da formação e consolidação do personagem-tipo, ou seja, da elite aproveitadora que preda as novas nações africanas. Descrevendo uma das mulheres que faziam parte da comitiva de Nanga, *Odili*, em poucas palavras, descreve a trajetória de personagens como Caposso, de *Predadores*:

158 The Daily Chronicle, an official organ of the P. O. P., had pointed out in an editorial that the Miscreant Gang, as the dismissed ministers were now called, were all university people and highly educated professional men. **(I have preserved a cutting of that editorial.)**

Let us now and for all time extract from our body-politic as a dentist extracts a stinking tooth all those decadent stooges versed in text-book economics and aping the white man's mannerisms and way of speaking. We are proud to be Africans. Our true leaders are not those intoxicated with their Oxford, Cambridge or Harvard degrees but those who speak the language of the people. Away with the damnable and expensive university education which only alienates an African from his rich and ancient culture and puts him above his people.... (MOP, p. 4, grifo nosso)

159 That visit turned out also to be our last friendly encounter, but I must not anticipate later developments. (MOP, p. 102)

160 That was my first – and last – visit to Parliament (MOP, p. 5).

Um começo pobre – órfã, eu acredito – sem educação escolar, muita beleza e uma determinação de ferro, sendo que ela aproveita bem ambas as características; começou como vendedora ambulante, subindo para pequena negociante, e depois chegou a grande negociante. Atualmente, diziam, ela presidia todo o comércio de roupas importadas de segunda mão, que valiam centenas de milhares.¹⁶¹

O mesmo acontece na afirmação seguinte: “Um dito popular no país depois da Independência dizia que não importava o que você conhecia, mas sim quem você conhecia.”¹⁶²

Tal afirmação é uma constante em países cuja formação democrática não foi totalmente consolidada, inclusive no Brasil. Caposso consegue alcançar o sucesso financeiro porque se beneficia de favores daqueles que conhece e que estão no poder. A *Man of the People* ainda retoma abertamente o enredo de *No Longer at Ease* em:

Na verdade, um motivo pelo qual eu aceitei este trabalho de professor numa escola privada do interior, em vez de um emprego mais moderno como funcionário público na cidade, com carro, residência funcional, etc., foi para ter uma certa autonomia.¹⁶³

No fragmento acima, Odili faz uma comparação entre sua situação e a de pessoas como Obi, em *No Longer at Ease*. Ambos, Obi e Odili, tiveram a mesma formação superior, em Literatura, mas fizeram escolhas diferentes para suas vidas profissionais. Podemos aqui traçar um paralelismo com dois personagens de *A geração da utopia*. Como vimos anteriormente, Aníbal/Sábio e Vítor/Mundial são dois “resultados” de uma mesma realidade: ambos estudantes universitários que acreditavam na independência e na revolução, mas um se trancou para o mundo e o outro se aproveitou da nova conjuntura. Os dois personagens de Achebe, Obi e Odili, são ainda próximos no que concerne a seus destinos: um se deixa levar pela corrupção fácil e o outro ainda tenta retornar a seus princípios para combater a corrupção, mas é vencido pelas táticas desonestas do sistema. Odili faz analepses, para falar da infância e da relação com o pai:

161 Poor beginning – an orphan, I believe – no school education, plenty of good looks and an iron determination, both of which she put to good account; beginning as a street hawker, rising to a small trader, and then to a big one. At present, they said, she presided over the entire trade in imported second-hand clothing worth hundreds of thousands. (MOP, p. 15)

162 A common saying in the country after Independence was that it didn't matter what you knew but who you knew. (MOP, P. 17)

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

Meu pai era o Interpretre Oficial do Distrito. Naquela época, quando ninguém entendia nem ao menos “venha” na língua do homem branco, o Chefe do Distrito era como uma Divindade Suprema, e o Interpretre era como o principal dos deuses menores, que levava as orações e sacrifícios até o maior.¹⁶⁴

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

Odili passa alguns dias na mansão de Nanga em Bori. Depois que seu anfitrião o trai, passando a noite com sua namorada, ele muda completamente sua atitude com relação a Nanga e promete vingança. Sua vingança, como sabemos, não vai ser levada a cabo, pois a força manipuladora da corrupção está além do alcance de um mero concorrente, como Odili. No entanto, a narrativa vingará, no sentido de crescer e sobreviver. A citação abaixo representa a mudança de atitude de Odili e também é a origem da narrativa, ou seja, é o *turning point*, o momento de mudança, sem o qual a narrativa de Odili não existiria: “‘Você ganhou hoje,’ continuei, ‘mas preste atenção, eu vou rir por último. Eu nunca esqueço.’”¹⁶⁵

As ameaças de Odili são a justificativa para a existência do relato, que será, na verdade, a única real vingança que Odili efetuará contra Nanga, já que quem tira o ministro do poder é o golpe militar, e a possibilidade de uma relação de Odili com Edna, candidata a segunda mulher de Nanga, também só surge depois do golpe. O contar da história de *A Man of the People* é a vingança de Odili. Sem o desejo de vingança, a narrativa não existiria. Tanto é que seu desejo de desforra é, assumidamente, o que o leva a se filiar ao partido insurgente, já que, para ele, essa escolha “acrescentaria uma segunda corda ao [seu] arco, quando fosse lidar com Nanga”.¹⁶⁶ Sua filiação ao novo partido (Common People’s Convention) acrescenta outra camada a sua vingança. Odili reconhece a importância (negativa) de Nanga para

164 My father was a District Interpreter. In those days when no one understood as much as 'come' in the white man's language, the District Officer was like the Supreme Deity, and the Interpreter the principal minor god who carried prayers and sacrifice to Him. (MOP, p. 28)

165 “You have won today,” I continued, “but watch it, I will have the last laugh. I never forget.” (MOP, p. 73)

166 it would add a second string to my bow when I came to deal with Nanga”. (MOP, p. 79)

sua vida, e (positiva) para a narrativa: “Eu devo sempre ser grato a ele pelo *insight* que tive dos assuntos de nosso país durante minha breve estada em sua casa.”¹⁶⁷

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

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

As vantagens do narrador em primeira pessoa, como Odili, vão ainda mais longe. Ele tem a prerrogativa de poder analisar seu próprio processo de análise e de retomar o que pensava no momento em que observava os fatos diante de si:

Eu estava simplesmente fascinado demais pelo dispersar das nuvens, quase ritualístico, como também havia ficado fascinado um dia quando vi pela primeira vez o domo branco do monte Kilimanjaro revelando-se ao pôr do sol. Fiquei sem fôlego, não disse imediatamente: ‘Ah! esta é a maior montanha da África’, ou ‘Não é tão impressionante quanto eu esperava’. Tudo isso tinha que esperar.¹⁶⁸

Odili usa a metáfora do monte Kilimanjaro para explicar como se sentia diante da perspectiva que estava tendo dos assuntos do país, desvelados a partir do ponto de vista interno, promovido pela estada na casa de Nanga. Ainda não tinha opinião formada no momento da observação. Como vimos, Odili se deixou conquistar por Nanga e esteve bastante confuso com relação às opiniões que tinha sobre ele, chegando até mesmo a justificar o comportamento de Nanga. Sendo assim, podemos concluir que, se não tivesse sido traído por ele, Odili nem mesmo pensaria em disputar o cargo do ministro, evitando conflito, e a narrativa não teria razão para existir. Apenas um

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

168 I was simply too fascinated by the almost ritual lifting of the clouds, as I had been one day, watching for the first time the unveiling of the white dome of Kilimanjaro at sunset. I stood breathless; I did not immediately say, ‘Ah! this is the tallest mountain in Africa’, or ‘It isn’t really as impressive as I had expected’. All that had to wait. (MOP, p. 40)

narrador de primeira pessoa e com focalização interna poderia, ao mesmo tempo, nos oferecer essa visão interna e causar desconforto pelo reconhecimento de sua volubilidade. Sua constante tentativa de rever os fatos e suas reações levam a narrativa para um nível de autoanálise psicológica que fica clara no exemplo abaixo, quando Odili questiona o próprio interesse político. Tal questionamento aparece agora na narrativa, mas o leitor já se pergunta isso há mais tempo:

Tendo chegado tão longe na minha autoanálise, eu precisava fazer uma pergunta a mim mesmo. Qual a importância da minha atividade política em si mesma? Era difícil dizer, as coisas pareciam muito misturadas; minha vingança, minha nova ambição política e a garota. E **talvez** também pudesse ser que meus motivos se emaranhassem e reforçassem uns aos outros.¹⁶⁹

Acho difícil, retrospectivamente, entender minha inação naquele momento.¹⁷⁰

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

O trecho acima é um exemplo dos momentos em que Odili entra em contato direto com seu “narratário”. Para Genette, o papel do narratário não é completamente passivo, ele está “no mesmo nível diegético” (1995, p. 258) do narrador. O narratário pode se confundir com o leitor, na mesma medida que o narrador pode se confundir com o autor, mas não mais que isso. Ele possui uma função dentro da narrativa, que norteia o

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

170 I find it difficult in retrospect to understand my inaction at that moment. (MOP, p. 71)

rumo desta. Para Genette, “o verdadeiro autor da narrativa não só é quem a conta, mas também, e por vezes muito mais, quem a escuta” (GENETTE, 1995, p. 260). A obra de Proust, analisada por Genette, recorre bastante ao leitor; de maneira parecida, as narrativas de *A Man of the People* e *Predadores* são construídas em torno de um narratário pressuposto, mesmo que *extradieético*, a quem se dirigem as constantes justificativas de Odili e os comentários nervosos, entre colchetes, do narrador de *Predadores*, como veremos a seguir.

Em *A Man of the People*, encontramos uma situação interessante no que diz respeito ao conceito de narratário e sua importância dentro do romance. Pela natureza autoreflexiva da narração de Odili, podemos afirmar que existe uma sobreposição de narratários, pois sua escrita está sempre voltada para uma tentativa de compreensão de si mesmo e de suas reações durante os acontecimentos narrados. Odili fala para um suposto leitor, para quem ele tenta se explicar e se justificar, mas também estabelece um “diálogo” consigo mesmo, tentando se compreender. Temos uma sobreposição de narratários: ele próprio e o suposto leitor, e assim a narrativa se constrói. Nos exemplos abaixo, fica clara essa comunicação entre narrador e narratário.

Qualquer um que esteja acompanhando esta história minimamente deve estar imaginando o que aconteceu com Elsie, que eu disse ser uma das principais razões para eu ir a Bori.¹⁷¹

Ele cantou [a música] como uma canção fúnebre. E, **acredite**, lágrimas brotaram de meus olhos; lágrimas pela finada esperança nascente. **Você pode me chamar de sentimental, se quiser.**¹⁷²

Odili assim assume a “função fática” de sua missão como narrador, ou seja, chama o narratário para dentro do texto e insta sua colaboração para o prosseguimento deste. Como dissemos antes, Odili, enquanto narrador, desempenha todas as funções narrativas, inclusive a testemunhal, quando analisa seus sentimentos, e a ideológica, quando explica e contextualiza a ação narrada no momento histórico.

Percebemos a evolução, por assim dizer, de um tipo de narrador e de narrativa para a outra, ou seja, percebemos a passagem progressiva do estilo narrativo de um

171 **Anyone who has followed this story at all carefully** may well be wondering what had become of the Elsie whom I said was one of my chief reasons for going to Bori. (MOP, p. 58, grifo nosso)

172 Now he sang it like a dirge. And, **believe me**, tears welled up at the back of my eyes; tears for the dead, infant hope. **You may call me sentimental if you like.** (MOP, p. 82, grifo nosso)

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

3.3.2 A narrativa de *Predadores*

Predadores é um romance volumoso, com 545 páginas, distribuídas em 20 capítulos. Como explicamos anteriormente, a narrativa desse romance se inicia no mesmo ano em que a de *A geração da utopia* se interrompeu, no ano de 1992. Tal observação reforça a reflexão de que *Predadores* dá prosseguimento à história da “ascensão de uma personagem-tipo” (PEPETELA apud CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 44) que Pepetela começou a narrar em *A geração da utopia*. Assim personagens como Malongo, Vítor e Elias, que formam a elite burguesa no primeiro romance, são analisados em profundidade na figura simbólica de Caposso no segundo romance.

A estrutura de *Predadores* não é linear, ou seja, a narrativa começa em 1992, mas a história ali narrada vai de 1974 a 2004. O quadro abaixo ilustra o contraste organizacional entre a ordem dos capítulos e a ordem cronológica:

Por capítulo (tempo do discurso):	Cronologicamente (tempo da diegese):
1. Setembro de 1992	Novembro de 1974 – Capítulo 4
2. Setembro de 1992	Novembro de 1975 – Capítulo 5
3. Setembro de 1992	Setembro de 1978 – Capítulo 6
4. Novembro de 1974	Dezembro de 1985 – Capítulo 12
5. Novembro de 1975	Outubro de 1986 – Capítulo 19

6.	Setembro de 1978
7.	Maio de 2004
8.	Junho de 1998
9.	Junho de 1998
10.	Outubro de 2003
11.	Janeiro de 1997
12.	Dezembro de 1985
13.	Agosto de 1991
14.	Novembro de 1995
15.	Abril de 2001
16.	Julho de 2004
17.	Agosto de 2004
18.	Agosto de 2004
19.	Outubro de 1986
20.	Dezembro de 2004

Agosto de 1991 – Capítulo 13
Setembro de 1992 – Capítulo 1
Setembro de 1992 – Capítulo 2
Setembro de 1992 – Capítulo 3
Novembro de 1995 – Capítulo 14
Janeiro de 1997 – Capítulo 11
Junho de 1998 – Capítulo 8
Junho de 1998 – Capítulo 9
Abril de 2001 – Capítulo 15
Outubro de 2003 – Capítulo 10
Maio de 2004 – Capítulo 7
Julho de 2004 – Capítulo 16
Agosto de 2004 – Capítulo 17
Agosto de 2004 – Capítulo 18
Dezembro de 2004 – Capítulo 20

Dessa forma, não existem analepses ou prolepses no que concerne à relação entre os capítulos; como estes não retratam necessariamente a sequência temporal do capítulo anterior, não podemos falar em analepses ou prolepses de um para outro. No entanto, cada capítulo possui sua própria organização interna e, dentro dela, existem mais analepses do que prolepses.

Tratando o personagem central do capítulo por “o homem”, o narrador de *Predadores* repete a fórmula usada em “A chana” e “O polvo” de *A geração da utopia*: “O homem de impecável fato azul que passaremos a chamar de Vladimiro Caposso” (PRE, p. 16, grifo do texto); mas, ao contrário do que é feito no primeiro romance, logo a identidade do personagem é revelada.

A primeira cena é uma narração em focalização externa, do tipo câmera, que descreve o assassinato cometido por Caposso: ele mata sua amante e o homem com quem estava tendo relações sexuais, a sangue frio, com uma pistola, no apartamento

dela. Temos primeiro uma visão interna do apartamento e depois da rua, onde acontecia naquele mesmo instante uma passeata.

Um traço interessante a ser observado neste início é que o narrador usa a primeira pessoa do plural: “que **passaremos** a chamar” (PRE, p. 16, grifo nosso). No decorrer da narrativa, esta escolha se alterará, como veremos mais adiante. A escolha da primeira pessoa do plural, em capítulos dedicados exclusivamente a Caposso, às vezes toma a forma de cumplicidade, como em:

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

O narrador age, aqui, como se estivesse na cena com Caposso, ajudando-o a relembrar onde poderia ter errado na execução de seu crime. Caposso se expressa de forma grosseira, como o narrador deixa claro em certo ponto: “— Nunca lhe disseram que tem cara de rato? — perguntou **grosseiramente** Caposso, **sem mesmo cumprimentar**” (PRE, p. 33, grifo nosso). E o narrador se deixa contaminar por essa grosseria, de forma que sua fala é caracterizada por vocábulos e expressões que o personagem usaria: “Nem souberam porquê morreram, foi pena, **a cabra** devia sofrer com o medo da morte, para perceber o que lhe acontecia, e perceber também os riscos incorridos ao gozar com ele” (PRE, p. 16, grifo nosso).

No trecho acima, a narração expressa os pensamentos de Caposso utilizando o discurso direto livre, além da imagem depreciativa com relação à mulher assassinada, típico da fala de Caposso. Vemos, mais adiante, que a vulgaridade do discurso de Caposso contamina aquele do narrador, fato que não acontece em capítulos dedicados a outros personagens: “Porquê então a **cabra** urrava enrolada àquele maldito enquanto com ele só lançava uns suspiros no momento do orgasmo? (...) **Corneando-o** a bel prazer, desde o princípio?” (PRE, p. 22, grifo nosso).

Mesmo que o narrador ainda se refira a Caposso na terceira pessoa – “corneando-o” – seu discurso está contaminado pela fala do personagem, quase como se eles fossem um só: “Filho-da-puta, oportunista de merda, agora armado em fino” (PRE, p. 34). Outros exemplos de misoginia aparecem no discurso do narrador, quando Caposso está em foco:

Fátima Magricela (PRE, p. 25)

Mil vezes Caposso se perguntara, e até a amigos, a Esparguete era mesmo feia? (PRE, p. 26)

Até para se pôr de quatro patas, prontinha para o receber, bastava ele querer. (PRE, p. 26)

Encontramos em *Predadores*, uma espécie de evolução do narrador de *A geração da utopia*, no sentido de que algumas práticas do narrador que, no romance de 1992, eram mais contidas, tornam-se exacerbadas no romance de 2008. Apesar de manter, na maior parte do texto, a focalização externa, este narrador é muito mais invasivo do que o anterior, sabe tudo e conta tudo, tem o controle total do texto. Por vezes, aparece assumidamente como narrador, dando opiniões entre colchetes e, em outras vezes, faz com que a fala dos personagens se imiscua na sua própria. O narrador de *A geração da utopia* mostra-se timidamente no início do romance, explicando por que começou a narração com a palavra “Portanto”; já o narrador de *Predadores* aparece todo o tempo, ressaltando o controle que tem sobre o texto.

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

[Este narrador amante de caça até tem uma voz que reconheço se ter redimido. Mas, por questões de economia, tenho de abdicar dele e escolher outro, mais próximo dos cânones clássicos do gênero. Com todos os mais sentidos agradecimentos. Também com os agradecimentos dos leitores?]

Talvez me perguntem porquê tenho de inventar outro narrador. E sou obrigado a saber? Se tudo fosse racional, estas coisas não tinham piada nenhuma.] (PEPETELA, 2001, p .245)

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

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

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

A passagem acima vem destacada dentro do texto pela presença de colchetes e pelo uso de itálicos. Em *A geração da utopia* vimos o uso de aspas para destacar discursos que estavam supostamente livres da voz do narrador. Em *Predadores*, vemos o uso dos colchetes para destacar a fala que é puramente do narrador, como se ele se colocasse não apenas fora da história narrada, mas também fora do contexto ficcional/narrativo, revelando assim o ato da escrita e desmascarando a “farsa” literária. Segundo Pepetela, essa “voz autoral” surge no texto para estabelecer um limite entre o narrador e o “autor”, essa intromissão aparece para “desdramatizar”¹⁷³ o texto literário. Ele faz isso ao dizer “*Qualquer leitor habituado a ler mais que um livro por década*”. Nessa frase, o leitor deixa de ser apenas narratário e se torna “leitor”, com um livro na mão, e o narrador o desafia quanto aos hábitos de leitura. Esse narrador explica o funcionamento de seu relato: “*haverá muitas misturas de tempos, (...) iremos atrás e iremos à frente*”. Não há para ele a necessidade de fingir não se tratar de uma narrativa romanesca, pois assume estar contando uma história ficcional num livro, e que a

173 Entrevista com Pepetela – Anexo 1.

narrativa terá analepses e prolepses de acordo com sua vontade: “*mas só quando me apetecer e não quando os leitores supuserem*”.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Como já comentamos rapidamente na introdução deste trabalho, tal pergunta é feita pelo jovem Caposso a seu amigo revolucionário Sebastião, que prontamente responde: “nós mesmos angolanos, não vai mais haver governador-geral, mas um presidente da república”. No entanto, a resposta não convence o interlocutor, como não convence também o leitor, por ser vaga. De que angolanos estamos falando? São os revolucionários, como Sebastião? Os empresários sem formação, como Caposso? Os estudantes universitários, como Nacib? Ou, na verdade, as empresas internacionais, como o texto parece sugerir mais a frente?

Existe um paralelo entre a pergunta “Nós quem?”, que diz respeito ao presente e ao futuro de Angola, e a construção da narrativa de *Predadores*. Dentro da própria

estrutura da narrativa, existe uma confusão de vozes que leva o leitor a questionar quem está narrando. O narrador utiliza a primeira pessoa do plural, mas quem é o “nós” que conjuga esses verbos? Seria o narrador e o narratário juntos? No entanto, a escolha às vezes se transforma na primeira pessoa do singular. Assim, temos: “Como **vemos**, naquele seu jeito de mulher pequenina” (PRE, p. 67, grifo nosso). E, logo em seguida: “**adianto** dizer Mireille também mostrava tristeza” (PRE, p. 89, grifo nosso).

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

O último fator ligado à questão do “nós quem?” é a focalização de um determinado personagem em cada capítulo – Caposso (no primeiro capítulo), Nacib (no segundo), Mireille (no terceiro), e assim por diante. Essa característica é importante não apenas porque cada personagem receberá atenção em capítulos separados, mas também porque a linguagem utilizada pelo narrador se altera de acordo com o personagem que está em foco. Como já vimos antes, os capítulos dedicados a Caposso são relatados por um narrador grosseiro que se expressa como Caposso. Por outro lado, quando Nacib, uma alma mais sensível, está em foco, a linguagem e o tom da narrativa se tornam mais leves e poéticos:

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

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

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

Acima, Caposso, já velho, está ouvindo o discurso do amigo de juventude e começa a pensar na falência dos regimes comunistas, tão defendidos pelo amigo de outrora. O trecho que termina por “face suja” está em discurso indireto livre, pois a voz do narrador traduz os pensamentos do personagem. Entre colchetes, o narrador confessa o uso da técnica, já que assume a autoria da frase – “ler de mim”, ao mesmo tempo em que admite se tratar de pensamentos do personagem – “Caposso nunca leu Sartre”. No entanto, estamos diante de um exemplo flagrante da mistura de vozes que existe neste romance: Caposso não leu Sartre, mas o narrador leu; e, se o discurso é do narrador (“de mim”), por que ele não poderia usar a referência conhecida por ele? Porque assim se constitui o texto de Pepetela em *Predadores*: um ser não sendo, constante do começo ao fim, que desestabiliza o leitor. Esta constituição ambígua assumida pela forma do romance condiz com o assunto confuso e desestabilizador ora narrado e que é reforçado pela ironia e humor ácido do comentário – questão que discutiremos mais adiante.

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

Na transição de *No Longer at Ease* para *A Man of the People*, vimos como a situação histórica no momento anterior à independência da Nigéria constituía um determinado contexto que colocava o personagem em posição delicada, narrada por um

narrador mais externo e objetivo. Por sua vez, Odili, em seu contexto histórico pós-independência, confrontado pelo personagem-tipo já consolidado, narra sua própria versão dos fatos num depoimento menos objetivo e com incertezas que condizem com a instabilidade que o rodeia.

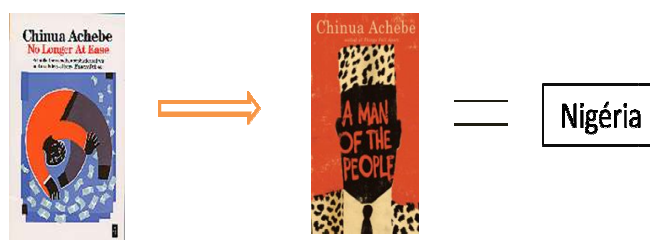
Enquanto *A geração da utopia* é narrado de maneira mais linear no que concerne à progressão temporal e à ausência de interferências do narrador ou da “voz autoral”, *Predadores* apresenta uma ordem cronológica aparentemente caótica e um narrador inquieto e intrometido. As características de *Predadores*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

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

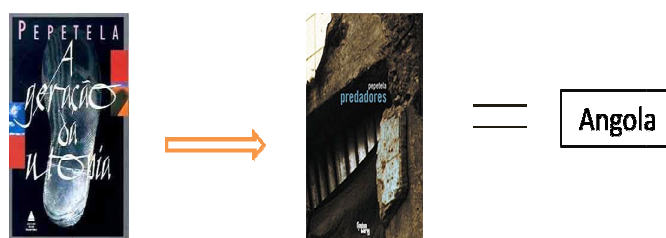
Vale a pena arriscar o papel deste narrador, como uma espécie de narrador-predador, que enreda gradativamente o leitor no tecido criado, costurando as idas e vindas temporais, como que servindo saborosamente o leitor e, ao mesmo tempo, devorando-o com recursos narrativos. (VALENTIM, 2009, p. 354)

Tanto em *A Man of the People* quanto em *Predadores*, nota-se com bastante nitidez a presença de um “autor implícito”, segundo o conceito de Wayne Booth¹⁷⁴. Odili como narrador e a “voz autoral” intrusa de *Predadores* são representações de uma instância autoral que controla o texto e que se quer percebida de alguma forma. A importante diferença entre os dois é que, em *A Man of the People*, encontramos um narrador dramatizado, personagem de seu próprio romance, que se quer também autor dele, enquanto que, em *Predadores*, as estruturas narrativas são “quebradas” para que a voz de um suposto autor entre em cena e questione toda a construção literária. Poderíamos arriscar a dizer que em *Predadores* temos a evolução da voz de um “autor implícito”, que possui raízes no narrador dramaturizado de *A Man of the People*. A forma como esses narradores se constituem é “exigência” do tema complexo e escorregadio que estão tratando: a corrupção arrivista dos predadores das pós-colônias – os narradores se adaptam a seus temas.

Assim, nesta análise, percebemos que os quatro romances podem se relacionar de algumas diferentes maneiras:



No Longer at Ease e *A Man of the People* fazem a síntese da formação do personagem corrupto em seu contexto histórico nigeriano.

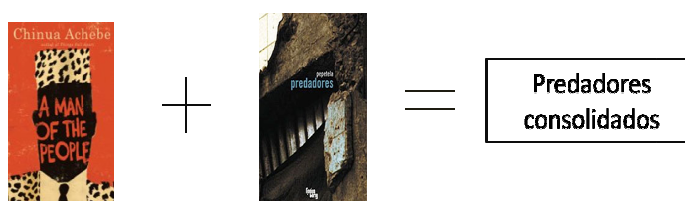


174 *The implied author* (the author’s “second self”). Even the novel in which no narrator is dramatized creates an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails. (BOOTH, 1961, p. 151)

A geração da utopia e *Predadores* fazem a síntese da formação do personagem corrupto em seu contexto histórico angolano.



No Longer at Ease e *A geração da utopia* elaboram os primeiros traços do personagem-tipo, aproveitador da situação pré-independência.



A Man of the People e *Predadores* descrevem as características do personagem-tipo, já no contexto pós-independência, em cada país.



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

3.4 Humor e ironia

Como pudemos constatar ao longo deste estudo, as narrativas de Chinua Achebe e Pepetela, apesar das diferenças encontradas, compartilham traços em comum em suas escritas. Um traço importante e marcante é a utilização de um tipo de humor bastante ácido e crítico, que assume várias formas diferentes.

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

O Sr Ikedi havia chegado a Umuofia vindo de um distrito municipal, e podia contar a todos como as festas de casamento estavam diminuindo firmemente nas cidades desde a invenção dos convites escritos. (...) ele contou que uma pessoa não poderia ir ao casamento de seu vizinho se não recebesse um daqueles papéis em que estaria escrito R.S.V.P. – Rice and Stew Very Plenty [Arroz e Ensopado Muito Abundante] – o que era sempre uma afirmação exagerada.¹⁷⁵

O humor, na citação acima, marca o distanciamento em relação a hábitos culturais introduzidos pelo modelo ocidental numa sociedade que os arremeda sem necessariamente compreendê-los. O narrador relata o que foi dito pelo Sr. Ikedi, sem corrigir nem explicar o erro do personagem e, nesse momento, cria um elo implícito de cumplicidade humorística com o leitor informado. Como se sabe, R.S.V.P.(do francês “*répondez s’il vous plaît*”) significa “responda por favor”¹⁷⁶; contudo, no contexto acima, a sigla foi ressignificada, causando a frustração daqueles convidados que esperam encontrar muita comida e são surpreendidos pela quantidade restrita, calculada de acordo com o número de pessoas que responderam ao convite. O humor aqui é

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

176 Em inglês, a expressão é comumente utilizada em inglês, constando nos dicionários da língua e sendo usada até como verbo, por exemplo: “*Don’t forget to RSVP before Thursday.*”.

resultado não só do choque entre culturas, mas, sobretudo, dos níveis de familiaridade com os códigos culturais e de etiqueta ocidentais.

Outro exemplo semelhante ocorre em: “O aplauso e os gritos de Âncora! Âncora! que se seguiram (...)”¹⁷⁷ O narrador transcreve o que a plateia grita numa boate: “*Anchor! Anchor!*”, representando a não compreensão da expressão francesa “*Encore!*”, utilizada em concertos e espetáculos, no sentido de “bis”. Sem compreender o que a palavra *encore* quer dizer, a plateia acomoda a fonética estranha para aproximá-la de outra palavra conhecida, mas que não faz nenhum sentido naquele contexto.

Há ainda a adaptação de conceitos, como faz o umuofiano que, depois de visitar a capital, volta para contar o que viu aos conterrâneos e explica o que seria um taxi da seguinte forma: “Se você não quiser andar, apenas acene e um carro de passeio para ao seu lado.”¹⁷⁸ Ele utiliza a “*pleasure car*”, expressão formal para designar veículos pequenos.

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

Algumas vezes, dentro da narrativa de Odili, em *A Man of the People*, sua insegurança é substituída por um certo sarcasmo que ajuda a compor o tom crítico que ele utiliza para avaliar as pessoas ao seu redor. No trecho abaixo, Odili comenta a passagem de um carro de som pelas ruas de sua cidade, avisando que toda a população local decidiu apoiar Nanga nas próximas eleições: “E eu pensei: se todas as pessoas haviam tomado aquela decisão, por que eles estavam agora sendo avisados dela?”¹⁷⁹

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

177 The applause and the cries of Anchor! Anchor! that followed (...) (NLE, p. 103)

178 ‘If you don’t want to walk you only have to wave your hand and a pleasure car stops for you.’ (NLE, p. 12)

179 And I thought: if the whole people had taken the decision why were they now being told of it? (MOP, p. 136)

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

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

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

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

[Antecipo-me, dizendo, estou de acordo com os sempre amáveis leitores, também é puxar demais a corda para esta coincidência, aliás absolutamente inútil para o decorrer da estória, a qual poderia acabar da mesma maneira sem esta deriva forçada, é fazer os leitores de parvos, como se na vida estas coisas acontecessem, um personagem encontrar outro na imensidão de um continente que além de conhecer um país africano sem qualquer relevância na cena mundial, conhece alguém próximo do primeiro personagem, (...)] **Pois é, por ser exagerado de mais é que ponho esta coincidência aqui, adoro inverossimilhanças, impossibilidades, arriscar ser chamado de excessivo, incapaz de medir consequências e mesmo, o pior de tudo num escritor, desleixado. Nem imaginam como me confortam as vossas críticas e maledicências... Por outro lado, escolher um terceiro americano para interferir mais tarde na vida de Caposso, criar-lhe uma voz e um rosto, além de um passado me parece ser demasiado dispendioso, contrário à conhecida teoria da economia literária, sobretudo neste século de ideologia dominada pelo fundo Monetário Internacional. Que o diabo decida entre as duas possibilidades.]** (PRE, p. 190-191)

A “voz autoral” chama a atenção do leitor para a coincidência proposital, incluída dentro do texto, que revela seu poder absoluto sobre os elementos que compõem a narrativa. Ela elabora a autoreferencialidade do discurso literário, que discute sua própria feitura. O diálogo entre a “voz autoral” e o leitor tem o propósito de justificar suas escolhas, mas num tom jocoso e trazendo, para o contexto do fazer literário, elementos que governam a lógica do capitalismo mundial, fazendo um jogo entre economia literária e economia financeira. Assim, ele traz à tona uma discussão literária mascarada como discussão econômica. A realidade econômica global, dominada por instituições financeiras que controlam o destino do capital mundial, serve aqui de metáfora para a realidade do mercado literário dominado por tendências provenientes do centro, que ditam as regras do que deve ser considerado como “boa literatura”. A universalidade é um exemplo de conceito que pode ser tomado como diretriz literária mais ou menos determinada pelo centro, que aceita ou não as obras literárias provenientes da periferia. Chinua Achebe, por exemplo, critica a maneira como uma parte da crítica ocidental tenta diminuir os romances africanos, dizendo que não são universais, porque suas temáticas giram em torno das idiosincrasias das sociedades africanas:

Como se universalidade fosse uma curva distante na estrada que você deve tomar se for viajar para longe na direção da Europa ou da América, distanciando-se bastante de você mesmo e de sua casa. Eu gostaria de ver a palavra “universal” totalmente banida das discussões sobre literatura africana até que as pessoas parem de usá-la como sinônimo para o limitado e autocentrado paroquialismo da Europa, até que o horizonte das pessoas se estenda para incluir todo o mundo.¹⁸⁰

No caso da citação de *Predadores* acima, o alvo da crítica da “voz autoral” é a “economia literária”, uma tendência contemporânea que preza romances mais curtos, o que não é o caso de *Predadores*. A discussão sobre o fazer literário, presença constante nas obras aqui tratadas, aparece desta vez num tom irônico.

Georg Lukács discorre sobre as características histórico-filosóficas do romance no que concerne à ironia enquanto aspecto formal. Segundo ele, o “romance é a forma

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

da virilidade adulta: seu escritor perdeu a radiante crença juvenil de toda a poesia” (LUKÁCKS, 2000, p. 86). Dessa forma, o romance se constitui como a forma literária da reflexão de uma alma solitária que busca sobreviver num mundo “abandonado por deus” (LUKÁCKS, 2000, p. 89). A epopeia apresentava um herói dentro de um mundo delimitado pelo poder controlador de deuses cujas funções e intenções são claramente definidas. O mundo da epopeia é totalmente externo a seu herói: apesar de passar por diversas aventuras, o herói da epopeia sempre as vencerá, sem dúvida. O mundo do herói romanesco, ao contrário, não é tão certo e delimitado, as divindades não estão claramente definidas e as aventuras às quais ele se submete são incertas e internas. O herói romanesco não tem certeza da sua vitória, tem certeza apenas da sua solidão:

Súbito descortina-se então o mundo abandonado por deus como falta de substância, como mistura irracional de densidade e permeabilidade: o que antes parecia o mais sólido esfarela como argila seca ao primeiro contato com quem está possuído pelo demônio. (...) A ironia do escritor é a mística negativa dos tempos sem deus: uma docta ignorância em relação ao sentido; uma amostra da manobra benéfica e maléfica dos demônios; (LUKÁCS, 2000, p. 92)

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

‘O fato de que, durante incontáveis séculos, o africano foi vítima do pior clima do mundo e de todas as doenças imagináveis. Isso nem é culpa dele. Mas ele foi prejudicado mental e fisicamente. Nós lhes trouxemos a educação ocidental. Mas qual é a utilidade disso para eles?’¹⁸¹

Mr Green, ao tentar elaborar uma teoria que explique a corrupção em países africanos, culpa o clima e as doenças, menciona a presença colonizadora, mas apenas

181 ‘The African is corrupt through and through.’ (...)

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

como portadora da educação. Este personagem carrega, em seu discurso, a ideologia da colonização e o acobertamento dos malefícios causados por ela. Em nenhum momento ele atenta para o fato de que a chegada dos colonizadores levou a exploração ao solo africano:

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

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

Beda Allemann (1978) analisa o uso da ironia dentro do contexto estritamente literário, investigando a capacidade de a ironia ser utilizada como um verdadeiro princípio literário¹⁸². Para ele,

trata-se de uma dialética e de uma reflexividade que joga dentro dos limites da própria língua. Em outras palavras: o princípio geral da dialética reflexiva se tematiza no fenômeno da ironia de maneira bastante precisa, a saber, sua formação em um modo de discurso. É por isso que não é mais questão de ironia enquanto “ponto de vista” e forma de pensamento, para retomar mais uma vez a distinção tradicional da retórica antiga, mas exclusivamente da ironia enquanto modo de discurso e, assim, da ironia enquanto fenômeno especificamente literário.¹⁸³

Essa dialética reflexiva é característica de um modo de discurso que quer dar conta do confronto entre dois mundos, desvelando as imposições, assimilações, que resultam do longo processo de colonização e configuram o período da pós-colônia. A ironia na literatura seria então um fenômeno específico, diferente dos outros tipos de ironia encontrados no discurso falado, por exemplo, pois aquela só pode acontecer

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

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

dentro dos limites impostos pela língua escrita. Assim a ironia é um princípio literário, um modo de discurso, que pode ser utilizado ou não pelo autor, assim como pode ser ou não percebido pelo leitor. Wayne Booth diz que nem todos os leitores captam todos os níveis de ironia de uma determinada obra, e que há ainda aqueles que “tentam evitar os irônicos e lêem apenas autores diretos”¹⁸⁴. De fato nem toda obra literária é irônica, nem todo autor literário opta pelo princípio da ironia para compor seu romance.

Para Allemann, “é instrutivo estudar como, no começo dos romances e das narrativas com estrutura irônica, o tom de base irônica é evocado desde a primeira página”¹⁸⁵. Os romances que compõem o corpus desta pesquisa possuem estruturas tipicamente irônicas, como já pudemos observar na análise das narrativas que fizemos anteriormente. Para exemplificar o que diz Allemann, tomemos como exemplo a primeira cena de *No Longer at Ease*, na primeira página: “Alguns funcionários públicos pagaram até dez xelins e seis centavos para obter um atestado médico para esse dia.”¹⁸⁶ Funcionários públicos de Lagos compraram atestados médicos falsos, para justificar a ausência no trabalho e ir ao tribunal assistir à condenação de Obi, ironicamente, por favorecimento ilícito mediante aceitação de propina.

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

Ocasionalmente um autor usará um epíteto direto em seu título para descrever uma das qualidades de seu locutor. *Felix Krull*, *Confidence Man*, de Thomas Mann; “Gullible’s Travels”, de Ring Lardner; “Diary of a Worrier”, de Bruce Bliven; “The Hollow Men” de T.S. Eliot – todos esses nos dão informação bastante direta que podemos imediatamente usar para suspeitar das intenções “secretas” por trás das palavras do narrador.¹⁸⁷

É o que ocorre com o título de *A Man of the People*. Ao começar a ler o romance, fazemos a conexão direta entre o título e Nanga. Odili inicia seu relato explicando que o ministro M. A. Nanga é um “homem do povo”. Nesse preciso

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

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

186 Some Civil Servants paid as much as ten shillings and sixpence to obtain a doctor’s certificate of illness for the day. (NLE, p. 1)

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

momento, já estamos diante do princípio irônico que rege todo o romance. À medida que a narrativa se desenrola, o leitor aos poucos se dá conta de que o “homem do povo” é na verdade o próprio Odili, que, como o povo de seu país, está mergulhado em uma realidade enganosa e ao mesmo tempo sedutora. Odili inicialmente se deixa levar pelo carisma e poder daquele que posteriormente será seu adversário, como outros no seu lugar também o fariam. O que trouxe Odili de volta para um caminho mais honesto foi a raiva que sentiu ao ter seu orgulho masculino ferido por Nanga; se não fosse isso, Odili provavelmente teria se deixado levar pela sedução do estilo de vida que se apresentava diante dele, como ele próprio confessa, e teria se tornado o próximo Nanga. Essa reviravolta dentro da ação do romance é também uma mudança irônica do destino do herói.

Há no texto outros exemplos de episódios irônicos mais diretamente ligados aos acontecimentos narrados por Odili, como a “quase morte” por envenenamento do Ministro Koko: “Eles me mataram.”¹⁸⁸ Odili testemunha o ataque de pânico que o ministro Koko, um dos amigos de Nanga, tem ao tomar um gole de café. Ao não reconhecer o gosto de seu Nescafé habitual, o ministro acha que foi envenenado quando, na verdade, estava tomando café da marca nacional, *OHMS*.

NPD [OHMS] – Nossos Produtos Domésticos (...). Jornais, rádio e televisão instavam a todos os patriotas a apoiar o grande esforço nacional que, diziam, garantia a emancipação econômica, sem a qual nossa liberdade arduamente conquistada era uma miragem.¹⁸⁹

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

Enquanto a ironia de *A Man of the People* já está presente em seu título, o mesmo não se pode afirmar das duas obras de Pepetela, porque seus títulos são referências diretas e não irônicas, aos personagens das obras. *A geração da utopia* fala justamente da geração que acreditava numa possível independência, que, em parte, não

188 “They have killed me” (MOP, p. 33)

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

passou de uma utopia. E os membros da família de Caposso confirmam o epíteto que lhes é dado no título – são predadores.

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

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

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

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

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

orgulho nacional” (PRE, 365). A ironia dá o tom da narrativa de *Predadores*, porque o cinismo de Caposso não poderia ser tratado de outra forma pelo seu narrador.

Para Beda Allemann:

o princípio da ironia só parece suportável e útil se ele reflete não a atitude pessoal e arbitrária de um autor, mas um estado do mundo, para o conhecimento do qual a ironia literária, assim orientada, pode contribuir de maneira decisiva.¹⁹⁰

A ironia enquanto princípio literário é portadora de uma determinada compreensão de mundo, servindo de suporte para a visão de uma realidade complexa de exploração, que ganha valor estético dentro dos romances. As situações irônicas, nos casos dos romances aqui analisados, compõem um retrato do “estado do mundo” naqueles contextos socio-históricos. Os romances não são ensaios de sociologia, são obras romanescas fictícias, com personagens e cenários fictícios, que, por meio da manipulação das palavras e imagens literárias, a ironia sendo uma delas, constroem uma crítica das sociedades nigerianas e angolanas. Vemos a movimentação inescrupulosa do dinheiro nas mãos de personagens predadores, que fazem parte das elites dominantes desses países nas fases pós-independência e que habitam as cidades, palco das desigualdades trazidas pela modernidade tardia e os descuidos da colonização, como tratamos a seguir.

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

4 Personagens e articulações temáticas

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

Este capítulo tenciona ainda tratar de dois temas que perpassam os quatro romances estudados. Depois de analisar o funcionamento estrutural das obras, veremos qual é o desenho formado pelo traçado dado pelos autores a temas recorrentes em todas elas. Os eixos temáticos derivam e, ao mesmo tempo, compõem intrinsecamente os estilos narrativos dos narradores que conhecemos no capítulo anterior. Dessa forma, deparamo-nos com um movimento circular, no qual elementos que inspiram a narrativa tornam-se ao mesmo tempo consequência da maneira como a narrativa se constitui. Tal perspectiva é importante para melhor compreendermos o objetivo deste trabalho, que é o de comprovar a indissociabilidade entre as histórias narradas e as formas escolhidas para narrá-las, ou seja, como a representação da formação de uma elite burguesa engendra certos recursos representativos, que evoluem junto com os personagens.

O primeiro dos temas diz respeito à relação dos personagens com o dinheiro e os caminhos, corruptos ou não, percorridos por ele nos quatro romances, pois é o objeto motivador dos personagens predadores. É interessante observar como a relação com o dinheiro regula as ações e relações dos personagens principais. A cidade, sua presença e a forma como ela se torna também personagem dos romances será abordada em seguida, pois merece atenção especial pelo seu caráter simbólico na representação das desigualdades sociais tão presentes em países que passam pelo longo processo de descolonização.

4.1 A construção dos personagens-tipo nos quatro romances

O colonizado é um perseguido que sonha permanentemente em se tornar um perseguidor.¹⁹¹
(Frantz Fanon. *Les damnés de la terre*. p. 84)

- Acredito no género humano. Não são maus por natureza. O sistema é que os estraga.
- Meu velho, cuidado – disse Sebastião. – Hoje nem o próprio Rousseau aceita essa teoria do bom selvagem. O homem é o lobo do homem, dizia o Hobbes. Estava mais perto da verdade, pelo menos nesta terra de lobos.
(*Predadores*, p. 187)

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

Quero tentar fazer uma análise de classe sobre a ficção de Chinua Achebe (...) Quero, em particular, rastrear o desenvolvimento da classe mensageira, desde sua origem como mensageiros, propriamente ditos, funcionários, soldados, policiais, catequistas e capatazes durante o colonialismo, como é visto em *Things Fall Apart*, até suas posições como os instruídos *been-tos* de *No Longer at Ease*; até sua assunção e exercício do poder em *A man of the People*. (1986, p. 63)¹⁹²

Ngugi havia proposto esse estudo a seus alunos do terceiro ano de literatura da Universidade de Nairóbi, mas foi preso pouco tempo depois, em 31 de dezembro de 1977, e não pode levar a cabo seu projeto. A *messenger class* é definida como a classe de africanos que, de uma forma ou de outra, e em períodos diferentes da história do continente, serviram aos interesses do colonizador europeu. Essa classe desenvolve-se para culminar na “*comprador bourgeoisie*”, de Frantz Fanon (1952), ou seja, a elite dominante dos países descolonizados, que assume o lugar do colonizador, imitando seus modos. Na obra de Achebe, pode-se ver a evolução histórica dessa figura: os

191 Le colonisé est un persécuté qui rêve en permanence de devenir persécuteur.

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

mensageiros africanos, que levavam as mensagens dos administradores ingleses para as tribos, em *Things Fall Apart*, tornam-se depois os catequistas, presentes em *Arrow of God*; em seguida, com a educação formal europeia, assumem cargos de funcionários no governo britânico, como Obi, em *No Longer at Ease*; e, depois de independência, assumem o poder nos novos países, mas ainda servem aos interesses do capital internacional, em detrimento das necessidades populares, como Nanga e seus colegas ministros, em *A Man of the People*. Vê-se aí o desenvolvimento de uma classe, que pouco a pouco ganha importância dentro do contexto do país africano. É uma verdadeira progressão narrativa acompanhando a história.

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

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

Em tempos passados, Umuofia teria exigido que você lutasse suas guerras e trouxesse cabeças humanas para casa. Mas aqueles eram dias de escuridão dos quais nós fomos libertados pelo sangue do Cordeiro de Deus. Hoje nós o enviamos para trazer conhecimento. (NLE, p 9)¹⁹³

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

193 In times past Umuofia would have required of you to fight in her wars and bring home human heads. But these were days of darkness from which we have been delivered by the blood of the Lamb of God. Today we send you to bring knowledge.

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

Dessa forma, desde o momento em que Obi parte de Umuofia, em direção a Londres, já sabe que tem uma dívida a pagar, não apenas financeira, mas uma dívida de prestação de serviços à sua vila natal. No entanto, Obi se tornou um sujeito moderno, que se vê como indivíduo autônomo, livre para seguir suas próprias ideias e traçar seu destino. Daí surge o conflito de interesse entre ele e sua comunidade, que ainda funciona de acordo com os moldes das sociedades tradicionais, para as quais o coletivo é mais importante do que o indivíduo. A dívida de prestação de serviço à comunidade é representativa do conflito entre o velho e o novo.

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

‘E quanto ao Diretor Regional que foi preso no ano passado? Ele acabou de sair da universidade.’ ‘Ele é uma exceção,’ disse Obi. ‘Mas observe um desses homens velhos. Ele provavelmente deixou a escola trinta anos atrás. Para ele, propina é algo natural. Ele pagou e espera receber. Nosso povo diz que, se você paga tributo para o homem no topo, outros pagarão tributo a você quando chegar sua vez de ocupar o topo. Bem, é isso que os mais velhos dizem.’ (NLE, p. 18)¹⁹⁴

Obi tem tanta confiança em sua teoria e, sobretudo, em seu próprio caráter, que não espera pelo que está prestes a lhe acontecer. É arrogante e também um pouco ingênuo por acreditar que os estudos universitários são suficientes para resolver os problemas de um país ou de um continente explorado. Antes de qualquer coisa, há a

194 ‘What about the Land Officer jailed last year ? He is straight from university.’

‘He is an exception,’ said Obi. ‘But take one of these old men. He probably left school thirty years ago in Standard Six. He has worked steadily to the top through bribery – an ordeal by bribery. To him the bribe is natural. He gave it and he expects it. Our people says that if you pays homage to the man on top, others will pay homage to you when it is your turn to be on top. Well, that is what the old men say.’

necessidade de uma mudança de mentalidade, é preciso que o governo deixe de ser “eles” para tornar-se “nós”. Para que isso aconteça, é preciso conquistar a independência, acompanhada de uma verdadeira soberania, não a independência que ocorreu na Nigéria, quando o país foi declarado independente, mas ainda era indiretamente controlado pela Inglaterra, bem como pelo sistema tradicional de fidelidade ao grupo e aos interesses deste, em detrimento do bem comum da nova nação. Os interesses republicanos são frequentemente vistos como ameaça aos núcleos tradicionais.

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

‘Hoje a grandeza mudou de modos Títulos não são mais importantes, muito menos celeiros ou muitas mulheres e crianças. A grandeza é medida agora em coisas do homem branco. E assim nós também mudamos nossos modos. Somos os primeiros das nove vilas a mandar um filho para a terra do homem branco. (NLE, p 49)¹⁹⁵

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

195 ‘Today greatness has changed its tune. Titles are no longer great, neither barns or large numbers of wives and children. Greatness is now in the things of the white man. And so we too have changed our tune. We are the first in all the nine villages to send our son to the white man’s land.

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

‘Obi tentou fazer o que todo mundo faz, sem antes descobrir como era feito’. Ele contou o provérbio do rato que foi nadar com seu amigo, o lagarto, e morreu de frio, porque enquanto as escamas do lagarto o mantinham seco, o corpo peludo do rato continuava molhado. (NLE, p. 5)¹⁹⁶

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

A trama de *A Man of the People* passa-se em um país africano fictício, mas ao longo da narrativa, percebemos muitos traços em comum com a Nigéria e com vários outros países africanos que conquistaram a independência nos anos 1960 e instituíram governos corruptos. Segundo Thomas Melone, “com *A Man of the People*, o país a cuja gestação pudemos assistir em *No Longer at Ease* já se tornou independente e dá seus primeiros passos na experiência de soberania internacional”. (1973, p. 94)¹⁹⁷

Apesar de o país em *A Man of the People* ser um lugar fictício, o romance constitui-se como uma espécie de continuação de *No Longer at Ease*. No nível dos protagonistas, Obi Okonkwo e Odili Samalu têm bastante em comum. Os dois são o que o patrão de Obi, Mr. Green, define como “africanos instruídos”, ambos saídos há pouco da universidade. Os dois têm uma vocação para a escrita – a diferença é que Obi não escreveu seu romance: “Eu devo escrever um romance sobre a tragédia dos Greens deste século” (NLE, p 97)¹⁹⁸, enquanto Odili é o escritor de *A Man of the People*.

196 ‘Obi tried to do what everyone does without finding out how it was done.’ He told the proverb of the house rat who went swimming with his friend the lizard and died from cold, for while the lizard’s scales kept him dry the rat’s hairy body remained wet.

197 Avec *A Man of the People*, le pays dont nous avons pu observer la gestation dans *No Longer at Ease* est déjà devenu indépendant et fait ses premiers pas dans l’expérience de la souveraineté internationale.

198 ‘I must write a novel on the tragedy of the Greens of this century.’

Tanto Obi quanto Odili estão preocupados com a situação de seus países, mas o primeiro acreditava que poderia lutar para fazer a diferença inserindo-se no sistema público de seu país, sendo coerente com sua teoria de que o governo precisa de pessoal formado para garantir sua integridade – objetivo que ele não consegue cumprir. Odili, por outro lado, faz questão de não postular uma vaga no serviço público e prefere ensinar inglês em uma escola no vilarejo de Anata: “Na verdade, um motivo pelo qual eu aceitei este trabalho de professor em uma escola privada no mato em vez de um emprego como funcionário civil, com carro, casa, etc., era para que eu tivesse certa autonomia”. (MOP, p 18)¹⁹⁹

Autonomia é exatamente o que Obi não teve. G.D. Killam, em *The Novels of Chinua Achebe*, afirma que “Odili é o homem que Obi poderia ter se tornado”²⁰⁰ (1973, p 87). É possível que, se Obi tivesse resistido à pressão de seus conterrâneos umuofianos para se tornar funcionário público, para cumprir a missão que sua vila natal havia lhe dado, talvez ele tivesse seguido outro caminho. Talvez ele tivesse se tornado um escritor. No entanto, se Obi não tivesse sido denunciado, talvez ele tivesse se tornado como Nanga, um ministro aproveitador, porque Nanga também compartilhou a educação que Obi e Odili obtiveram e foi um dia preocupado com o melhor para o país, pelo menos aparentemente.

O protagonista/narrador de *A Man of the People* inicia seu relato apresentando *Chief the Honourable, M. A. Nanga, Ministro da Cultura*: “Quer se perguntasse na cidade ou em seu vilarejo natal, Anata, as pessoas diriam que ele era um homem do povo. Preciso admitir isso desde o princípio, senão a história que vou contar não fará sentido”. (MOP, p 1)²⁰¹

Na cena de abertura do romance, Odili descreve a festa preparada na escola para receber o ilustre ministro. Odili sente a ânsia de esclarecer àquela população quanto à situação de depredação em que o país está mergulhado e de falar sobre aqueles que se aproveitam disso, mas sabe que ninguém o escutaria: “Diga a eles que este homem usou sua posição para enriquecer a si mesmo e eles perguntariam – como meu pai o fez – se

199 In fact one reason why I took this teaching job in a bush, private school instead of a smart civil service job in the city with car, free housing, etc., was to give myself a certain amount of autonomy.

200 Odili is the man Obi might have become.

201 Whether you asked in the city or in his home village, Anata, they would tell you he was a man of the people. I have to admit this from the onset or else the story I'm going to tell will make no sense.

você achava que um homem inteligente cuspiria o pedaço suculento que a boa sorte colocou em sua boca”. (MOP, p. 3)²⁰²

É com o mesmo cinismo que o narrador de *No Longer at Ease* comenta sobre a relação entre a população e o governo: “Era uma instituição estrangeira e a função das pessoas era extrair dela o máximo que pudesse sem se meter em encrenca”²⁰³ (NLE, p. 30).

Odili acreditava que Nanga estava ciente de toda a corrupção que envolvia seu partido, o *Progressive Organization Party* ou P.O.P. No entanto, ele muda completamente de atitude quando Nanga o reconhece como um antigo aluno no meio da multidão na escola e ainda oferece ajuda para conseguir uma bolsa de pós-graduação para que Odili estude em Londres. “Eu sabia que deveria estar com raiva de mim mesmo, mas não estava. Eu me peguei imaginando se, talvez, eu não estava aplicando à política padrões severos que não se aplicavam a ela”. (MOP, p. 9)²⁰⁴

Odili aceita o convite do ministro para visitá-lo em sua casa na capital, Bori, onde, Odili reencontra uma antiga amante da faculdade, mas quem a seduz e dorme com ela é Nanga e não ele. A partir deste momento, Odili muda o rumo da história e decide se filiar ao partido de oposição a Nanga, para concorrer a seu cargo. Odili, assim, escreve sua confissão de como só pensou em desbancar Nanga depois de ter seu orgulho masculino ferido.

Em *A Man of the People*, a representação política propriamente dita aparece no texto como forma de denúncia de um processo falsamente democrático que não dá certo, pois aquele que supostamente representa o povo, por ser um seu igual, é corrupto. E aquele que oferece ao povo uma oportunidade de mudança por meio da honestidade, Odili, não tem a confiança desse povo, por ser letrado, educado nos moldes europeus.

Ao longo da narrativa, Odili deixa cada vez mais claro que o ministro Nanga enriqueceu de maneira ilícita. Admirando a grandiosidade da casa de Nanga, Odili se dá conta de que ele também poderia se acostumar com o luxo de ter muitos cômodos e os

202 Tell them that this man had used his position to enrich himself and they would ask you – as my father did – if you thought that a sensitive man would spit out the juicy morsel that good fortune placed in his mouth.

203 It was an alien institution and people’s business was to get as much from it as they could without getting into trouble.

204 I knew I ought to be angry with myself but I wasn’t. I found myself wondering whether – perhaps – I had been applying to politics stringent standards that didn’t belong to it.

mais belos móveis. É um dos momentos em que o protagonista/narrador questiona seu próprio caráter e o julgamento que algumas pessoas, como ele próprio, fazem dos políticos ricos:

Um homem que acaba de se abrigar da chuva e seca seu corpo, vestindo roupa seca, fica mais relutante em sair de novo do que outro que esteve abrigado todo o tempo. O problema com nossa nova nação – como eu percebi deitado naquela cama – era que nenhum de nós tinha estado abrigado tempo suficiente para ser capaz de dizer "Para o inferno com isso". Todos nós estávamos na chuva juntos até ontem. Em seguida, um punhado de nós – os espertos e sortudos, quase nunca os melhores – brigaram pelo único abrigo que nossos ex-governantes deixaram, tomaram-no e entricheiraram-se lá dentro. (MOP, p. 37)²⁰⁵

Com seu comentário, Odili revela a ironia por traz do título do romance de Chinua Achebe – *A Man of the People* – o homem do povo seria Nanga ou Odili? O ministro Nanga age como um verdadeiro homem do povo, como descreve Odili: ele é demagogo e carismático, todos o adoram e desculpam seus erros. No entanto, “um homem do povo” poderia estar se referindo ao próprio narrador, Odili, que se comporta como um homem do povo, ou seja, um membro daquele povo que esteve na chuva por tempo demais. Ao compartilhar do luxo em que vive Nanga, Odili começa a desculpar o comportamento corrupto do futuro rival político, culpando a colonização, e afirmando que ele age como qualquer outra pessoa agiria.

Achebe descreve a mudança de caráter de seus personagens. Obi Okonkwo parte de um ideal honesto, mas é corrompido pela necessidade de se adequar à camada da sociedade em que está inserido. Odili Samalu quase segue o mesmo rumo de seu adversário, o ministro M. A. Nanga, no entanto uma traição amorosa o faz mudar de direção. O ministro, por sua vez, é a personificação da corrupção e do arrivismo que depredam o país. É a burguesia fracassada, cuja formação Fanon explica:

A burguesia nacional que assume o poder ao fim do regime colonial é uma burguesia subdesenvolvida. (...) Os quadros universitários e comerciantes que constituem a fração mais esclarecida do novo estado caracteriza-se, em efeito, por seu pequeno número, sua concentração na capital. (...) Como a

205 A man who has just come in from the rain and dried his body and put on dry clothes is more reluctant to go out again than another who has been indoors all the time. The trouble with our new nation – as saw it then lying on that bed – was that none of us had been indoors long enough to be able to say “To hell with it”. We had all been in the rain together until yesterday. Then a handful of us – the smart and the lucky and hardly ever the best – had scrambled for the one shelter our former rulers left, and had taken it over and barricaded themselves in.

burguesia não tem nem os meios materiais, nem os meios intelectuais suficientes (engenheiros, técnicos), ela limitará suas pretensões à retomada dos escritórios de negócios e das casas de comércio outrora ocupada pelos colonos. (FANON, 1991, p. 190 – 193)²⁰⁶

É nesse momento que a elite burguesa dos países subdesenvolvidos transfigura-se em “empresários da burguesia ocidental”²⁰⁷ (FANON, 1991, p. 193). Em primeiro lugar, durante os movimentos de liberação nacional, a classe escolarizada, que teve sua formação nas universidades coloniais, vai exigir a nacionalização dos cargos governamentais, vai exigir que o controle de todas as funções públicas e comerciais seja exercido por africanos e não mais por quadros europeus. “A burguesia nacional toma o lugar da população europeia: médicos, advogados, comerciantes, representantes, agentes gerais, negociadores.”²⁰⁸ (FANON, 1991, p. 193) A partir da independência, essa burguesia vai exigir que todas as negociações de empresas e governos internacionais passem pelo seu crivo. “A burguesia nacional encontra-se com a missão histórica de servir de intermediário.”²⁰⁹ (FANON, 1991, p. 193) Torna-se a principal ferramenta do neocolonialismo, a “messenger class” atinge seu auge evolutivo.

Como Fanon explica, a classe burguesa dos países recém-descolonizados possui ainda outros defeitos mais graves. Por não possuir nem o capital intelectual nem o financeiro suficiente para se tornar uma burguesia dinâmica e pioneira, como a burguesia europeia uma vez foi, ela se atém ao papel da burguesia predadora, que usufrui de todo e qualquer potencial econômico que a nova nação possa ter, para benefício próprio.

Ela imita a burguesia ocidental no seu lado negativo e decadente, sem ter transposto as primeiras etapas de exploração e de invenção que são, de qualquer forma, uma conquista da burguesia ocidental. (...) Na verdade, ela

206 La bourgeoisie nationale qui prend le pouvoir à la fin du régime colonial est une bourgeoisie sous-développée. (...) Les cadres universitaires et commerçants qui constituent la fraction la plus éclairée du nouvel état se caractérisent en effet par leur petit nombre, leur concentration dans la capitale. (...) Comme la bourgeoisie n'a ni les moyens matériels, ni les moyens intellectuels suffisants (ingénieurs, techniciens), elle limitera ses prétentions à la reprise des cabinets d'affaires et des maisons de commerce autrefois occupés par les colons.

207 agent d'affaires de la bourgeoisie occidentale

208 La bourgeoisie nationale prend la place de l'ancien peuplement européen: médecins, avocats, commerçants, représentants, agents généraux, transitaires.

209 La bourgeoisie nationale se découvre la mission historique de servir d'intermédiaire

começa pelo fim. Ela já é senescente sem ter conhecido nem a petulância, nem a intrepidez, nem a voluntariosidade da juventude e da adolescência.²¹⁰

As burguesias africanas, formadas na época das independências, são como uma ideia fora do lugar (SCHWARZ, 2000), ou seja, um conceito deslocado do momento histórico em que surgiu. Temos uma espécie de transplantação de uma classe tipicamente europeia, levando em conta a origem histórica da classe burguesa, para um contexto africano. Tal realocação de conceito gera diferenças significativas.

Para entender o que são “as ideias fora do lugar” de Roberto Schwarz, trataremos rapidamente de sua análise sobre a representação literária da escravidão no Brasil. Ele discorre sobre a transposição de conceitos e ideologias forjadas em terreno europeu para o contexto brasileiro:

É claro que a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologia na Europa também; mas lá correspondiam às aparências, encobrendo o essencial: a exploração do trabalho. Entre nós, as mesmas idéias seriam falsas num sentido diverso, por assim dizer, original. A Declaração dos Direitos do Homem, por exemplo, transcrita em parte na Constituição Brasileira de 1824, não só não escondia nada, como tornava mais abjeto o instituto da escravidão. A mesma coisa para a professada universalidade dos princípios, que transformava em escândalo a prática geral do favor. Que valiam, nestas circunstâncias, as grandes abstrações burguesas que usávamos tanto? (SCHWARZ, 2000. p. 12)

Em sua avaliação, Schwarz conclui que a transposição de certas ideias ao contexto brasileiro, como o respeito aos direitos humanos, dá origem a uma realidade distinta daquela encontrada no contexto de origem dessas ideias. Se, no velho continente, ideologias que defendiam a igualdade de todos correspondem mais diretamente à aparente realidade de trabalho, mesmo que acobertando a exploração, no Brasil, as mesmas ideologias perdem o sentido, pois a realidade de exploração não deixa de existir e nem são acobertadas, apenas passam a ser julgadas hipocritamente como ignóbeis. A realidade escravagista brasileira não permitia o mesmo funcionamento dos conceitos de igualdade entre os homens, posto que ainda não havia o direito ao trabalho livre em solo brasileiro.

210 Elle suit la bourgeoisie occidentale dans son côté négatif et décadent sans avoir franchi les premières étapes d’exploration et d’invention qui sont en tout état de cause un acquis de cette bourgeoisie occidentale. (...) En fait elle commence par la fin. Elle est déjà sénescence alors qu’elle n’a connu ni la pétulance, ni l’intrepidité, ni le volontarisme de la jeunesse et de l’adolescence. (FANON, 1991, p. 194)

A análise de Swcharz já foi bastante debatida e criticada. A crítica mais conhecida foi a de Maria Sylvia Carvalho Franco, no artigo “As idéias estão em seu lugar” (1976), em que ela afirma que não podemos falar de ideias fora do lugar porque os países menos desenvolvidos, como o Brasil, fazem parte do mesmo sistema de produção que as potências econômicas, o capitalismo. Dessa forma, o atraso brasileiro e a continuidade da escravidão serviriam aos propósitos do capitalismo, incluindo o país num sistema global, tornando o aparente deslocamento das ideias de igualdade convenientes a esse sistema. Para ela, as ideias estariam exatamente onde deveriam estar. No entanto, por mais correta que seja a colocação de Carvalho Franco, ela não anula o fato de que existe uma deturpação entre a aplicabilidade da noção de igualdade numa sociedade como a europeia e em outra como a brasileira da época, mesmo que essa deturpação convenha ao sistema capitalista.

Da mesma forma, a burguesia africana se caracteriza como uma ideia fora do lugar, um conceito claramente deslocado de seu contexto original e assumindo um funcionamento distinto daquele observado no ambiente de origem. As ideias viajam e assumem novas formas, mas nem sempre essa nova forma é benéfica ou ao menos carrega os traços benéficos que antes existiam.

De acordo com Sartre,

A elite europeia começa a fabricar nativos de elite; eram selecionados adolescentes, (...) depois de uma breve estada na metrópole, eram mandados para casa, falsificados. Essas mentiras vivas não tinham mais nada a dizer a seus irmãos; eles ecoavam; de Paris, de Londres, de Amsterdam, nós lançávamos as palavras: “Partenon”! Fraternidade," e em algum lugar na África, na Ásia, lábios abriam-se: " ...tenon! ...idade".²¹¹

A burguesia africana tenta imitar a europeia sem se dar conta de que ela própria é uma ideia fora do lugar, ou seja, o contexto histórico revolucionário que deu origem à classe burguesa na Europa não se repete na África. Essa elite burguesa começa a surgir alguns anos antes das independências; parte dela está envolvida nas lutas pela soberania nacional, mas uma outra parte, aquela descrita por Fanon como senescente e

211 L'élite européenne entreprit de fabriquer un indigénat d'élite; on sélectionnait des adolescents, (...) après un bref séjour en métropole, on les renvoyait chez eux, truqués. Ces mensonges vivants n'avaient plus rien à dire à leurs frères; ils résonnaient; de Paris, de Londres, d'Amsterdam nous lancions des mots «Parthénon! Fraternité!» et, quelque part en Afrique, en Asie, des lèvres s'ouvraient: «...thénon! ...nité!». (SARTRE apud FANON, 1991, p. 37 – Prefácio)

representada nos romances de Achebe e Pepetela, está ávida por consumir aquilo que os novos países têm a oferecer, o mais rápido possível. É nesse sentido que as burguesias daquela época se constituem como ideias fora do lugar – no sentido de que, em seu surgimento, não possuíam a força pioneira das primeiras fases das burguesias europeias. É como se elas tivessem pulado essa fase inicial e passado diretamente ao momento de exploração.

O ministro M. A. Nanga e o empresário Vladimiro Caposso desempenham fielmente seus papéis de membros da burguesia predatória, o primeiro no setor público e o segundo no setor privado.

Os personagens descritos por Pepetela são os elementos atuantes de uma sociedade marcada por características distópicas, tais como a exploração da miséria humana e opressão, que se tornam transparentes aos olhos do leitor. Considerando a definição de distopia como sendo um lugar inóspito e vazio de esperanças, e desatrelando este conceito de uma visão apocalíptica exclusiva de sociedades futuristas, observamos que a complementaridade de *A geração da utopia* e *Predadores* compõe uma “narrativa da desilusão”, pois observamos como um sonho utópico se transforma em uma realidade distópica. Os dois romances, combinados, oferecem uma genealogia da classe dominante de Angola, retratada como causadora da realidade inóspita de seu país. Se, em *A geração da utopia*, essa relação causal de responsabilidade aparece ainda como crítica a ser elaborada, em *Predadores*, já se nota com clareza o grau de participação de Vladimiro Caposso no estado de dilapidação e degradação do país recém-liberto. A “geração da utopia” transforma-se gradualmente em uma geração de “predadores”.

A geração da utopia, como já discutido, retrata o gérmen da geração que assume o comando do país após a independência. A primeira parte do romance, “A casa” passa-se em Lisboa. Lá os personagens principais cursam seus estudos universitários e discutem o futuro de Angola e, por conseguinte, seus próprios destinos. Os personagens, cuja trajetória acompanhamos nos próximos capítulos do romance, decidem fugir para outros países da Europa, para não serem encurralados pela PIDE em Portugal. O estudante Vítor, no capítulo intitulado “A chana”, luta contra a fome, o frio, o medo e as dúvidas quanto aos objetivos da guerra contra os colonizadores. Vítor, agora chamado Mundial, quase se entrega ao posto português, mas desiste. Depois desta fase de sua

vida, Mundial, que já ocupava posto importante no comando de guerrilha, assume o cargo de ministro do governo independente.

Aníbal, cujo exílio voluntário assistimos em “O polvo”, abriu mão da vida na cidade. Recusa-se a ser beneficiado pelo novo Estado, como seu ex-companheiro de guerrilha, Mundial, e critica todos aqueles que o fazem. No entanto, a posição de Aníbal é também nociva, pois ele é um intelectual que compreende o funcionamento do novo sistema, conhece suas razões e suas consequências, mas optou por se isolar. Ele poderia ser útil, mas se absteve de qualquer envolvimento.

Na última parte, “O templo”, Mundial/Vítor e Malongo, amigos desde a época da Casa do Estudante do Império, agora são bastante ricos, o primeiro como ministro e o último como empresário. Malongo começou seu negócio de intermediador de interesses internacionais na Europa, quando ainda morava na Bélgica. Voltando para seu país, conta com a ajuda de seu amigo para estabelecer contratos com o governo. O foco dos dois personagens mudou bastante desde a época de juventude. Vítor, quando estudante, acreditava na revolução e queria que fosse alcançado o melhor para o país. Malongo, ex-jogador de futebol, não se interessava por política, mas agora tolera o assunto:

Nunca se pode falar de negócios sem se acabar na política, pensou ele. (...) Até eu mesmo, que nunca me quis molhar, acabo por me envolver nestas conversas, se quero fazer negócios. Mas são bem mais interessantes do que aquelas da juventude, em que todos queriam mudar o Mundo e só discutiam coisas abstratas, como liberdade, igualdade, justiça social. (...) Agora é melhor, trata-se sempre de como enganar o outro ou o Estado, para se enriquecer mais depressa. Isso ao menos é claro e é positivo, é a única política que me pode interessar. (GDU, p. 321 – 322)

Num carro importado, com ar condicionado, Malongo passa por um caminhão tombado, cujo carregamento de garrafões de vinho, esparramado pela estrada, está sendo pilhado. Ele observa uma caminhonete, (“carrinha”, no português de Pepetela) que se aproxima, enche a caçamba com a mercadoria e parte rapidamente. Malongo comenta a cena que assiste: “Esse é o resultado da economia estatal, pensou Malongo, nunca ninguém é responsável de nada e a máfia aproveita.” (GDU, p. 353). Malongo critica e faz reflexões sobre a política e o fato de que os comerciantes mais espertos se beneficiam da situação, mas, ironicamente, não se dá conta de que ele próprio é um tipo de “mafioso”, aproveitando-se do “vinho derramado” – as riquezas do estado – dentro

de seu Volvo, sua “carrinha” confortável. A mudança de personalidade mais radical em *A geração da utopia* é a de Elias. Esse era personagem secundário em “A casa”, mas tem aparição marcante quando fala a Vítor não só sobre a frivolidade de frequentar festas em Lisboa, enquanto Angola sofria com a guerra, mas também sobre as teorias marxistas mais radicais e a importância da luta. Ironicamente, Elias torna-se o cínico bispo de uma nova igreja, que segue uma doutrina criada por ele, dando valor à alegria e às festas para alcançar a graça divina. Vítor e Malongo preveem a possibilidade de lucro e logo entram como sócios na construção do templo.

Os personagens buscam uma forma de tirar vantagens da independência: “No dia seguinte à independência, os nacionais que habitam as regiões prósperas tomam consciência de sua sorte e, por um reflexo visceral e primário, recusam-se a alimentar os outros nacionais.”²¹²

Quando a burguesia nacional exige a nacionalização do serviço público ao recuperar o controle das mãos dos colonizadores europeus, ela também se dá conta de que ocupa a região mais próspera do país, a capital e seus arredores, pois o colonialismo nunca explora um território como um todo. A exploração colonial geralmente concentra-se em uma região específica, rica em matéria prima, e o desenvolvimento das cidades e serviços se dará ao redor dessa região, ou seja, o desenvolvimento de uma colônia é desequilibrado e privilegia as regiões das capitais. No momento da independência, nasce uma espécie de bairrismo ou xenofobia generalizada, que faz com que “os pequenos nacionais: motoristas de taxi, vendedores de bolo, engraxates vão igualmente exigir que os daomeanos voltem para seu país ou, ainda, que os fulas e peuls voltem para seu mato e sua montanha”²¹³, conforme observa Fanon.

O colonialismo, que havia perdido sua força durante os movimentos de independência e frente à dita “unidade africana”, recomeça a agir tirando vantagem das disputas internas dentro das novas nações africanas, colocando uns contra os outros e fomentando as guerras civis. O neocolonialismo utiliza então a velha tática de guerra “dividir para conquistar”, como aponta Fanon:

212 Au lendemain de l'indépendance, les nationaux qui habitent les régions prospères prennent conscience de leur chance et par un réflexe viscéral et primaire refusent de nourrir les autres nationaux. (FANON, 1991, p. 200)

213 les petits nationaux: chauffeurs de taxi, vendeurs de gâteaux, cireurs de souliers vont également exiger que les Dahoméens rentrent chez eux ou, allant plus loin, que les Foulbés et les Peuhls retournent à leurs brousse ou à leurs montagnes. (FANON, 1991, p. 200)

Economicamente impotente, não podendo atualizar relações sociais coerentes, fundadas sobre o princípio de sua dominação enquanto classe, a burguesia escolhe a solução que lhe parece a mais fácil, a do partido único. (...) Como a burguesia não possui os meios econômicos para assegurar sua dominação e distribuir algumas migalhas pelo resto do país, como se faz em outros lugares, ela se preocupa em encher os bolsos o mais rápido possível, mas também o mais prosaicamente, o país afunda ainda mais no marasmo.²¹⁴

É desse marasmo que nascem os romances aqui analisados. A dinâmica da narrativa, às vezes mordaz, às vezes discreta, constrói um jogo narrativo que brinca com a percepção dos leitores. O narrador de *Predadores* provoca a dúvida de propósito, e admite que sua intenção é de confundir o leitor. Ele vai e volta no tempo como lhe convém, julga o caráter dos personagens, troca de voz com estes e, a todo instante, desmascara a arte de narrar para jogar o leitor de volta à realidade, qual seja: um livro nas mãos, no qual um narrador onisciente conta uma dada história. Assim como o narrador desmascara a lógica da narrativa, o conteúdo narrado desmascara a realidade da burguesia angolana, predadora, aproveitadora.

Para Fanon, “[o] partido torna-se um meio de sucesso pessoal.”²¹⁵ Na verdade, trata-se não só do partido como toda a máquina pública. Caposso aproveita-se da situação de partido único desde o início de sua idade adulta quando troca de nome, sendo que seu verdadeiro nome nem é revelado ao longo do romance. Sabemos apenas que, no momento de se filiar ao MPLA, ele afirma se chamar Vladimiro para que os camaradas do partido façam a relação com Vladimir Lenin. Para completar a farsa, transfere seu lugar de nascimento para a região do Catete, onde nasceu o presidente Agostinho Neto.

Caposso e os amigos sabem que a bela vida que vivem está prestes a acabar, com a iminência do fim da guerra civil e da possibilidade de eleições diretas; por isso ele já planeja o exílio da família na Europa, da mesma forma que seu primeiro patrão, o português dono da mercearia, fugiu para Portugal no momento da independência. Os comportamentos se repetem: pilhagem e fuga.

214 Economiquement impuissante, ne pouvant mettre à jour des relations sociales cohérentes, fondées sur le principe de sa domination en tant que classe, la bourgeoisie choisit la solution qui lui semble la plus facile, celle du parti unique. (...) Comme la bourgeoisie n'a pas les moyens économiques pour assurer sa domination et distribuer quelques miettes à l'ensemble du pays, comme par ailleurs, elle est préoccupée de se remplir les poches le plus rapidement possible, mais aussi le plus prosaïquement, le pays s'enfoncé davantage dans le marasme. (FANON, 1991, p. 206-207)

215 Le parti devient un moyen de réussite individuelle. (FANON, 1991, p. 213)

Antes de chegar a época de fugir do país, Caposso constrói sua fortuna. Sobre a questão da propriedade, Henri Lefebvre afirma que:

(...) a burguesia, classe dominante, dispõe de um duplo poder sobre o espaço; primeiro, pela propriedade privada do solo, que se generaliza por todo o espaço, com exceção dos direitos das coletividades e do Estado. Em segundo lugar, pela globalidade, a saber, o conhecimento, a estratégia, a ação do próprio Estado. (LEFEBVRE, 2008, p. 57).

Em *Predadores*, essa dupla propriedade fica bastante clara quando se trata da propriedade rural que Caposso adquire. Ele se torna proprietário de uma enorme fazenda na província de Huíla e, para comemorar a construção da casa principal, convida seus amigos para um final de semana: “Quatro ministros, um juiz do supremo, o governador de Huíla, alguns empresários, famílias” (PRE, p.400). Depois do passeio de helicóptero para apresentar a propriedade, o ministro da Justiça perguntou a Vladimiro por que ele havia escolhido um terreno tão isolado, ao que ele responde:

- Foi ideia do governador. Eu tinha vontade de ter uma fazenda por aqui, ele indicou o sítio. Há poucas e pequenas fazendas na região. Havia muita área livre. Isto um dia vale uma fortuna e como estava tão isolada foi praticamente de graça, apenas paguei os gastos burocráticos, selos fiscais, essa coisa, o senhor ministro conhece melhor que eu.
- Como investimento, não é mau – concordou o ministro, com um sorriso cúmplice e algo cobiçoso.
- Há ainda muito terreno livre. Se estiver interessado, é só falar com o governador e regista um bom bocado. Se um dia não quiser, vende. (PRE, p. 402)

Pelo trecho citado, fica bastante claro o que Lefebvre denomina de dupla propriedade. Vladimiro Caposso é dono de uma grande fazenda sem ter pagado por ela e tem o governo da província ao seu dispor. Além da terra, ele possui a influência. Sua arrogância leva-o a represar o rio que corta a fazenda para fazer um lago particular, privando os pequenos produtores locais do acesso à água.

O público e o privado compõem a própria estrutura deste romance, que traz a história coletiva da nação angolana (a esfera pública), para engendrar a narrativa particular de um personagem (a esfera privada). Este personagem é representante da classe dominante do país independente, que dita as regras da nova conjunção política. É o privado controlando o público e imbricando ainda mais a dinâmica público / privado. Estes dois elementos essenciais de *Predadores*, a política de Angola e a vida de

Caposso, tomam forma nas ruas da Luanda ficcional do romance e são determinados por elas.

Segundo Inocência Mata (2007), muitas vezes as literaturas africanas acabam por se confundirem com as Ciências Humanas e Sociais, pois

acabam os referenciais literários, em princípio apenas ficcionais, por enunciarem problemáticas (políticas, ético-morais, socioculturais, ideológicas e económicas) que seriam mais adequadas ao discurso científico *strictu sensu*. Assim, a literatura, baralhando os “canónicos” eixos da dimensão prazerosa e gnoseológica, do prazer estético e da função sociocultural e histórica, vai além da sua “natureza” primária. (MATA, 2007, p. 2)

Isso se deve ao fato de que a literatura, no contexto africano, torna-se palco das discussões que a cercam. Inúmeras vezes, ela é o lugar onde as questões da nacionalidade ainda não resolvida podem ser abertamente tratadas, mesmo que ironicamente.

O ponto de partida desse protocolo de transmissão de “conteúdos históricos” é a ideia de que o autor – em pleno domínio e responsabilidade sobre o que diz, ou faz as suas personagens dizerem – psicografa os anseios e demónios de sua época, dando voz àqueles que se colocam, ou são colocados, à margem da “voz oficial”: daí poder pensar-se que o indizível de uma época só encontra lugar na literatura. (MATA, 2007, p. 2)

Assim, a literatura é o lugar em que se diz o que não pode ser dito, no sentido de que as críticas sobre o mundo concreto assumem forma estética e podem assim ser interpretadas em sua completude. Nos quatro romances, encontramos críticas às realidades angolana e nigeriana, que em alguns momentos são veladas, ou camufladas pela ironia, e noutras vezes são explícitas. A seguir analisamos dois eixos temáticos que perpassam as quatro obras e que são, de certa forma, a transfiguração das críticas que os romances fazem com relação ao contexto social dos dois países. O primeiro tema é o dinheiro e seus caminhos ilícitos, depois tratamos da cidade e sua representação literária.

4.2 A nova ordem econômica: os caminhos do dinheiro

No decorrer das quatro narrativas aqui apresentadas, o dinheiro aparece como *leitmotiv* que impulsiona e orienta as ações dos personagens. É importante lembrar que:

pode-se concluir sem risco que (...) o período colonial foi antes uma impiedosa exploração econômica do que desenvolvimento para a África, e que o impacto do colonialismo sobre o continente foi, no plano econômico, de longe o mais negativo de todos. (BOAHEN, 2010, p. 935)

Ainda segundo Albert Adu Boahen, o sistema colonial em toda a África não estimulava a industrialização; pelo contrário, ele minava as possibilidades de as colônias produzirem seus próprios bens de consumo e desestimulou as produções artesanais que vigoravam na era pré-colonial. Além disso, havia ainda a “repatriação de economias e depósitos de africanos pelos bancos, e a discriminação praticada contra estes na abertura de créditos contribuíram ainda mais para impedir o desenvolvimento da África.” (BOAHEN, 2010, p. 934). Assim, possibilidades de emprego e de vida digna eram escassas, levando as pessoas a buscar outras alternativas nem sempre legais ou éticas. O próprio sistema colonialista e sua lógica de funcionamento são os geradores da corrupção.

Todo o destino de Obi, em *No Longer at Ease*, é determinado pela sua relação com o dinheiro, pelo modo como ele lida com suas finanças. Poderíamos até tomar o dinheiro como um personagem dentro desse romance, dada sua enorme relevância dentro da história. Se não um personagem, o dinheiro é uma espécie de sombra fantasmagórica que determina as ações do protagonista. Desde os primeiros momentos da história, quando Obi se despede de seus conterrâneos para ir à Inglaterra, fica estabelecida a relação de dependência com dinheiro que não lhe pertence:

Cumprimentavam-no, à medida que o faziam, eles apertavam seus presentes nas mãos dele, para comprar um lápis, ou um livro caro ou um pedaço de pão para a viagem, um xelim aqui, um centavo ali – presentes significativos num vilarejo onde o dinheiro era raro.²¹⁶

216 They shook hands with him and as they did so they pressed their presents into his palm, to buy a pencil with, or an exercise book or a loaf of bread for the journey, a shilling there a penny there – substantial presents in a village where money was so rare. (NLE, p. 10)

A consequência esperada da raridade do dinheiro é a procura por ele, mesmo que isso envolva a corrupção. Esta se configura em diversos níveis e está entranhada na sociedade que circunda Obi, como observaremos a seguir. Um exemplo é o episódio em que funcionários compram atestados ilegais para assistir ao julgamento de Obi. Todos sabem e, aparentemente, todos praticam alguma forma de corrupção:

“Claro que aqueles de vocês que estudaram não terão nenhuma dificuldade,” disse o Vice-presidente a esquerda de Obi. “Senão eu teria sugerido que você fosse procurar os responsáveis antes.”
“Não seria necessário,” disse o Presidente, “já que a maioria deles seria de homens brancos.”
“Você acha que o homem branco não come propina? Venha ao nosso departamento. Hoje eles comem mais do que os negros.”²¹⁷

Logo, não é a presença do dinheiro, mas a falta dele que começa a pressionar Obi. As dificuldades financeiras dos pais, sua própria dificuldade e a necessidade de superá-las tornam-se evidentes:

Era claro que seus pais não podiam mais se manter sozinhos. Nunca haviam confiado na escassa pensão de seu pai. (...) “Preciso dar a eles uma mesada do meu salário.” Quanto? Ele poderia dispor de dez libras? Se ao menos não tivesse que pagar vinte libras por mês à Umuofia Progressive Union. E ainda tinha a mensalidade escolar de John.²¹⁸

A situação piora para Obi quando ele precisa pagar o seguro de seu carro e essa dívida se soma às outras que já tem. Decide pedir dinheiro emprestado para seu banco; faz um empréstimo de cinquenta libras (o que seriam em torno de duas mil libras hoje). Sua namorada, Clara, vem em seu socorro e lhe entrega um envelope com cinquenta libras, que ele deveria usar para pagar a dívida do banco, mas o envelope é roubado do carro de Obi, e as coisas se complicam ainda mais.

Os hábitos corruptos alteram até mesmo os hábitos linguísticos: “ ‘De qualquer modo, eu sugiro que aprovemos um empréstimo de dez libras para o Sr. Joshua Udo para ... er... er o uso específico de buscar readmissão.’ A última frase foi dita em inglês

217 'Of course those of you who know book will not have any difficulty,' said the Vice-President on Obi's left. 'Otherwise I would have suggested seeing some of the men beforehand.'

'It would not be necessary,' said the President, 'since they would be mostly white men.'

'You think white men don't eat bribe? Come to our department. They eat more than black men nowadays.' (NLE, p. 30)

218 It was clear that his parents could no longer stand on their own. They had never relied on his father's meagre pension. (...) 'I must give them a monthly allowance from my salary.' How much? Could he afford ten pounds? If only he did not have to pay back twenty pounds a month to the Umuofia Progressive Union. Then there was John's school fees. (NLE, p. 55)

por causa de sua natureza ilegal.”²¹⁹ O empréstimo foi concedido ao Sr. Udo pela Umuofia Progressive Union, para que ele subornasse o chefe para ser recontratado depois de ter sido demitido por dormir no emprego.

A primeira oferta de suborno que Obi recebe é para facilitar o recebimento de uma bolsa de estudos para uma estudante igbo. O irmão da garota vai falar com ele, mas Obi recusa. No entanto, após a morte de sua mãe, o término do relacionamento com Clara e o aborto, Obi vê-se afundado numa realidade desesperadora, com dívidas e sem amor. Aí recebe outra visita, oferecendo propina para facilitar uma entrevista de bolsa de estudos. Nesse momento, ele não vê mais sentido em recusar.

A realidade pessoal de um cidadão como Obi, que se identificaria com o narrador/ autor, posto que letrado, confunde-se com a realidade do país. Podemos estabelecer um paralelo: o turbilhão de emoções e situações de Obi ganha mais força no contexto político e social de seu país. As desigualdades são reforçadas pelas necessidades de igualdade entre aqueles que vivem no mesmo patamar. Obi tenta manter sua honestidade, tendo por base as teorias que desenvolveu em seus anos de estudo fora do país, mas não consegue.

Os outros personagens explicam o que ele próprio não consegue enxergar. Obi, que observa o carro e as roupas do homem que foi até sua casa oferecer propina para beneficiar a filha, questiona o fato de ele precisar recorrer a esta situação ilegal já que, visivelmente, tem condições suficientes para pagar os estudos da filha, ao que o homem responde: “Nenhum homem tem dinheiro neste mundo”.²²⁰ Essa frase simples resume toda a lógica do funcionamento desta sociedade, antes predada pelo colonizador europeu, e agora explorada pelos que ali nasceram. Não há dinheiro suficiente. A lógica é aproveitar todas as possibilidades que aparecem – quanto mais, melhor. Todos fazem o que for preciso para vencer e vingar, numa espécie de corrida contra o tempo.

Depois de aceitar a primeira oferta de propina, outras aparecem. O narrador faz um salto, para explicar a fama que Obi obteve: “Outros vieram. As pessoas diziam que o Sr. tal e tal era um cavalheiro. Ele pegava o dinheiro, mas fazia o serviço, o que era

219 Anyway, I move that we approve a loan of ten pounds to Mr Joshua Udo for the ... er ... er the explicit purpose of seeking re-engagement.' The last sentence was said in English because of its illegal nature. (NLE, p. 72)

220 'No man has money in this world.' (NLE, p. 152)

uma ótima propaganda, e outros apareceriam.”²²¹ Numa dessas visitas, Obi cai numa emboscada e é preso em flagrante. Daí a cena no tribunal, em que Obi já não tem mais o que fazer, a não ser esperar por sua sentença.

Mesmo que não estejam tão presentes como em *No Longer at Ease*, o dinheiro e a situação econômica das pessoas também são elementos importante da narrativa de *A Man of the People*: “A maioria dos caçadores reservou sua preciosa pólvora para saldar a chegada do ministro – o preço da pólvora, como todas as outras coisas, havia dobrado repetidas vezes nos quatro anos desde que este governo assumiu o controle.”²²² Odili revela os caminhos da corrupção dentro da política do país:

Nanga deve ter entrado na política logo depois e rapidamente ganhou um lugar no Parlamento. (Era fácil naqueles dias – antes de sabermos qual era o preço disso.)²²³

Ouvíamos os cochichos de negociações escandalosas no alto escalão – algumas vezes envolvendo quantias de dinheiro que eu não acreditava existir no país.²²⁴

A lógica da corrupção fazia parte da vida corrente e, aos olhos de Odili, todos tomavam parte nela de alguma forma. Os vizinhos do pai de Odili, por exemplo, decidem apoiar sua candidatura, não para combater a corrupção, mas sim para alcançar um pedaço dela:

O vilarejo de Anata [onde Nanga nasceu] já comeu, agora eles devem dar lugar para nós alcançarmos o prato. Nenhum homem em Urua vai dar seu voto para um estranho quando um filho do lugar precisa dele; se a erva que nós procuramos na floresta agora cresce no nosso próprio quintal, não estamos dispendados da viagem?²²⁵

221 Others came. People would say that Mr So-and-so was a gentleman. He would take money, but he would do his stuff, which was a big advertisement, and others would follow. (NLE, p. 153)

222 Most of the hunters reserved their precious powder to greet the Minister's arrival – the price of gunpowder like everything else having doubled again and again in the four years since this government took control. (MOP, p. 2)

223 Nanga must have gone into politics soon afterwards and then won a seat in Parliament. (It was easy in those days – before we knew its cash price.) (MOP, p. 3)

224 We listened to whispers of scandalous deals in high places – sometimes involving sums of money that I for one didn't believe existed in the country. (MOP, p. 40)

225 The village of Anata has already eaten, now they must make way for us to reach the plate. No man in Urua will give his paper to a stranger when his own son needs it; if the very herb we go to seek in the forest now grows at our very back yard are we not saved the journey? (MOP, p. 127)

Até o amigo Max, um modelo de honestidade para Odili, aceita suborno por parte de um dos ministros para desistir de sua candidatura. Max aceita, mas não desiste, e o dinheiro é usado na campanha. Odili, por sua vez, decide não aceitar a mesma oferta feita por Nanga. Max se justifica com exemplos de corrupção de seus adversários:

Esqueça isso. Você sabia, Odili, a British Amalgamated pagou quatrocentos mil libras para o partido P.O.P. fazer campanha nessas eleições? Sim, e também sabemos que os americanos foram ainda mais generosos, apesar de ainda não termos os números exatos.²²⁶

A geração da utopia, como já vimos, mostra a formação da classe dominante angolana. Ali os caminhos do dinheiro ainda não aparecem com tanto destaque, mas já podemos ver seus primeiros trajetos, ainda antes da independência. Sobre isso, Sara comenta: “Oh, o meu pai também não é nenhum santo, naquela terra ninguém enriquece a fazer acções de caridade...” (GDU, p. 39)

Ainda no primeiro capítulo do romance, Marta, amiga de Sara, elabora uma teoria generalizadora sobre os políticos: “os políticos começam por políticos e acabam todos em ladrões.” (GDU, p. 64). A teoria de Marta será corroborada ao final do romance, no comportamento de Mundial, o ministro corrupto, que usa a influência para favorecer o amigo, Malongo.

Em *Predadores*, o dinheiro guia a trajetória de vida de Vladimiro Caposso. A partir do momento em que ele assume a mercearia de seu patrão, que retorna para Portugal, Caposso busca formas de sobreviver no país independente, com sua nova conjuntura política. O comércio era abastecido pelo governo, por isso, os mantimentos eram escassos. Logo ele precisou procurar novas formas de manter o negócio funcionando. Começa a fazer contatos políticos e, assim, vai crescendo. Começa a trabalhar como motorista do governo, mas consegue montar uma frota de carros que funciona clandestinamente como transporte pago. Sempre se beneficiando de contatos e favores, ele consegue montar seu império.

Ao longo da narrativa, à medida que a história de Caposso se desenrola, também somos apresentados a elementos que caracterizam a lógica do sistema capitalista. A

226 Oh, forget that. Do you know, Odili, that British Amalgamated has paid out four hundred thousand pounds to P. O. P. to fight this election? Yes, and we also know that the Americans have been even more generous, although we don't have the figures as yet. (MOP, p. 127 – 128)

presença do banqueiro que gerencia as contas de Caposso é um exemplo que deixa claro quais são os caminhos percorridos pelo dinheiro dentro desse sistema e, conseqüentemente, dentro da narrativa.

O Nunes era empregado de alto escalão de um banco estatal, na época não havia outros, e ajudava-o a transferir para o exterior, particularmente para umas certas ilhas onde reinava o absoluto sigilo bancário, grandes somas de dinheiro bom, quer dizer, dólares. Maquia suficiente para viver rendimentos até ao fim dos dias. (PRE, p 30)

A operação financeira realizada por Nunes tem uma função horizontal direta na narrativa, ou seja, ela diz respeito a uma ação que interfere na sequência de ações do romance. É esse dinheiro que vai permitir a Caposso manter sua família fora do país, caso a guerra civil se intensifique. A presença de Nunes, por sua vez, é um índice dentro da narrativa, pois representa uma interpretação vertical, no sentido barthesiano de índice, que ultrapassa o desenrolar das ações do romance. Nunes é o símbolo não só do capital e da lógica bancária de geração de lucros, mas também das formas ilícitas de manipulação financeira predatórias, que beneficiam a alguns e prejudicam o país:

o malandro, enriquecido com as comissões que Vladimiro e muitos outros lhe deram para verem as suas reservas viajarem rápida e silenciosamente rumo ao exterior, o que ainda era considerado atentado criminoso à economia nacional passível de muita cadeia. (PRE, p. 32)

Toda a articulação de um sistema está representada no personagem de Nunes. O dinheiro que Caposso ganhou, fazendo negócios por intermédio de sua empresa e beneficiado por seus amigos no governo, é enviado para o exterior, onde renderá dividendos e não sofrerá a taxaço dos impostos. É um sistema corrompido, que possibilita que predadores pilhem duplamente o país.

O capital e interesse estrangeiro nas colônias recém-descolonizadas também estão evidentes em *Predadores*, como as empresas americanas que vão explorar o petróleo angolano: “[Omar] Estava ligado a tipos do petróleo que faziam lobby pelo governo angolano junto das autoridades americanas” (PRE, p. 275). Omar, empresário americano, mais tarde vai a Angola para investir no mercado da construção civil, e acaba por ser um dos compradores da empresa de Caposso, a CTC – Caposso Trade Company, para evitar a falência:

Karim e o cinzento Omar tinham conseguido ficar com a maior parte da CTC para pagamentos das dívidas e dos investimentos desperdiçados por incapacidade de Caposso (...). E os dois estrangeiros em seguida desfizeram a sociedade da construtora com Vladimiro para a refazerem com um homem da sombra do mais restrito círculo do poder. Logo iriam aparecer contratos importantes nas obras públicas com enormes lucros, dos quais Caposso ficava afastado. Ao fim e ao cabo, lhe restavam os 10% da CTC e a quinta da Huíla. E mais uma ou outra casa ou terreno sem verdadeira importância. (PRE, p. 321 – 322)

No entanto, ao final do romance, o dinheiro representará uma possibilidade de futuro mais esperançoso. Nacib presenteia o amigo Kasseke com um cheque preenchido com valor suficiente para o amigo viajar até o Rio de Janeiro e realizar operação cirúrgica para recompor o pênis deformado quando criança. A guerra civil tinha terminado havia três anos, e o ato de Nacib acontece em paralelo com a percepção de que dias melhores poderão chegar. Nacib dá outro significado para o dinheiro, presenteando o amigo com a possibilidade de um futuro diferente, possibilidade de poder se aproximar das mulheres, e talvez constituir uma família. O país também olha para o futuro com olhos esperançosos, mesmo que a dúvida ainda persista:

Sorriram, lágrimas nos olhos de Kasseke, o coração de Nacib batendo acelerado. A noite estava limpa e havia muitas estrelas no céu. Ali, naquele alto do Catambor, se podia ver as estrelas apesar do clarão da cidade. De um lado havia o Prenda, do outro a avenida Marien Ngouabi. Ficaram a sentir a noite na cidade fervilhante, carros frenéticos por todos os lados rumando para as casas com as últimas compras. Era noite de natal, terceira noite de natal em paz. Não havia sons de tiros nem balas tracejantes riscando o céu, não havia conversas sobre guerra. Nunca mais? (PRE, p. 545)

Luanda, janeiro de 2005.

4.3 A modernidade incompleta: figurações da cidade

A cidade se constitui como elemento importante dentro das quatro narrativas aqui analisadas. Isso se dá pelo fato de a formação urbana ser a marca material da colonização, da transposição da modernidade acelerada em solo africano:

Não há dúvida que o colonialismo acelerou enormemente o ritmo da urbanização. Surgiram cidades inteiramente novas (...) as populações das cidades já existentes e as das cidades novas aumentaram a largos passos

durante a era colonial. (...) a de Lagos atingia 74 mil, em 1914, e chegou a 230 mil, em 1950. (BOAHEN, 2010, p. 935)

Na cidade as desigualdades sociais e os problemas do desenvolvimento incompleto tornam-se evidentes. A aglomeração desorganizada, formando favelas, é consequência do grande movimento migratório:

Esses migrantes não encontravam nos centros urbanos o rico e seguro paraíso que esperavam. Em cidade alguma os africanos eram considerados iguais, nunca sendo completamente integrados. Além disso, para a maioria, era impossível encontrar emprego ou moradia decentes. Acabavam por se amontoar nos subúrbios e favelas em que o desemprego, a delinquência juvenil, o alcoolismo, a prostituição, o crime e a corrupção eram a regra. O colonialismo fez não só empobrecer a vida rural como também corromper a vida urbana. (BOAHEN, 2010, p. 939)

As favelas e suas condições de vida aparecem retratadas, de alguma forma, nos quatro romances, justamente por ser elemento constitutivo e representativo da realidade colonial e pós-colonial tratada neles.

Existe uma relação importante entre os personagens e a cidade nos romances que nos ocupam, de forma que o espaço urbano se torna mais que um mero cenário das narrativas. As cidades, com suas especificidades, expõem as mazelas das sociedades, como a desigualdade chocante entre as áreas de luxo e as favelas, que muitas vezes estão situadas lado a lado. O modo como os personagens dos quatro romances vivenciam as ruas de suas cidades representa a forma como eles lidam com as situações de seus países.

Após a argumentação anterior sobre a movimentação do dinheiro, podemos afirmar, como o faz Raymond Williams, que o capitalismo é o responsável pela constituição das cidades como elas são hoje:

o capitalismo, enquanto modo de produção, é o processo básico por trás da maior parte da história do campo e da cidade que conhecemos. Ao longo dos séculos, seus impulsos econômicos abstratos, suas prioridades fundamentais no campo das relações sociais, seus critérios de crescimento, lucro e prejuízo vêm alterando nosso campo e criando os tipos de cidades que conhecemos. Em suas manifestações finais, sob a forma de imperialismo, ele alterou o mundo. (WILLIAMS, 1989, p. 404)

Nos romances de Achebe, vemos claramente o contraste entre a vida na cidade e o cotidiano dos vilarejos. Em *No Longer at Ease*, depois de voltar de Londres, Obi se

instala em Lagos, a capital, que ele havia conhecido apenas rapidamente antes de viajar para a Inglaterra. Lá ele conhece seu destino. O vilarejo natal permanece como um lugar de infância e de conflito quando lá vai para enfrentar os pais e a realidade tradicional, que não o permite casar-se com quem deseja. Existe para Obi um contraste entre os dois lugares e as duas realidades.

Em *No Longer at Ease*, a partir do último parágrafo da página 13 até o primeiro parágrafo da página 16, o narrador faz uma análise da cidade que se apresenta diante dos olhos de Obi. Na verdade, o que vamos chamar aqui de pausa analítica já é anunciada na primeira página desse capítulo dois (p. 11). Ali o narrador já começa a introduzir elementos que serão mais bem explorados em seguida, como as favelas da cidade, as luzes, as lembranças que Obi guardava de seu país: “Durante muitos anos depois daquela visita, Lagos esteve sempre associada a luzes elétricas e carros na mente de Obi”.²²⁷

O capítulo inicia-se com a declaração de que Obi passou quatro anos na Inglaterra, mas que, para ele, foram como dez anos: “os tormentos do inverno e sua vontade de voltar para casa tornaram-se agudos como dor física. Foi na Inglaterra que, pela primeira vez, a Nigéria tornou-se mais do que apenas um nome para ele.”²²⁸

O narrador aqui recorre a uma analepse que remonta à infância de Obi em Umuofia. É interessante ressaltar que, nesse momento, como em outros dentro da narrativa, não é Obi que realiza a ação de se lembrar de sua infância; é o narrador, com seu poder de onisciência, que interrompe o curso diegético para levar o leitor ao passado do herói e construir as bases contextuais para a análise que fará adiante. O episódio em questão é sobre os soldados que contavam histórias da guerra e da cidade:

“Lá não tem escuridão,” contou a seus ouvintes admirados, “porque, à noite, a eletricidade brilha como o sol, e as pessoas andam todo o tempo, quer dizer, aquelas que querem andar. Se você não quiser andar, só precisa acenar e um carro de passeio vai parar para você.”²²⁹

227 For many years afterwards, Lagos was always associated with electric lights and motor-cars in Obi's mind. (NLE, p. 12)

228 the miseries of winter then his longing to return home took on the sharpness of physical pain. It was in England that Nigeria first became more than just a name to him. (NLE, p. 11)

229 ‘There is no darkness there,’ he told his admiring listeners, ‘because at night the electric shines like the sun, and people are always walking about, that is, those who want to walk. If you don't want to walk you only have to wave your hand and a pleasure car stops for you.’ (NLE, p. 11- 12)

Mas as lembranças nostálgicas de Obi, enquanto ainda estava na Inglaterra, somadas às imagens cultivadas em sua mente pelos relatos de infância contrastam com o que vê, de volta ao país e indo morar em Lagos. Algo que o choca, logo nos primeiros dias, são as favelas da capital. Nesse ponto começa a pausa analítica, quando o narrador encarrega o olhar de Obi de observar criticamente a rudeza da vida à sua volta:

Alguns anos depois, recém-chegado da Inglaterra, Obi estava parado ao lado de seu carro, em uma das favelas menos formidáveis de Lagos (...) sua mente voltou até suas lembranças mais antigas impressões da cidade. Ele nunca havia pensado que lugares como este ficavam lado a lado com carros, luzes elétricas e garotas com roupas brilhantes.²³⁰

Alguns elementos são aqui introduzidos: “esgoto a céu aberto” (NLE, p. 13); “um cheiro forte de carne apodrecendo” (NLE, p. 14); “os restos mortais de um cachorro” (NLE, p. 14), que compõem a observação em tons poéticos que Obi faz. O narrador nos explica que Obi uma vez perguntou a um motorista de taxi, porque ele havia se desviado para atropelar um cachorro; o homem explicou que “*Na good luck*” – “é boa sorte”. O cachorro que Obi agora observa dentro do bueiro aberto e que exala o odor de carne podre é outra vítima de motoristas em busca de boa sorte. Obi também observa, do outro lado da rua, uma banca de carne sem o produto para vender e um garoto vendendo acarajé – *akara* – numa bacia posta sobre o chão sujo. Logo veio o gari noturno, varrendo a rua e levantando “nuvens de putrefação”, que enfureceram o garoto. O vendedor de carne, sem carne, e sua cliente, que comprava milho, riram da situação:

O homem foi em sua direção com a vassoura, mas o garoto já havia corrido, sua bacia de acarajé na cabeça. O homem que moía milho explodiu em gargalhadas, a mulher também. O gari noturno sorriu e seguiu seu caminho, dizendo algo bastante rude sobre a mãe do garoto.²³¹

Ali estava pintado um retrato de Lagos, bem diferente daquele que Obi cultivara em sua mente saudosa afastada de casa: “Ali estava Lagos, pensou Obi, a verdadeira Lagos que

230 Some years later as Obi, newly returned from England, stood beside his car at night in one of the less formidable of Lagos slum areas (...) his mind went over his earlier impressions of the city. He had not thought places like this stood side by side with the cars, electric lights and brightly dressed girls. (NLE, p. 13)

231 The man made for him with his broom but the boy was already in flight, his bowl of akara on his head. The man grinding maize burst into laughter, and the woman joined in. The night-soil- man smiled and went his way, having said something very rude about the boy's mother. (NLE, p. 14)

ele nunca imaginara existir até agora.²³² A imagem de Lagos que Obi tinha guardada na mente era fantasiosa e fazia parte de seu universo infantil, onde a cidade ocupava posição gloriosa liderando uma visão de progresso. A realidade urbana que conhece quando adulto revela o contraste entre o espaço tradicional de sua infância e nova ordem espacial decorrente do modelo de desenvolvimento ocidental, mas que não é de todo ocidental e permite a convivência contraditória entre velhos e novos costumes.

O atropelamento proposital dos cachorros pelos motoristas é uma cena micro, tida aqui como um índice, dentro do conceito de Barthes, ou seja, unidade básica dentro da narrativa que funciona como uma metáfora, sugerindo interpretações que extrapolam o curso horizontal da narrativa. É um índice pois aponta para a natureza da realidade observada pelos olhos de Obi. O atropelamento é representação micro da modernidade não alcançada por completo, isto é, a modernidade, por assim dizer, chegou em parte e trouxe veículos, que as pessoas aprenderam a conduzir e a se servir deles. No entanto, a modernidade não chegou ao ponto de exterminar superstições como essa, que fazem um motorista achar que a morte do animal lhe trará sorte. É a convivência não superada do novo com o velho, do tecnológico com o supersticioso. Tal cena indica uma falta de preservação, não só da vida animal, mas da vida humana em si, pois se ignoram os malefícios que a carne apodrecendo num bueiro aberto pode trazer para os que ali vivem. O que choca na cena é a violência da modernidade, estampada nas ruas da cidade.

O atropelamento, como dito antes, é uma imagem micro, que, se ampliada, toma a forma da favela onde ela ocorre. A existência de favelas é, por sua vez, uma imagem micro da realidade macro que é a modernidade incompleta, ou seja, se a modernidade chegou para que haja cidades grandes como Lagos, não chegou para todos, daí as favelas, onde as pessoas se amontoam para conseguir um pedaço do que a cidade oferece. Convivem a comida e a sujeira, como a bacia de acarajé do garoto e a poeira que o varredor espalha; também a raiva e a alegria, como os nomes feios que o garoto usa para xingar o varredor e o riso do vendedor de carne, sem carne, que observa a cena.

Saindo do lugar onde estava e dirigindo de volta para casa, Obi passa por ruas estreitas, cheias de gente alegre, pois era uma noite de sábado. Ele observa a desordem e

232 Here was Lagos, thought Obi, the real Lagos he hadn't imagined existed until now. (NLE, p. 14)

quase atropela um ciclista que atravessa na frente do carro. Assim é composta esta pausa analítica: elementos são introduzidos e depois unidos numa imagem única, que contrasta com as lembranças nostálgicas de Obi. A citação de T.S. Eliot, “Eu experimentei carne pútrida numa colher”²³³, aparece para ornar e concluir os pensamentos de Obi, que, em tom meditativo, representam o reencontro do personagem com a cidade, que já não condiz com as imagens de infância.

A pausa se encerra no ponto onde a favela contrasta com o bairro onde mora Obi: Ikoyi, um bairro mais afastado, onde antes só moravam europeus, mas que agora abriga também os funcionários africanos do serviço público. É marcante a diferença entre a favela, com ruas estreitas e pessoas na rua, e a calma das ruas largas e vazias do espaço ordenado de Ikoyi:

Indo do centro de Lagos para Ikoyi num sábado à noite era como sair de um bazar para um funeral. E o vasto cemitério de Lagos, que separava os dois lugares, ajudava a aprofundar esse sentimento. Apesar de todos os seus bangalôs luxuosos e apartamentos, e sua extensa área verde, Ikoyi era como um cemitério. Não havia vida corporativa – pelo menos não para os africanos que moravam lá.²³⁴

Assim como em *No Longer at Ease*, a capital do país tem papel importante na narrativa de *A Man of the People*, e as desigualdades dentro da cidade também são assunto de crítica. A capital do país fictício, Bori, é o cenário do momento de raiva e desejo de vingança de Odili, que impulsiona a narrativa. Seu deslocamento do vilarejo natal para a capital serve de gatilho para o desenrolar dos acontecimentos, quando ele se sente traído por Nanga e jura vingança.

Como já dissemos anteriormente, este romance é narrado por um personagem que busca compreender o que aconteceu com ele próprio e suas reações durante os acontecimentos. Nessa perspectiva, sua breve visita à cidade grande é também um momento de revelação. Odili está sempre oscilando entre sentimentos contraditórios, e o mesmo acontece ao ver a capital de seu país pelos olhos de uma estrangeira. Seus sentimentos ambivalentes com relação aos comentários da outra personagem com

233 I have tasted putrid flesh in the spoon (NLE, p 15)

234 Going from the Lagos mainland to Ikoyi on a Saturday night was like going from a bazaar to a funeral. And the vast Lagos cemetery which separated the two places helped to deepen this feeling. For all its luxurious bungalows and flats and its extensive greenery, Ikoyi was like a graveyard. It had no corporate life - at any rate for those Africans who lived there. (NLE, p. 15 – 16)

relação à cidade refletem seus sentimentos também oscilantes com relação ao próprio país – uma relação de amor e ódio:

Ela certamente conhecia bem a cidade, desde o litoral moderno, cheirando a frescor, até o interior bichado e fedido (...)

Dirigimos por ruas largas e bem iluminadas, que levavam os nomes de nossos conhecidos políticos, até vias obscuras batizadas com nomes de alguns peixes pequenos desconhecidos. (...)

Comecei a me perguntar se Jean gostava mesmo de dirigir por esses lugares como ela dizia ou se ela tinha algum motivo secreto, como vontade de me envergonhar com a capital de meu país. Eu mal a conhecia, mas eu sabia que ela era esse tipo de pessoa, uma mulher bastante complicada.

Estávamos de volta à agradável área de classe alta.

E daí, eu disse para mim mesmo. Suas acusações podem ser verdadeiras, mas você não tem o direito de fazê-las. Deixe para nós e não contamine nossa causa defendendo-a.

“Mas ali está outra Rua Chefe Nanga,” eu disse, apontando para minha esquerda.

“Não. O que vimos perto da fonte era Avenida Chefe Nanga,” ela disse e explodimos em gargalhadas, amigos de novo. “Acho que tem uma Estrada também em algum lugar”, ela disse. “Sei que tem um balão.”

Aí eu imediatamente recuei de novo. Quem diabos ela pensava que era para rir tão hipocritamente. (...)

“Sempre me perguntei”, ela disse, completamente insensível ao meu silêncio ressentido, “por que não nomeiam algumas ruas com alguns dos muitos nomes importantes da história do seu país ou com eventos do passado, como a independência, como fazem na França e em outros países?”

“Porque aqui não é a França, é a África”, eu disse, impertinente e desafiador.²³⁵

235 She certainly knew the city well, from the fresh-smelling, modern water-front to the stinking, maggoty interior. (...)

We drove through wide, well-lit streets bearing the names of our well-known politicians and into obscure lanes named after some unknown small fish. (...)

I began to wonder whether Jean actually enjoyed driving through these places as she claimed she did or whether she had some secret reason, like wanting me to feel ashamed about my country's capital city. I hardly knew her but I could see she was that kind of person, a most complicated woman.

We were now back in the pleasant high-class area.

So what, I said within myself. Your accusation may be true but you've no right to make it. Leave it to us and don't contaminate our cause by espousing it.

'But that's another Chief Nanga Street,' I said aloud, pointing to my left.

'No. What we saw near the fountain was Chief Nanga Avenue,' she said and we both burst out laughing, friends again. 'I'm not sure there isn't a Road as well somewhere,' she said. 'I know there is a Circle.'

Then I promptly recoiled again. Who the hell did she think she was to laugh so self-righteously. (...)

'I have often wondered,' she said completely insensitive to my silent resentment, 'why don't they call some streets after the many important names in your country's history or past events like your independence as they do in France and other countries?'

'Because this is not France but Africa,' I said with peevish defiance. (MOP, p. 54 – 55)

A cidade de Odili é composta por uma fachada bonita, a parte litorânea, e um interior apodrecido, cujas ruas estreitas abrigam pessoas que vivem em condições lamentáveis, como atestava o aviso publicado pelo escrivão da cidade, no jornal:

(i) Ocupantes de todas as casas devem providenciar baldes para excrementos; o tamanho de tais baldes e o material de que devem ser feitos devem ser aprovados pelo Engenheiro da Cidade. (...)

As surpresas e contrastes em nosso grande país eram simplesmente inesgotáveis. Ali estava eu em nossa capital, lendo sobre baldes de excrementos no aconchegante conforto de uma mansão principesca com seus sete banheiros e sete privadas brilhantes e silenciosas!²³⁶

A busca pela sobrevivência se configura no cenário citadino, onde uns possuem bens e outros lutam para sobreviver, gerando uma realidade contraditória, que se faz visível nas diferenças entre bairros. Raymond Williams explica que o tamanho e a concentração de gente nas cidades causa a amplificação dessas diferenças

de vício e protesto, de crime e vitimização, de desespero e independência. Os contrastes entre riqueza e pobreza não eram qualitativamente diferentes dos existentes na ordem rural, mas eram mais intensos, mais gerais e mais claramente problemáticos, devido a sua concentração na cidade que crescia febrilmente. (WILLIAMS, 1989, p. 203)

No capítulo de *A geração da utopia* focado em Malongo, o leitor faz um passeio por Luanda, a bordo do carro equipado com ar-condicionado, pertencente ao ex-jogador de futebol e, agora, empresário bem sucedido. Ele sai de sua casa no Alvalade, bairro luxuoso, passa pela Baixa, onde fica o escritório de sua empresa: “Se sentia, havia de voltar a ser o centro dos negócios, a Wall Street luandina.” (GDU, p. 351). Em seu passeio, Malongo observa as crianças e mulheres que vendiam cigarros, pão e cerveja na rua. Lembra-se do colega de Lisboa, Horácio, que costumava dizer que “os engraxadores percorriam toda a literatura angolana, porque eram a imagem mais acabada do colonialismo” (GDU, p. 351). Os engraxates, em cada esquina, de fato representam a falta de educação escolar das crianças e a falta de condições dignas de vida, que têm suas origens no crescimento desordenado das cidades coloniais. Malongo, no entanto, com sua alienação, discorda dessa observação:

236 (i) Occupiers of all premises shall provide pails for excrement; the size of such pails and the materials of which they are constructed shall be approved by the City Engineer. (...)

The surprises and contrasts in our great country were simply inexhaustible. Here was I in our capital city, reading about pails of excrement from the cosy comfort of a princely seven bathroom mansion with its seven gleaming, silent action, water-closets! (MOP, p. 40–41)

Pois é, mas tantos anos depois da independência, os miúdos continuavam a fugir da escola para engraxar sapatos, se queriam ganhar a vida sem roubar. Imagem do colonialismo? Essa malta achava que ia fazer as coisas de maneira diferente dos outros africanos. (GDU, p. 351)

Ele é incapaz de perceber que a conquista da independência não significa o fim do colonialismo, posto que este perdura nas suas consequências, que não desaparecem de um dia para o outro, e também nas ações daqueles que se transformaram nas elites do país, como ele próprio. Na cena anterior, Malongo discute com um de seus criados, que havia feito ovos mexidos sem sal, demite-o e recusa-se a pagar o salário equivalente aos dias trabalhados, ao que o rapaz responde: “- Esse colono vai pagar, tio. Esses muadiés vêm lá de fora e pensam que mandam em nós, que nos podem roubar e bater. Tempo do colono acabou.” (GDU, p. 350) Malongo não se dá conta de que os engraxates na rua são o sintoma do funcionamento de um sistema do qual ele é parte integrante, um tipo de colonialismo estendido.

Avançado pelas ruas, ele chega até o lixão, e à constatação do crescimento desordenado:

Avançou pelo Miramar até o Sambizanga. (...) Logo mudou o pensamento, ao ver as pessoas, sobretudo crianças, que se aglomeravam na lixeira, procurando restos de comida, roupas ou coisas que pudessem ser vendidas, disputando-as com os ratos e as aves. Essa lixeira antes era pequena e a zona não estava ocupada. Mas com o crescimento da cidade, agora era quase no centro, mesmo ao lado do bairro diplomático. Quando o vento soprava do Norte, o cheiro pestilento invadia as embaixadas. Uma vergonha. As pessoas se moviam por cima do lixo fumegante, tão sujas como a própria lixeira. E os bairros tinham rodeado a lixeira, para mais perto respirarem os miasmas que dela emanavam. (GDU, p. 354)

A cidade oferece uma abundância de serviços, seduzindo e atraindo populações que se acumulam em torno da possibilidade de vender ou comprar:

Pois é justamente porque a cidade normalmente concentra em si os verdadeiros processos sócio-econômicos de toda a sociedade que se pode chegar a um ponto em que sua ordem e magnificência, mas também sua fraudulência e sua suntuosidade, parecem quase alimentar-se de si próprias, como no caso de Roma – reproduzir-se na cidade como se não precisassem de nenhum fator externo. Assim, parasitas aglomeram-se em torno de serviços úteis, como ocorre nos submundos legal e social da Londres seiscentista. Em torno dos advogados que legitimam as incorporações de terras, aglomeram-se os vigaristas e os trapaceiros profissionais. Em torno dos comerciantes que enriquecem, aglomeram-se os bufarinheiros, os faróis de leilões e os embusteiros. Em torno da autoridade política, aglomeram-se

os alcaguetes, os intermediários, os despachantes e (na corte como em qualquer outro lugar) as prostitutas. (WILLIAMS, 1989, p. 75)

Como Williams bem explica, é de fato na cidade que as relações comerciais tomam forma e geram as relações de dependência que dão base para todas as dinâmicas socioeconômicas de uma sociedade e alteram a paisagem:

Logo a seguir, num descampado que dominava toda a baía, ficava o maior mercado de Luanda, o Roque Santeiro. Nestes últimos anos que veio regularmente à terra, pôde acompanhar o crescimento imparável desse mercado, primeiro combatido, depois resignadamente aceite pelas autoridades. Milhares de vendedores se instalavam no chão para vender legumes, depois também roupa, sapatos, medicamentos, aparelhos domésticos, motos, peças de carros, enfim tudo. O que não pudesse encontrar nas lojas oficiais aparecia no Roque. (GDU, p. 354)

Em torno do comércio “oficial” da cidade, quase na periferia, nasce um mercado alternativo, e ainda em volta do mercado há mais possibilidades. Malongo para o carro nas proximidades do mercado, e logo alguém bate na janela para perguntar se ele tem algo para vender: “Claro, um carro parado ali, fora do mercado, chamava a atenção. Pensavam imediatamente que trazia cerveja para revender.” (GDU, p. 355)

Num movimento em espiral, a cidade vai crescendo e estabelecendo uma lógica comercial, em cujo topo Malongo está situado. Nas páginas de *A geração da utopia*, vemos as pessoas buscando coisas para comer e vender no lixão, os engraxates e prostitutas nas esquinas, os comerciantes do mercado, a secretária de Malongo, que não tem o que fazer, o próprio Malongo em seu carro de luxo, indo em direção ao terreno vazio onde será construída a igreja, seu novo investimento comercial. Ele está no topo de um sistema interdependente que aparece revelado nas ruas de Luanda.

Luanda também participa constantemente do enredo de *Predadores*. É cenário, mas também tema de diversas passagens na obra. Nas ruas e praças acontecem os comícios, frequentados por toda população. A capital é o lugar onde as várias facetas da guerra e da política tomam forma. Luanda recebe constantemente aqueles que vêm das áreas rurais e das pequenas províncias, seja pela vontade de assistir aos desdobramentos políticos das guerras, seja pelo retorno à casa, depois de participar dos combates no campo de batalha, seja, ainda, apenas pelo sonho de viver na grande cidade, como é o caso de Caposso.

Para Tania Macêdo, Luanda representa “um projeto de nação e de literatura” (MACÊDO, 2008, p. 16). A cidade angolana é o espaço para onde convergiam as intenções de luta por liberdade e de produção de uma literatura que representasse essa luta. Todo o país se encontrava ali, de alguma forma, para forjar uma unidade contra o colonizador. A relação entre a cidade e a independência continuou: “até depois da independência, quando um novo projeto (...) para o país começou a se formar e a modificar a forma como a literatura desenhava a geografia de Luanda nas letras nacionais angolanas.” (MACÊDO, 2008, p. 32)

A cidade é o símbolo maior da modernidade, e a literatura sempre ressaltou esta característica da cidade como lugar de descobertas. O grande fluxo de pessoas, informações, acontecimentos e a própria velocidade, que se opõe ao ritmo do campo, propiciam aos seus habitantes as mais variadas experiências, tanto boas quanto ruins. Luanda abre-se para Caposso como um mundo novo de experiências e descobertas. Segundo Doreen Massey, “chegar a um novo lugar quer dizer associar-se, de alguma forma ligar-se à coleção de histórias das quais aquele lugar é feito” (MASSEY, 2008, p.176). Em pouco tempo, Caposso já se considera um *kaluanda* e interage apropriadamente com a dinâmica de Luanda.

A mercearia de Caposso ficava próxima ao Bairro Operário. O narrador descreve o lugar como não sendo “realmente de musseque” (PRE, p. 109). E define o que não é ser de musseque: brancos e mulatos se abasteciam na loja, ou seja, a loja não era frequentada apenas por negros. A loja, assim, aparece não apenas como um marcador e um elemento de contextualização histórico, mas também como um marcador sóciogeográfico. É histórico, pois o narrador explica como se tornou difícil repor o estoque da loja em tempo de socialismo. E torna-se sociogeográfico ao explicitar a organização social da cidade, ou pelo menos do Bairro Operário, qual seja, os negros se concentram nos musseques, e a população branca e mulata, mesmo que operária, está em melhores condições econômicas que aqueles.

Luanda não é apenas o lugar onde ocorre a ação do romance, ela é parte ativa dele. Sobre o lugar da cidade no romance, Jean-Yves Tadié esclarece:

A cidade é um cenário, um pano de fundo ou, ao contrário, o personagem principal (...)? A cidade invoca também o percurso, com ou sem objetivo,

marcha, curso ou passeio, de indivíduos ou massas. (...) A cidade é o horizonte da ação, mas ela participa da ação e se faz atriz.²³⁷

As ruas de Luanda têm papel importante, pois trazem a multidão, a massa, para dentro da história de Caposso, como visto na primeira cena do romance. Essas ruas e bairros participam dos eventos políticos, são palco dos comícios sobre os quais Sebastião fala a Vladimiro. São determinantes na relação que a população estabelece com os acontecimentos pós-independência:

Foram dar uma espreitadela na Vila Alice, bairro onde se passavam todas as coisas relevantes naquele momento. Lá chegados, a confusão na rua surpreendeu e assustou Caposso, ao contrário de Sebastião, entusiasmadíssimo. Essa rua, uma tranquila artéria sem grande vulto num calmo bairro residencial de vivendas de dois pisos, tinha ganho importância nacional de um dia para outro. Até tinha mudado de nome, se passara a chamar a rua da Delegação. [...] Com a vinda dos guerrilheiros que tinham combatido pela independência e a instalação da sua representação ali, tudo tinha mudado, como se o eixo de gravidade da cidade se tivesse espantosamente deslocado numa noite, aquela noite em que os libertadores, depois do comício feito no popular bairro Rangel, para ali foram jantar. (...) mas a prática e não a vontade dos homens puxou o centro do poder para o asfalto, deixou o musseque Rangel para delegação secundária e se postou na Vila Alice como sede. Logo então alguns cépticos teimosamente esquerdistas resmungaram, começam a capitular às delícias do capitalismo, Vila Alice é um bairro pequeno-burguês detestado pelas massas populares, esse MPLA nunca fará a revolução proletária. (PRE, p. 95 – 96).

A escolha da favela Rangel para receber os guerrilheiros faz parte de um ideal de levar a vitória da independência para aqueles para quem a luta foi travada, o povo. O asfalto separa as classes sociais, determina o limite entre o bairro burguês e o bairro popular. Vila Alice desperta ressentimento nas “massas populares” que habitam o Rangel, tornando-se a própria materialização da burguesia: as massas populares detestam o bairro, pelo que ele representa. Esse ressentimento é externado pelos esquerdistas, de acordo com o trecho citado, pois a população em geral, rapidamente, deixa-se seduzir pela agitação da rua da Delegação e a praticidade do acesso atrai multidões, ávidas por avistar, mesmo que de longe, os heróis de guerra.

Segundo Henri Lefebvre, “o espaço inteiro torna-se o lugar da reprodução das relações de produção” (LEFEBVRE, 2008, p. 53). Toda a cidade encena as disputas

237 “La ville est-elle un décor un arrière-plan ou, au contraire, le personnage principal (...)? La ville appelle aussi le parcours, avec ou sans but, démarche, course ou promenade, des individus ou de masses (...) La ville est l’horizon de l’action, mais elle y participe et se fait actrice.” (TADIÉ, 1990, 127-128.) – Minha tradução.

entre os dominadores e os dominados. Se antes os dominadores eram os portugueses, agora são pessoas como Vladimiro Caposso, que, já mais velho, torna-se um grande proprietário de casas, prédios e terras. Existe uma relação de rivalidade entre as classes e uma divisão abstrata entre elas, que se torna concreta na estrutura da cidade, no asfalto que separa os privilegiados dos habitantes do musseque:

De facto aqueles primeiros anos depois da independência, quando Nacib nasceu, foram difíceis para todos. Ele não lembra, era pequeno demais, recorda apenas de subir os barrancos do Catambor por entre as casas de chapa e adobe. Por ruas estreitinhas e sinuosas, constituídas conforme se iam erguendo os casebres. Se descia por ali até ao Prenda, com vista da Samba lá em baixo. Do outro lado e muito perto ficava a avenida António Barroso, hoje Marien Ngouabi, para além da qual começava o Alvalade, bairro dos ricos, onde morava Mireille, mas nessa altura das primeiras lembranças ainda não conhecia Mireille, mais nova em dois anos e habitando ainda o Marçal.

Nacib ia fazendo o caminho contrário do movimento usado pela câmara na sequência anterior. Do Alvalade para o Catambor, passando pela Marien Ngouabi, avenida importante e trepidante de vida, de vendedores ambulantes, de negócios e águas pútridas que provocavam buracos eternos no asfalto. Também a Ngouabi das brincadeiras, das lutas de gangues pertencentes a um lado e a outro da avenida, musseque contra cidade. Não era muito exata esta descrição [*sic*], pois o musseque não chegava ao asfalto da avenida, havia um quarteirão moderno de permeio, mas que era um quarteirão para tanta frustração acumulada? (PRE, p. 46-47)

A Luanda de Vladimiro Caposso, apesar de estar descrita por nomes e lugares reais, é uma Luanda fictícia, é uma Luanda de palavras, ela existe no, e para, o romance. Assim como sobre os outros personagens, o narrador tem poder sobre a atuação da cidade dentro da narrativa. Ela surge para interagir com os personagens do romance e para abrigá-los. Segundo Hermenegildo Bastos, “Os personagens da ficção moderna [...] são seres, ao mesmo tempo, públicos e privados ou, em outras palavras, seres da cidade” (BASTOS, 2000, 37). De fato, a cidade é, por excelência, o lugar onde as esferas do público e do privado se misturam. A Luanda de *Predadores* é a casa de Vladimiro Caposso e sua família, que, ao longo dos anos, transformam bens públicos em propriedades privadas; é também o lar de Simão Kapiangala, mutilado de guerra, que, sem ter propriedade privada, fez do público a sua casa.

O público e o privado compõem a própria estrutura desse romance, que traz a história coletiva da nação angolana para engendrar a narrativa particular de um personagem. Esse personagem é representante da classe dominante do país independente, que dita as regras da nova conjunção política. É o privado (objetivos

personais das elites) controlando o público (desenvolvimento social) e imbricando ainda mais a dinâmica público / privado. Estes dois elementos essenciais de *Predadores*, a política de Angola e a vida de Caposso, tomam forma nas ruas de Luanda e são determinados por elas.

Considerações finais

Escritores e intelectuais, como Achebe e Pepetela, nascidos ou criados em solo africano colonial, têm sua formação na metrópole ou em universidades africanas moldadas segundo o modelo europeu, fundamentado no ensino em, e das, línguas europeias. Eles vivem um duplo pertencimento. São seres paratópicos, portadores de identidade dupla:

Tropeçando na necessidade, se ele quiser ser verdadeiro, de assumir duas nacionalidades, duas determinações, o intelectual árabe e francês, o intelectual nigeriano e inglês escolhe a negação de uma dessas determinações. Na maioria das vezes, não querendo ou não podendo escolher, esses intelectuais recolhem todas as determinações históricas que os condicionaram e se colocam radicalmente numa “perspectiva universal”.²³⁸

Esses escritores não podem escolher uma ou outra identidade, porque sua identificação se faz no próprio reconhecimento de que pertencem a duas realidades ao mesmo tempo, ou melhor, pertencem a uma realidade cujos determinantes da história recente estão sobrepostos. A convivência desses determinantes está nas línguas que utilizam para escrever suas obras – inglês e português, no caso em tela, mas inglês e português modificados para caber ali as especificidades africanas. O romance africano também é produto transculturado que carrega as marcas do duplo pertencimento, posto que é gênero originalmente europeu, mas adequado ao solo africano.

Na conquista da independência, os escritores colocam sua paratopia identitária a serviço dos ideais de soberania política e cultural. Ao ser perguntado sobre o papel da literatura na reconstrução de uma nação e sobre as relações entre literatura e história, Pepetela responde:

Basta pensar na Itália ou na Alemanha do século XIX e no papel que a literatura teve na unidade dos respectivos países. Hoje pode estar a ser

238 Butant sur la nécessité, s’il veut être véridique, d’assumer deux nationalités, deux détermination, l’intellectuel arabe et français, l’intellectuel nigérien et anglais choisit la négation de l’une de ces détermination. Le plus souvent, ne voulant ou ne pouvant pas choisir, ces intellectuels ramassent toutes les détermination historiques qui les ont conditionnés et se placent radicalement dans une “perspective universelle”. (FANON, 1991, p. 264)

substituída por outros meios / instrumentos, mas o que importa é a ideia que o povo tem de si próprio e do seu destino. A Arte tem uma importante palavra nessa afirmação de identidade.

Da mesma maneira, ao socorrer-se de factos do passado e dos mitos a eles ligados, a literatura está a dar às pessoas as raízes da sua identidade, dos seus ancestrais, de que elas se sentem orgulhosas.²³⁹

Achebe compartilha dessa visão de Pepetela. No ensaio, “O papel do escritor em uma nova nação” (1973), ele discute o fato de a colonização ter deixado os povos africanos desprovidos de dignidade e acreditando que suas sociedades tradicionais não produziam cultura. Para ele, a diminuição da cultura negra é algo que precisa ser combatido:

É inconcebível para mim que um escritor sério possa ficar de fora deste debate, ou ficar indiferente nesta discussão que questiona toda a humanidade. (...) É essa dignidade que muitos povos africanos perderam completamente no período colonial, e é essa dignidade que agora eles precisam recuperar. A pior coisa que pode acontecer a qualquer povo é a perda da dignidade e do respeito por si mesmo. O dever do escritor é ajudá-lo a recuperá-la mostrando a ele, de forma humana, o que aconteceu a ele, o que perdeu.²⁴⁰

Ajudar seu povo a encontrar dignidade é missão do escritor que escreve na tensão dos momentos de reconstrução da nação que foi abatida pelas guerras subsequentes, como é o caso do escritor angolano, ou mesmo aquele que não viu a violência armada se estender por décadas, mas que viu outros tipos de opressão, como no caso do nigeriano. A eles cabe a função de reconstruir o passado de povos que “não ouviram falar de cultura, pela primeira vez, pelos europeus”²⁴¹. No entanto, o trabalho do escritor não acaba aí. Como vimos, além de reconstituir o passado, os escritores desvelam o presente e as injustiças que o constituem. Dão uma alternativa de visão para os fatos do mundo concreto, para retratar a realidade corrupta sustentada pelos personagens predadores.

239 Entrevista com Pepetela – Anexo 1.

240 It is inconceivable to me that a serious writer could stand aside from this debate, or be indifferent to this argument which calls his full humanity into question. (...) It is this dignity that many African peoples all but lost in the colonial period, and it is this dignity that they must now regain. The worst thing that can happen to any people is the loss of their dignity and self-respect. The writer's duty is to help them regain it by showing them in human terms what happened to them, what they lost. (ACHEBE, 1973, p. 8)

241 did not hear of culture for the first time from Europeans (ACHEBE, 1973, p. 8)

Chinua Achebe declarou que começou a escrever seus romances pensando que o povo nigeriano precisava de referências literárias nas quais pudesse reconhecer-se (Achebe, 1977, p 44). Depois, no fim dos anos sessenta,

esses romances celebradores do primeiro estágio se tornam raros: Achebe, por exemplo, parte da criação de um passado decente, em *Things Fall Apart* para uma cínica acusação da política no contexto moderno, em *A Man of the People*.²⁴²

Por sua vez, a literatura angolana, da qual Pepetela é um dos expoentes maiores, teve, em um dado momento, a necessidade nacionalista de construir uma identidade. Após essa fase de desejo de construção de uma literatura nacional, os escritores passam a questionar o próprio conceito de nação e, por conseguinte, de construção de uma identidade cultural nacional. A geração de escritores da qual Pepetela faz parte tinha nítidos objetivos em direção à independência:

Houve uma primeira geração, a chamada da “Mensagem”, constituída por Viriato da Cruz, Mário de Andrade, Agostinho Neto, António Jacinto, etc. que deu de facto a grande contribuição a uma criação ou recriação da moderna literatura angolana. Depois veio a nossa geração, começando talvez por Luandino Vieira e Mário António de Oliveira. O propósito era continuar a geração anterior na criação de algo que fosse independente e bem diferente do que se fazia em Portugal, porque, através da literatura, mostrávamos que éramos diferentes e queríamos ser independentes. Houve sempre por trás uma intenção política.²⁴³

A independência ocupa diversos planos diferentes. Há a independência política da descolonização; a independência cultural, atingida com a consolidação das literaturas; e também há a independência de ideias, que permite ao escritor exprimir sua visão de mundo, sem amarras, porém sem nunca abandonar a tensão dialética, como vimos nos quatro romances.

O escritor, enquanto responsável pela transmissão dessa ideia de mundo, diferencia-se do político por tentar revelar o mundo como ele é, a fim de modificá-lo. Assumindo tal postura, o escritor se distingue de outros membros da elite de seu país, pois não tem necessariamente a mesma intenção de galgar os degraus para o sucesso financeiro, como as burguesias predadoras. Assim, os escritores ao mesmo tempo

242 these celebratory novels of the first stage become rarer: Achebe, for example, moves from the creation of a usable past in *Things Fall Apart* to a cynical indictment of politics in the modern sphere in *A Man of the People*. (Appiah, 1992, p. 150).

243 Entrevista com Pepetela – Anexo 1.

pertencem às classes dominantes, por terem tido acesso a um alto nível de educação, mas não pertencem a elas, por não compartilharem os mesmos objetivos. Daí encontrarmos um dos aspectos da realidade paratópica de escritores como Achebe e Pepetela, cujos romances constituem um dos pontos altos da representação dessa situação.

As narrativas de *No Longer at Ease*, *A geração da utopia*, *A Man of the People* e *Predadores* revelam a articulação entre literatura, construção identitária e escrita da história. As especificidades de cada um dos romances aqui analisados funcionam como partes de estruturas maiores que constroem romances comprometidos com a crítica política e social de seus respectivos contextos históricos, cada um à sua maneira e dentro de sua atmosfera literária, mas compartilhando características em comum.

Os elementos das narrativas se articulam com a escrita da história. *No Longer at Ease* utiliza uma ordem cronológica diferenciada, baseada na composição dos provérbios igbos, para tratar da espiral de degradação financeira que leva Obi ao delito e à condenação, ironicamente desmantelando suas próprias crenças e teorias para uma administração mais honesta da Nigéria. Obi está localizado em posição similar aos personagens de *A geração da utopia*, que tão fervorosamente acreditavam na possibilidade de alcançar não só a independência, como também a dignidade. Esses personagens também são desiludidos pela realidade corrupta a sua volta, ou são surpreendidos por suas próprias fraquezas, como Mundial. Esses dois romances, resguardadas suas diferenças, retratam a fase inicial de formação da elite que assumirá o poder em seus países depois da independência, e tais romances são compostos de forma mais linear no que concerne a organização da narrativa.

À medida que a história avança, e as independências são conquistadas, as elites “evoluem”, assumem o poder, e o romance precisa se adaptar à nova realidade. A literatura produzida após as independências (1960 para Nigéria e 1975 para Angola) representam vozes críticas, capazes de analisar os contornos e detalhes das consequências dos processos de descolonização. O fato de Inglaterra e Portugal não estarem mais diretamente presentes na Nigéria e em Angola não é garantia de vida melhor para aqueles povos, ou seja, a colonização continua surtindo efeitos mesmo depois que o poder imperial deixa esses países. *A Man of the People* narra esse contexto dando a palavra a um narrador dramatizado, personagem da história que conta. A

narrativa autocentrada de Odili traz em si uma alta carga de crítica com relação às suas próprias ações e reações, que acabam por refletir as críticas que tem com relação à má conduta de seu adversário político, que, por sua vez, reflete a corrupção reinante. Esse narrador, apesar de estar à mercê da vontade de seu inimigo político, tem controle sobre seu texto, articulando assim uma contradição estrutural, condizente com as incongruências da sociedade desigual em que vive. O narrador de *Predadores*, por sua vez, extrapola os limites do controle literário e coloca em cena uma “voz autoral”, dotada de total liberdade para criticar e julgar os personagens e também os leitores.

As independências marcam uma transição para os países, para as elites, que passam a controlar os governos, e para a narrativa romanesca desses autores. As narrativas são trabalhadas para conter em si a manipulação entranhada nos comportamentos sintomáticos de seus personagens corruptos. Os quatro romances foram escritos após as independências da Nigéria e de Angola, mas retratam os momentos antes e depois dela.

A construção dos personagens-tipo, representantes das novas burguesias nigeriana e angolana, tanto em Achebe quanto em Pepetela, revela o caráter ao mesmo tempo otimista e pessimista da escrita desses autores, pois eles representam os finais das utopias, mas abrem portas para possíveis futuros, mais prósperos, mesmo que em forma de pergunta ou dúvida.

Ao final de *A Man of the People*, Odili apesar de ter sido hospitalizado e ter se tornado um homem estéril, enxerga uma nova esperança na vida, na possibilidade de amor com Edna, na reconquistada amizade com o pai e, paradoxalmente, nas promessas de limpeza política do golpe militar. No entanto, o golpe não é certeza de uma realidade melhor, como de fato não o foi para a Nigéria dos anos 1960, mas, para os personagens, o futuro se abre com possibilidades mais favoráveis. Em *Predadores*, o presente que Nacib dá a Kasseke, o dinheiro para a cirurgia reconstrutiva do pênis, realizada no Brasil, é também uma nova possibilidade de futuro para o amigo. Além disso, o fim da guerra civil renova a esperança dos Angolanos, ainda que o romance se finde com uma pergunta: “Nunca mais?” (PRE, p. 545).

Phillip Rothwell afirma que “O romance de Pepetela não leva a uma afirmação de que a guerra é finalmente e definitivamente algo do passado, na antiga jóia da coroa

imperial portuguesa. O romance, antes, conclui levantando dúvidas.”²⁴⁴ Depois do desvelamento das utopias perdidas, os romances não são de todo pessimistas, como se vê, pois se abrem para um horizonte que ao menos deixa vislumbrar uma possibilidade, um caminho menos espinhoso, para as duas nações.

Chinua Achebe e Pepetela são representantes das gerações de escritores que fizeram com que as produções literárias de seus países ganhassem bases sólidas. Ao lado de grandes escritores como Wole Soyinka e Christopher Okigbo, como José Luandino Vieira e Boaventura Cardoso, abriram espaço para as novas gerações de escritores nigerianos e angolanos. Para citar apenas os nomes de alguns dos novos romancistas que seguiram os passos de seus predecessores e que hoje escrevem em terreno literário consolidado, temos Chimamanda Ngozi Adichie, Nigéria, e Ondjaki, em Angola.

O estudo comparado que realizamos também se abre para novas possibilidades de investigação. De que forma os novos escritores angolanos e nigerianos, como Adichie e Odjaki, se relacionam com o legado construído pelas gerações anteriores? O tema da descolonização pode não ser mais foco explícito dessas literaturas, mas a consciência desse período histórico certamente existe em outros níveis dentro dos textos, possibilitando uma investigação das configurações que tal processo histórico assume. Um modo de fazê-lo é buscando traçar o perfil do personagem-tipo predador atualmente. Onde estão Caposso e Nanga, nas recentes obras das literaturas africanas escritas em português e em inglês?

244 Pepetela's novel does not lead to an affirmation that war is finally and definitively a thing of the past in the former jewel of the Portuguese imperial crown. Rather, the novel concludes by raising doubt. (ROTHWELL, 2010, p. XIII)

Bibliografia

Corpus:

- ACHEBE, Chinua. (1960) *No Longer at Ease*. London: Heinemann, 1987.
- ACHEBE, Chinua. (1966) *A Man of the People*. London: Heinemann, 1989.
- PEPETELA. (1992) *A Geração a utopia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- PEPETELA. (2005) *Predadores*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

Obras de referência:

- ACHEBE, Chinua. "The Role of the Writer in a New Nation"; In: KILLAM, G. D. *African Writers on African Writing*. London: Heinemann, 1973
- ACHEBE, Chinua. *Morning Yet on Creation Day*. London: Heinemann, 1977
- ACHEBE, Chinua. *Home and Exile*. New York: Random House, 2001.
- ACHEBE, Chinua. *Things Fall Apart*. 1958; London: Heinemann, 2 ed. 2006.
- ACHEBE, Chinua. *A educação de uma criança sob o Protetorado Britânico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ADORNO, Theodor. A posição do narrador. In: *Notas de Literatura I*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1991.
- AGUIAR, Flávio Aguiar; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.). *Angel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- AHMAD, Aijaz. A retórica da alteridade de Jameson e a "alegoria nacional". In: *Novos Estudos – CEBRAP*, nº. 22, outubro de 1988. p. 157 – 181.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ANDRADE, Costa. "A propósito de 'As aventuras de Ngunga' – Prefácio à 1ª edição". In: *Literatura Angolana (Opiniões)*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1980. p. 93 – 102.
- ANDRADE, Costa. "Alguns problemas culturais de países recentemente liberados." In: *Literatura Angolana (Opiniões)*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1980. p. 105 – 118.
- ANDRADE, Costa. "Línguas nacionais e identidade nacional." In: *Literatura Angolana (Opiniões)*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1980. p. 121 - 134.
- APPIAH, K. A. *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. New York: Oxford UP, 1992.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *Post-colonial studies: the key concepts*. 2ª edição. London and New York: Routledge, 2007.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. London and New York: Routledge, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de estética - A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, Unesp, 1993.

BAMIRO, Edmund. “Nativization strategies: Nigerianisms at the intersection of ideology and gender in Achebe’s fiction”. In: *World Englishes*. Volume 25, Issue 3-4, pages 315–328, August/November 2006.

BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In: *Análise Estrutural da Narrativa*, trad. M. Z. Barboza Pinto, Vozes, Petrópolis, 1971, pp. 19-60.

BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do Cárcere – literatura e testemunho*. Brasília: Editora UnB, 1998.

BASTOS, Hermenegildo. “A história literária: de Candido, Rama e Cornejo-Polar ao pós-colonial”. In: *Atas do I Encontro Nacional de Professores de Língua e Literatura do Centro-Oeste*. Brasília: TEL/IL, Universidade de Brasília, 2001.

BASTOS, Hermenegildo. “Dos criminosos e seus relatos. Negatividade e aporia em Juan Rulfo. In: *Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*. Brasília: TEL/IL, Universidade de Brasília, 2003.

BENDER, Gerald J. *Angola under the Portuguese: The Myth and the Reality*. Berkeley and Los Angeles: University of Califórnia Press, 1978.

BETI, Mongo. *Dictionnaire de la négritude*. Paris: Editions L'Harmattan, 2000. p. 11.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOAHEN, Albert Adu. *História geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880 – 1935*. 2. ed. ver. Brasília: UNESCO, 2010.

BOEHMER, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*. Oxford: Oxford UP, 1995.

BONAVENA, E. Le role des écrivains dans la société angolaise. In: *Africultures*. n.º. 26, março de 2000. p. 26 – 30.

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.

CABAÇO, José Luís de Oliveira. *Moçambique: identidades, colonialismo e libertação*. Tese de doutorado defendida no Programa de Antropologia Social da FFLCH – USP, orientada por Kabengele Munanga. São Paulo, 2007.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Ouro sobre azul, 2004. p. 17 – 46.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*. 2 volumes. Editora Itatiaia Limitada. Belo Horizonte – Rio de Janeiro, 1997.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 2003. p. 140 – 162.

CARROLL, David. Chinua Achebe. New York: Twayne Publishers, 1970.

CASANOVA, Pascale; A República mundial das letras. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTELLS, Manuel. *O Poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CHATELAIN, Heli. *Grammatica elementar do kimbundo ou lingua de angola*. New Jersey: The Gregg Press Incorporated, 1964. p. X – XXIV; 130 – 149.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil, mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial; FAPESP, 2009.

CLINGTON, Mario de Souza. *Angola libre?* Paris: Gallimard. p. 149 – 165.

CONTE, Daniel. *Calados por Deus ou de como Angola foi arrasada pela história: os tons do silêncio no processo de construção da identidade angolana e sua representação na ficção de Pepetela*. Tese de doutorado defendida pelo Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2008. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/15895> Acessado em: 08/09/2010.

COUSSY, Denise. “Mister Johnson: un roman colonial?”. In: SÉVRY, Jean. *Regards sur les littératures coloniales*. Paris: L’Harmattan, 1999. p. 161 – 172.

CRUZ, Carlos Eduardo Soares da, A geração da utopia e o papel do intelectual na formação de Angola. In: *Garrafa – Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ*, nº 16, 2008. Disponível em: www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa16/eduardosoares.pdf

CUNHA, Roseli Barros. *Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Angel Rama*. São Paulo: FAPESP, 2007.

DRNDARSKA, Dea; MALANDA, Ange-Séverin. *Pepetela et l'écriture du mythe et de l'histoire*. Paris: Harmattan, 2000.

DUTRA, Robson Lacerda. *Predadores e, ainda, a escrita da nação*. In: *O Marrare - Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ*. Número 8, Ano 7, 2007. ISSN 1981-870X. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero8/robson.htm>. Acessado em: 20/12/2010.

EAGLETON, Terry; JAMESON, Fredric; SAID, Edward W. *Nationalism, colonialism and literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

ELIOT, T.S. *Murder in the Cathedral*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1935.

ELIOT, T.S. *Selected Poems*. London: Faber & Faber, 1966.

ELIOT, T.S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

EVERDOSA, Carlos. *Roteiro da Literatura Angolana*. Lisboa: Edições 70, 1979.

FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: Édition Gallimard, 1991.

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

GENETTE, Gérard. (1972) *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Ed. Vega, 1995.

GODET, Rita Olivieri (Org.). *Figurations identitaires dans les littératures portugaise, brésilienne et africaines de langue portugaise*. Saint-Denis: Université Paris 8, 2002.

GODET, Rita Olivieri. “Jorge Amado e a escrita da margem na figuração identitária”. In: GODET, Rita Olivieri; PENJON, Jacqueline (Org.). *Jorge Amado – Leituras e diálogos em torno de uma obra*. Salvador: Casa das Palavras, 2004.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

GUERRA, Henrique. *Angola – Estrutura económica e classes sociais*. Lisboa: edições 70, 1979. p. 109 – 123.

HAMILTON, Russell G. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. In: *Sexto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Disponível em: www.geocities.com/ail_br/aliteraturapalopteoriaposcolonial.htm. Acessado em: 14/05/2006.

HAMILTON, Russell G. Lusophone Literature in Africa: Lusofonia, Africa, and Matters of Languages and Letters. In: *Callaloo*, Vol. 14, No. 2 (Primavera, 1991), pp. 324-335 Published by: The Johns Hopkins University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2931627> Acessado em: 01/04/2009

INNES, C.L. LINDFORDS, Bernth. *Critical Perspectives on Chinua Achebe*. London: Heinemann, 1978.

- ISNARD, Hildebert. *Géographie de la décolonisation*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971. p. 103 – 110.
- JAMESON, Fredric. Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. In: *Social Text*, nº. 15, fall, 1986.
- JORGE, Manuel. *Pour comprendre l'Angola*. Paris; Dakar: Présence Africaine, 1997. p. 32 – 53; 104 – 122.
- JOUANNY, Robert. “Fanon: une rhétorique du combat.” In: *Espaces littéraires d'Afrique et d'Amérique (Tracées francophones 1)*. Paris: L'Harmattan, 1996. p. 183 – 197.
- JÚNIOR, Rodrigues. *Para uma cultura africana de expressão portuguesa*. Braga: Editora Pax, 1978. p. 121 – 136.
- KORANG, Kwaku Larbi. *Writing Ghana, Imagining Africa – Nation and African Modernity*. Rochester: University of Rochester Press, 2009.
- LABAN, Michel. *Angola – Encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991, Vol. II.
- LEFEBVRE, Henri. *Espaço e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEFEBVRE, Henri. *Espaço e Política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEITE, Ana Mafalda. CHABAL, Patrick. *The Postcolonial Literature of Lusophone África*. London: Hurst & Company, 1996.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ed. Ática, 1985.
- LOURENÇO, Eliana de Lima Reis. *Pós-Colonialismo, Identidade e Mestiçagem Cultural – A literatura de Wole Soyinka*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- LUCAS, Isabel. “Apeteceu-me Champanhe na Escrita Deste Livro”. In: *Diário de notícias*, Lisboa, 7 de novembro de 2005. Disponível em: http://dn.sapo.pt/2005/11/07/artes/apeteceume_champanhe_escrita_este_1.html Acessado em: 09 de março de 2011.
- LUKACS, Georg. *A Teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- MACÊDO. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Editora Unesp; Luanda: Nzila, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Les discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004.
- MASSEY, Doreen. *Pelo Espaço*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2008.
- MATA, Inocência. “A nova escrita africana de língua portuguesa.” In: *Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa*. Braga: Cadernos do Povo, 1992. p. 33 - 47.
- MATA, Inocência. “Even Crusoe needs a Friday: os limites dos sentidos da dicotomia universal/local nas literaturas africanas.” In: *Revista Gragoatá*. nº. 19, 2º semestre de 2005. Niterói: UFF, 2005. p. 11 – 26.
- MATA, Inocência. “Reflexões em torno do conceito de literatura colonial – Haverá uma estética colonial?” In: *Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa*. Braga: Cadernos do Povo, 1992. p. 11 – 18.
- MATA, Inocência. A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência? In: *O Marrare - Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ*. Número 8, Ano 7, 2007. ISSN 1981-870X. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero8/inocencia.htm>. Acessado em: 20/12/2010.
- MBEMB, Achele. *On the Postcolony*. Los Angeles: University of California Press, 2001.

MEDEIROS, Tomás. “PePETELA – O poeta da utopia.” In: *Paix, profres et democratie en Angola*. Colloque de Paris: 16-18 Février 1994. Editions du Centre Culturel Angolais. p. 127 – 136.

MELONE, Thomas. *Chinua Achebe et la tragedie de l’Histoire*. Paris: Présence Africaine, 1973.

MIRANDA, Maria Geralda de. “Utopia, poesia e reflexão política: uma leitura do romance *A geração da utopia*, de PePETELA”. In: *Cadernos do Seminário Permanente de Estudos Literários – CaSePEL*, vol. 2, nº. 2. Rio de Janeiro: Publicações Dialogartes, 2006. p. 43 – 58.

MOORE, Gerald. Chinua Achebe : Nostalgia and Realism. In: *Seven African Writers*. London: Oxford University Press, 1962.

MKANDAWIRE, P. Thandika. *African intellectuals: rethinking politics, language, gender, and development*. London: Zed Books, 2005.

MOORE-GILBERT, Bart. *Postcolonial Theory*. London/New York: Verso, 1997

MOREIRAS, Alberto. “José María Arguedas y el fin de la transculturación”. In : MORAÑA, Mabel (ed.). *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006.

MOSER, Gerald. African Literature in Portuguese: The First Written, the Last Discovered. In: *African Forum* 2, nº 4 (Spring 1967). p. 78 – 96.

MOTA, Denise. “Independência e Justiça”. In: *Raça Brasil*, n. 97. São Paulo, abril de 2006. Disponível em: <http://racabrasil.uol.com.br/cultura-gente/97/artigo16440-1.asp> Acessado em: 09 de março de 2011.

MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

NAHEM, Yousaf. *Chinua Achebe. Writers and their Work*. London: Northcote House, 2003.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: EDUSP, 2000.

OGBAA, Kalu. *Gods, Oracles and Divinations – Folkways in Chinua Achebe’s Novels*. Trenton: Africa World Press, 1992.

OLIVEIRA, Ubiratan Paiva de. O Polissistema literário identificado por Even-Zohar. In: *Organon – Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Volume 10, número 24, 1996. p. 67 – 74.

OWOMOYELA, Oyekan. *A History of Twentieth-Century African Literatures*. University of Nebraska Press: 1993.

PALMER, Eustace. *The Growth of the African Novel*. London: Heinemann , 1979.

PEPETELA. *Jaime Bunda, Agente Secreto*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

PEPETELA. *Luandando*. Ed. bilíngue em francês e português. Porto: ELF Aquitaine, 1990.

PEREIRA, Fernanda A. *La rencontre entre deux cultures, une analyse de la tétralogie de Chinua Achebe*. Dissertação de Mestrado. Université Rennes 2, 2007.

PIRES LARANJEIRA, J.L. *De Letra em Riste – Identidade, autonomia e outras questões nas literaturas de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*. Porto: Edições Afrontamento, 1992.

PIRES LARANJEIRA, J.L. *Literatura Calibanesca*. Porto: Edições Afrontamento, 1985.

PIRES LARANJEIRA, J.L. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

PIRES LARANJEIRA, J.L. *Ensaaios afro-literários*. Coimbra: Imbodeiro, 2001.

- POLAR, Antonio Cornejo. "Heterogeneidade", In.: *Literatura e Cultura Latino-Americanas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. São Paulo: EDUSC, 1999.
- RAMA, Ángel. *literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001b. pp. 209 - 238.
- RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- RAMA, Ángel. *Transculturación Narrativa en América Latina*. Mexico: Siglo Veintiuno, 1982.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ed. Ática, 1988.
- REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999.
- RICHARD, René. "Conrad et l'Afrique: un malentendu?". In: SÉVRY, Jean. *Regards sur les littératures coloniales*. Paris: L'Harmattan, 1999. p. 173 - 202.
- RODRIGUES, Ângela Lamas. "Dominação e Resistência na África: A questão linguística." In: *Revista Gragoatá*. nº. 19, 2º semestre de 2005. Niterói: UFF, 2005. p. 161 - 176.
- ROTHWELL, Phillip. Introduction, "Never again?". In: *Portuguese Literary & Cultural Studies 15/16 – Remembering Angola*. Rutgers University, New Brunswick: 2010. pp. xiii - xxiii
- RUSHDIE, Salman. "Imaginary Homelands". In: *Imaginary Homeland – Essays and Criticism, 1981 – 1991*. London: Grantia Books in association with Penguin Books, 1991. p. 9 – 21.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SAID, Edward W. *Representations of the Intellectual*. New York: Vintage Books, 1996.
- SANTOS, Maria Emília Madeira. "A apropriação da escrita pelos africanos." In: *Actas do Seminário Encontro de Povos e Culturas em Angola*. Luanda: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 3 a 6 de abril de 1995. p. 353 – 359.
- SARTRE, Jean-Paul. Orphée Noir. In: SENGHOR, Léopold Sédar. 5 ed. 2001. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris: Presses Universitaire de France/Quadrige, 1948. p. IX – XLIV.
- SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 11 – 31.
- SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 11 – 31.
- SHOHAT, Ellen. "Notes on the 'Post-colonial'". In: MONGIA, Padmini (org.). *Contemporary Postcolonial Theory - A Reader*. London: Arnold, 1997. p. 322 – 334.
- SOMMER, Doris. Resistant Texts and Incompetent Readers. In: *Poetics Today*, 15:4. USA: 1994. p. 523 – 551.
- SOYINKA, Wole. "And After the Narcissist?" *African Forum*, 1.4, 1966. p. 53-64.
- SULLIVAN, Joanna. "The Question of a National Literature for Nigeria". In: *Research in African Literatures* 32.3 (2001): 71-85.
<http://users.ipfw.edu/ruflethe/The%20Question%20of%20a%20National%20Literature%20for%20Nigeria.pdf>

- TADIÉ, Jean-Yves. Roman de la ville, ville du roman”. In: *Le roman au XX siècle*. Paris: Pocket, 1990.
- TARABRIN, E. A. *A África e o neo-colonialismo nos anos 70*. Moscou: Edições Progresso, 1978. p. 42 – 79.
- THIONG’O, Ngugi wa. *Decolonising the Mind – the Politics of Language in African Literature*. Portsmouth: Heinemann, 1986.
- TRIGO, Salvato. “A alteridade das literaturas africanas em língua portuguesa”. In: *Ensaaios de literatura comparada*. Lisboa: Vega, s/a. p. 61 - 75.
- TRIGO, Salvato. “A emergência das literaturas africanas de expressão portuguesa e a literatura brasileira”. In: *Ensaaios de literatura comparada*. Lisboa: Vega, s/a. p. 35 – 52.
- TRIGO, Salvato. “Literaturas Africanas de expressão portuguesa – um fenómeno do urbanismo.”. In: *Ensaaios de literatura comparada*. Lisboa: Vega, s/a. p. 53 - 60.
- VALENTIM, Jorge. “Pepetela e a predatória arte de narrar”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial; FAPESP, 2009. p. 347 – 355.
- VIEIRA, José Luandino. *Nós, os do Makulusu*. Lisboa: Caminho, 2004.
- NGUGI WA THIONG’O. *Decolonising the Mind – the Politics of Language in African Literature*. Portsmouth: Heinemann, 1986.
- WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual.” In: _____. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

ANEXOS

I Entrevista com Pepetela

1. A literatura teria uma função a cumprir na (re)construção de uma nação? Como o senhor encara as relações entre literatura e história?

R: Certamente que sim. Basta pensar na Itália ou na Alemanha do século XIX e no papel que a literatura teve na unidade dos respectivos países. Hoje pode estar a ser substituída por outros meios / instrumentos, mas o que importa é a ideia que o povo tem de si próprio e do seu destino. A Arte tem uma importante palavra nessa afirmação de identidade.

Da mesma maneira, ao socorrer-se de factos do passado e dos mitos a eles ligados, a literatura está a dar às pessoas as raízes da sua identidade, dos seus ancestrais, de que elas se sentem orgulhosas.

2. Na sua visão, que elementos importantes destacaria no que diz respeito à contribuição da geração de escritores, à qual o senhor pertence, para a consolidação do sistema literário de Angola?

R: Houve uma primeira geração, a chamada da “Mensagem”, constituída por Viriato da Cruz, Mário de Andrade, Agostinho Neto, António Jacinto, etc. que deu de facto a grande contribuição a uma criação ou recriação da moderna literatura angolana. Depois veio a nossa geração, começando talvez por Luandino Vieira e Mário António de Oliveira. O propósito era continuar a geração anterior na criação de algo que fosse independente e bem diferente do que se fazia em Portugal, porque, através da literatura, mostrávamos que éramos diferentes e queríamos ser independentes. Houve sempre por trás uma intenção política.

3. Em *Predadores*, temos uma espécie de voz autoral ficcional que interrompe a narrativa diversas vezes e até mesmo sugere que aquela história seria real. Notei que uma voz autoral parecida com essa já havia aparecido antes, em *Jaime Bunda, Agente Secreto*, mas não com o mesmo tom agressivo daquela em *Predadores*. Inclusive é interessante notar que a “voz autoral” avisa no início de *Predadores* que não se trata de um “livro policial”, fazendo assim um *clin d’oeil* para Jaime Bunda. Por que a “voz autoral” voltou em *Predadores*?

R: Há questões a que não sei responder. Essa é uma delas. Por vezes sinto necessidade de mostrar ao leitor que há diferenças entre o autor e o narrador e os personagens que se transformam em narradores. É como um jogo. Desdramatiza. Será essa a boa resposta?

4. Eu acredito que *A geração da utopia* e *Predadores* podem ser lidos de forma contínua para entendermos a formação do “personagem-tipo”, que é de certa forma representado por Mundial e Vladimiro Caposso. O senhor concorda?

R: Sim, os dois personagens têm percursos em parte semelhantes e são sobretudo parecidos, embora Caposso nasça em contexto diferente e

portanto não terá o refinamento de *Mundial*, mais vivido e conhecendo mundo. Mas há de facto continuidade.

5. Minha tese é de que, à medida que o tema da formação da classe burguesa vai tomando forma dentro da linha temporal que corta *A geração da utopia* e *Predadores*, a composição e organização das estruturas narrativas dentro dos romances também evolui para poder conter em si a natureza do tema. Assim temos primeiramente um romance linear e sem grandes interferências do narrador e depois um romance não cronológico organizado por uma “voz autoral” bastante intrusa. Isso se dá justamente pelo fato de o tema se tornar cada vez mais ácido forçando a forma literária a mudar também. O senhor concorda com essa interpretação?

R: Pode ser uma interpretação. Outro leitor terá uma diferente. Todas são válidas. Provavelmente a única pessoa que terá uma leitura menos válida será o autor, por isso fujo sempre a ela. Mas uma coisa poderei talvez dizer com alguma autoridade: o tempo passa e com ele aprendemos e nos transformamos com a realidade que vai mudando; certamente isso tem influência na escrita, tem de ter.

6. Acredito que o mesmo acontece com os dois romances de Chinua Achebe que selecionei: *No Longer at Ease* apresenta um estágio inicial de desenvolvimento desse “personagem-tipo” que se aproveita do sistema e é mais tradicional em sua estrutura narrativa; enquanto *A Man of the People* já traz um narrador em primeira pessoa que tem liberdade para organizar seu texto e para opinar sobre os fatos narrados. Dessa forma, traço um paralelo entre a progressão narrativa dos dois romances de Achebe e os dois do senhor. Acha pertinente tal comparação?

R: Fico muito envaidecido por me colocar em tão boa companhia. Achebe é um monstro, comparado com a formiga que eu sou. Mas temos uma mesma condição, a de escritores, e portanto o mesmo processo de aprendizagem, como dizia na resposta anterior.

7. Quanto à questão da língua, Achebe fala de um ponto de vista diferente do seu, já que o igbo é a língua materna dele e não o inglês. Por isso as interferências das línguas nacionais angolanas em seus romances são menos abundantes do que o igbo em Achebe. Qual é a influência das línguas nacionais angolanas para sua vida e obra?

R: Tenho certamente influência da fala do meu meio social, que foi variado, cidadão, mas do sul primeiro e mais tarde do norte, entretanto matizado pela vivência no campo, com contato com outras culturas. E aprendi línguas da terra (sem serem as minhas maternas). Por isso haverá diferenças. As influências serão muito semelhantes às dos outros escritores angolanos, quase todos eles cidadãos, com domínio primeiro da língua portuguesa.

8. Identifiquei algumas ocorrências linguísticas interessantes em *A geração da utopia*:

Nunca desejou qualquer vingança, apenas esquecer. E hoje para ele era igual. (GDU, p. 101)

- O nosso amigo que esteve lá em casa deixou-me cair – disse marta. (GDU, p. 128)

Achei interessante que justamente em “A casa”, capítulo em que os personagens planejam uma fuga para a França, encontramos ocorrências de expressões literalmente traduzidas do francês: “*pour lui c’était égal*” e “*il m’a laissé tomber*”. Minha dúvida é se são expressões correntes no português de Portugal ou no angolano, ou se são realmente interferências linguísticas propositais.

R: São fundamentalmente galicismos por influência de longos períodos de vivência em países de fala francesa. É comum na minha geração. E muitas expressões passaram para a fala atual de Angola, por exemplo o “deixar cair”. Não se verifica o mesmo em Portugal, suponho. Mas nós fugimos para França, vivemos na Argélia, nos Congos, temos uma fronteira de quase 1500 km com países francófonos. Seria inevitável. Mas não é propositado.

9. Nacib também pode ser considerado um predador apesar de suas boas intenções?

R: Não gostaria que fosse assim considerado. Representa uma geração de futuro, de gente melhor.

10. No ano em que se comemora o centenário de nascimento de Jorge Amado, como o senhor julga a influência de Jorge Amado para seu trabalho como escritor?

R: Influenciou-me muito no princípio da minha escrita, como aliás a toda a geração. Era o autor mais lido e mais querido quando tínhamos menos de vinte anos. Portanto, na altura em que experimentamos as primeiras obras. Logicamente, influencia a escrita. Poucos foram talvez os livros escritos nessa altura (e não falo só de mim) que terão sido publicados, por isso pode não se notar. Mas aprendemos todos com ele, sem dúvida alguma.

II Résumé substantiel de la thèse en langue française

Ce résumé respecte l'organisation de la thèse (chapitres et sous-parties).

Introduction

Cette recherche fait suite à un mémoire de Master portant sur l'œuvre de l'écrivain nigérian Chinua Achebe et réalisé dans le cadre du Master Monde Anglophone à l'Université de Rennes 2. Ce mémoire, soutenu en septembre 2007 et intitulé *La rencontre entre deux cultures – une analyse de la tétralogie de Chinua Achebe*, fut le fruit d'une recherche menée sous la direction d'Emilienne Baneth-Nouailhetas, spécialiste en littérature d'anglais du Département d'Anglais de l'Université de Rennes 2.

Cette thèse de doctorat a ainsi cherché à élargir cette première approche en prenant en compte la production littéraire africaine de langue portugaise. Le corpus de cette recherche est constitué par deux des romans de deux auteurs africains contemporains : *No Longer at Ease* (1960) et *A Man of the People* (1966) du nigérian Chinua Achebe ; *A geração da utopia* (1992) et *Predadores* (2005) de l'auteur angolais Pepetela.

La thématique mise en scène par ces auteurs et ces œuvres, à la fois très distinctes et très proches, a exigé de notre démarche beaucoup de prudence, car elles renvoient à des réalités historiques différentes. Bien qu'il s'agisse de deux pays africains colonisés ayant obtenu leur indépendance au XX^{ème} siècle, Angola et Nigéria présentent des différences substantielles prises en compte dans l'analyse, comme nous le verrons dans le premier chapitre de cette thèse. Les auteurs, leurs œuvres et les contextes culturels dans lesquels ils s'insèrent révèlent également des différences fondamentales, qui ont été considérées avec mesure. Nous avons toutefois choisi de confronter les deux auteurs en raison de l'affinité qu'ils entretiennent aussi bien en termes de thématiques que de traitement formel du récit.

Choisir Chinua Achebe fut une façon de poursuivre les recherches débutées pendant le Master. En effet, Achebe est un écrivain mondialement reconnu et respecté, dont les œuvres mettent en récit des moments cruciaux de l'histoire du Nigéria. Quant à Pepetela, et son récit virulent doté d'une très forte teneur critique, il est d'une

importance inestimable pour la consolidation de la pratique littéraire dans les pays africains d'langue portugaise. Dans ces quatre romans, chacun des deux écrivains, à leur façon, rapportent les moments tendus et déterminants de l'histoire de leurs pays respectifs.

Le dialogue ici établi entre Pepetela et Achebe se justifie par la proximité de leurs styles littéraires et par l'affinité qu'ils démontrent dans le choix des thèmes traités par leurs romans. Outre le fait que les deux auteurs sont des observateurs perspicaces des réalités de leurs pays, ils font preuve du même langage tranchant, de la même ironie subtile, qui frôle souvent l'humour. Bien que les quatre œuvres choisies pour composer notre corpus soient distantes les unes des autres quant à leur date de parution - les romans d'Achebe ont été publiés dans les années 1960, alors que celles de Pepetela paraissent de 1992 et 2005 -, les deux auteurs ont vécu le processus de décolonisation de leurs pays. Tous deux font preuve de suffisamment de sagacité pour jeter sur la réalité des nouveaux gouvernements un regard très critique. *No Longer at Ease* est publié au moment de l'indépendance du Nigéria, en 1960, et *A Man of the People*, à la veille du coup d'état militaire, en 1966. Les romans de Pepetela paraissent aussi à des moments déterminants de l'histoire d'Angola : *A geração da utopia* est publié à l'occasion des premières élections législatives multipartites, en 1992, alors que *Predadores* fait son apparition au lendemain de la guerre civile, en 2002. Nous avons voulu analyser les confluences et les mises à distances entre les discours des différents narrateurs de ces quatre romans, car ils décrivent de façon privilégiée les moments historiques importants pendant lesquels ils ont été écrits.

Partant d'une perspective comparatiste, qui se veut dialectique, nous analyserons comment les deux écrivains s'approprient le genre romanesque en l'adaptant, pour exprimer leurs contextes historiques et géographiques et représenter une réalité autre que l'europpéenne de façon fictionnelle et littéraire. Nous nous pencherons particulièrement sur le type de négociations et de concessions faites par les narrateurs pour raconter leurs histoires. Pour ce, nous analyserons le statut du narrateur, la configuration des personnages, la mise en forme littéraire du processus social, la représentation de la nation et le langage construit par les auteurs pour représenter cette réalité.

Nous avons choisi des œuvres capables de retracer des périodes importantes de l'histoire d'Angola et du Nigéria et de dépeindre les membres de ces sociétés, en tant que personnages types de la période postindépendance, les représentants de la nouvelle bourgeoisie à laquelle fait référence Pepetela (Lucas, 2005). La transfiguration littéraire de ce moment historique et sa mise en scène au travers de personnages tels que Mundial, Caposso, Obi et Nanga - porte-paroles de cette bourgeoisie naissante - sont au cœur de notre travail.

Le jeune et influençable Obi, de *No Longer at Ease*, Le Ministre M.A. Nanga, de *A Man of the People*, Mundial et Malongo, de *A geração da utopia*, et Vladimiro Caposso, de *Predadores*, sont les nouveaux bourgeois de la phase postcoloniale²⁴⁵ de ces pays africains. Ces personnages illustrent cette nouvelle classe sociale à la tête du pouvoir qui émerge dans les pays africains après les processus d'indépendance, à partir des années 1960. Ils n'hésitent pas à enfreindre la loi pour tenter de tirer le meilleur profit de ce nouveau statut de pays indépendant, sans mesurer les conséquences de leurs actes.

Comme les anciennes colonies africaines continuent de participer à l'organisation du monde capitaliste, cette conjoncture politique postindépendance engendre un sentiment de démocratie incomplète où les nouveaux leaders défendent leurs intérêts personnels au détriment des intérêts nationaux. L'ascension professionnelle de ces personnages est donc décrite sur une toile de fond qui mêle opportunisme, corruption structurelle et manque de scrupules. Ce sont ceux qui auparavant luttèrent pour la reconstruction nationale qui aujourd'hui ne cherchent qu'à tirer profit du désordre dominant, mettant en scène une inversion totale des rôles et des valeurs. Le principal objectif du mouvement politique d'indépendance, qui était de répondre aux besoins de la population et lui offrir une meilleure qualité de vie, est laissé en second plan, comme décrit le narrateur de *Predadores* : « *A regra do novo regime era essa, ninguém gastava dinheiro inutilmente com a coletividade. O dinheiro só servia para produzir mais dinheiro e para esbanjar em ações de prestígio* » (PRE, p. 405). Le narrateur dénonce explicitement le changement de situation en se référant à « la règle du nouveau régime » où, respectant les principes du capitalisme, l'argent sert

245 Il est important d'avoir en tête que *No Longer at Ease* et *A geração da utopia* montrent les moments antérieurs à la concrétisation de l'indépendance.

à faire de l'argent, à la seule différence qu'ici – du point de vue du narrateur – il s'agit de « gaspiller ». En effet, la nouvelle classe bourgeoise ne se contente pas d'accumuler le capital, il faut aussi en faire l'étalage dans des « actions de prestige ». Tel est le refrain de la nouvelle classe bourgeoise : jeter l'argent par la fenêtre au profit d'une reconnaissance extérieure.

Le jeune Caposso interroge Sebastião : “os tugas [portugueses] vão embora, nós passamos a mandar no país, mas nós quem?” (PRE, p. 110). La réponse de son ami révolutionnaire est claire : “nós mesmos angolanos, não vai mais haver governador-geral, mas um presidente da república”. Mais la question vaut pour nous, lecteurs : Qui va gouverner ? Les Angolais, mais quels Angolais ? Les Nigériens, mais quels Nigériens ? Ces questions apparaissent dans les entrelignes des quatre romans : qui seront les narrateurs et les protagonistes de ces nouvelles nations ? Et, concernant l'analyse du récit, qui parle, quel est le narrateur dans les romans de Pepetela et d'Achebe ?

Ces quatre romans, chacun à leur façon, tentent de répondre à ces questions implicites. Ce sont les Nangas, les Capossos et les Mundiais qui détiennent le pouvoir dans cette nouvelle conjoncture politique postcoloniale, des personnes qui *intéressent*, comme le dénoncent les paroles d'un entrepreneur en se référant à une des nombreuses soirées organisées par Caposso : “estava toda Luanda, enfim, toda não, *estava a Luanda que interessa*, o resto é povo” (p. 433, grifo nosso). Les protagonistes et narrateurs des romans en question illustrent la nouvelle élite de la nation récemment libérée et qui formera les nouveaux gouvernements de ces post-colonies.

Chinua Achebe écrit *A Man of the People* en 1966, au lendemain de l'indépendance du Nigéria, du point de vue de quelqu'un qui était au cœur des événements, en traduisant sous forme littéraire le résultat de ce processus et de la prise de pouvoir par le parti national. Selon Achebe, la corruption et les coups de ruse maintiennent ces nouveaux gouvernants au pouvoir, alors qu'ils volent, qu'ils tuent et qu'ils torturent. Ils exploitent et colonisent la post-colonie, assumant le rôle de néo-colonisateurs.

Pepetela, proposant un découpage plus large, met en récit un avant, un pendant et un après le mouvement d'indépendance en Angola. Bien évidemment, les deux situations entretiennent des ressemblances et des différences. Bien que l'époque

chronologique ne soit pas la même - 1960 pour le Nigéria et 1975 pour Angola -, les moments historiques de décolonisation des deux pays coïncident. Une caractéristique fondamentale n'est néanmoins pas partagée par les deux pays : la violence des mouvements d'indépendance en Angola. En effet, le Nigéria n'a connu une telle violence que pendant la guerre séparatiste du Biafra, de 1967 à 1970, mais son indépendance de l'Empire britannique fut pacifique. En revanche, le rêve d'une nation souveraine apparaît dans les quatre romans. Ce sont des exemples de littératures postcoloniales, qui ne se contentent pas de décrire les histoires des deux pays mais illustrent également la forme que prend et que doit prendre le « littéraire ».

Quant au type de narrateur, les romans présentent des différences fondamentales. Dans *No Longer at Ease*, il s'agit d'un narrateur omniscient capable de puiser dans les mémoires du personnage principal Obi et de se déplacer dans le temps à bon souhait ; *A Man of the People* présente un narrateur à la première personne, blessé dans son orgueil. Dans *A geração da utopia* et *Predadores*, ce sont des narrateurs à la troisième personne, bien que celui de *Predadores* jouisse d'une plus grande liberté dans le texte, comme lui-même s'attache à dire dans le récit. Il s'agit d'un narrateur intrus, à l'image de celui de Machado de Assis. Malgré les différences frappantes entre ces plusieurs narrateurs, ils entretiennent des points communs : ils cherchent tous à dénoncer la situation en utilisant l'humour et l'ironie comme instruments du récit.

Concernant les personnages, malgré les différences de contextes historiques et de personnalité, nombreuses sont les ressemblances qui les lient : comme il a été dit, ils sont tous corrompus, aussi bien dans le public que dans le privé (ici, les deux sphères se superposent pour maintenir les élites au pouvoir) ; ils ont débuté leurs carrières honnêtement, et se sont laissés séduire par les attraits d'un système basé sur le compérage et sur la corruption.

Nous souhaitons montrer, par le biais d'une approche comparée, comment les deux romans répondent aux questions posées ci-dessus, en racontant, malgré leurs différences, une histoire commune, caractéristique du contexte postcolonial africain.

Autant Obi, Odili et le ministre Nanga que Mundial, Malongo et Caposso représentent les nouvelles élites qui émergent dans les pays africains après la décolonisation. Selon Franz Fanon, ces élites occupent exactement la même place que l'ancien dominateur (1991, p. 83) : la place menaçante du colonisateur européen est

assumée par ceux qui combattaient pour la souveraineté de leurs pays. Cette discussion menée par Fanon sera traitée en profondeur dans le deuxième chapitre de ce travail.

Il est important de souligner qu'une des prémisses de notre travail est que les anciennes colonies n'ont jamais cessé de l'être. Pour Achille Mbembe, dans son livre *On the Postcolony* (2001), les pratiques d'exploitation qui caractérisaient jadis les métropoles européennes n'ont pas disparu du territoire africain. C'est encore et toujours la logique de la domination qui détermine le comportement des gouverneurs, même après les mouvements de libération (2001, p. 25). La seule différence aujourd'hui est que le pouvoir est exercé par les africains eux-mêmes. Telle est la réalité décrite dans les romans que nous avons choisis d'analyser. Nous chercherons à comprendre comment la littérature, par le biais de l'analyse du roman et des narrateurs, travaille la question centrale de la représentation du processus social dans la forme littéraire et de la solution esthétique que les auteurs donnent à leurs romans à partir de cette thématique.

Par ailleurs, nous souhaitons montrer que, dans les romans de Achebe et de Pepetela, la politique postcoloniale émerge du comportement des personnages et des narrateurs.

L'objectif central de notre travail est donc de décrire les stratégies utilisées par les deux écrivains, chacun dans sa langue littéraire, pour construire leurs récits et composer une œuvre esthétiquement efficace. Ces voix critiques émergent de la forme littéraire elle-même, de la figuration des narrateurs, des personnages, de la construction de la langue littéraire et de la relation entre narrateur, auteur implicite et personnage principal.

Au Brésil, si l'étude des littératures africaines gagne progressivement du terrain, l'approche comparée des écrivains africains de langue portugaise et de langue anglaise est encore très peu exploitée. Ce constat justifie l'importance de cette recherche dans les études des littératures africaines.

1 Chinua Achebe et Pepetela en contexte

1.1 Chinua Achebe in the cross-roads of cultures

Chinua Achebe est aujourd'hui acclamé en Afrique et au-delà de ses frontières. *Things Fall Apart* (1958) fut le premier roman africain à séduire la critique littéraire à l'intérieur et en-dehors du continent.

Écrire l'histoire de son peuple était le projet central de Chinua Achebe et de sa génération d'écrivains :

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

Il était alors indispensable d'offrir aux générations futures, nigérianes et africaines, une littérature dans laquelle se reconnaître. Pour dresser un portrait de la condition sociale de ces pays africains, il fallait décrire les faits à partir d'une perspective interne. Il s'agit du point de départ d'un projet de construction d'identité littéraire nationale, capable également de motiver les mouvements d'indépendance.

Dans son essai « The Novelist as a Teacher », Achebe expose sa pensée sur le rôle de l'écrivain au sein de la société nigériane de l'époque. Pour l'auteur, le processus de colonisation a des conséquences désastreuses où le peuple colonisé perd sa dignité, une partie de son identité et la fierté de sa culture. Les valeurs et les coutumes disparaissent au profit des références imposées par le colonisateur. Pour Achebe, l'écrivain est un éducateur, qui doit rendre à son lecteur le respect envers sa culture. Il cite un exemple simple, qui illustre néanmoins la façon dont un peuple colonisé, habitué au regard de supériorité du colonisateur, perd la valeur de ses propres références :

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

Nombreuses sont les caractéristiques et les thèmes de l'œuvre d'Achebe reprises, quelques années plus tard, par les écrivains d'Afrique subsaharienne. En effet, les marques de réalisme, le besoin d'exposer la culture africaine précoloniale et la façon dont il manipule la langue du colonisateur sont les éléments prépondérants dans la composition des romans et des contes d'Achebe.

Albert Chinualumogu Achebe - Albert en hommage au prince Albert d'Angleterre - est né le 16 novembre 1930, à Ogidi. Il est le cinquième fils d'une famille chrétienne, d'un père catéchiste et évangéliste. Dans son article « Named for

Victoria, Queen of England », Achebe présente une autobiographique intéressante pour définir ce qu'il appelle « *crossroads of cultures* » [le carrefour de cultures]. Le contact entre deux cultures, leurs religions, coutumes et langues respectives, est pour lui un carrefour – image métaphorique qu'il choisit pour représenter le voisinage de deux mondes très différents : le monde traditionnel africain et la modernité chrétienne de la colonisation.

Les quatre premiers romans de Chinua Achebe racontent l'histoire de son pays, de l'époque précoloniale jusqu'au coup d'état militaire, prophétisé par *A Man of the People*, le roman étant publié une semaine avant l'événement. Chacun de ses quatre romans raconte un chapitre de l'histoire du Nigéria, que le pays partage avec d'autres nations et ethnies africaines ayant également souffert des effets de la colonisation.

Les quatre romans sont placés sur un continuum chronologique, dont le point de départ se situe aux alentours de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle et le point d'arrivée, en 1960. Dans l'ordre thématique, ils sont organisés comme suit : *Things Fall Apart* (1958) raconte l'arrivée des missions colonisatrices ; *Arrow of God* (1964) se passe au moment de l'organisation administrative du gouvernement indirect britannique ; *No Longer at Ease* (1960) décrit la situation sociale à la veille de l'indépendance ; et *A Man of the People* (1966) met en scène les moments de tension politique entre la fin de l'indépendance et le coup d'état militaire.

1.1.1 *No Longer at Ease*

No Longer at Ease raconte la réadaptation à son pays natal d'un jeune homme d'origine igbo de retour après un séjour en Angleterre, où il fait ses études. Le personnage est décrit comme un homme doté d'un fort esprit critique sur son temps et sur la société dans laquelle il vit, mais qui se laisse séduire par les facilités de la corruption qui caractérise son pays.

A son retour au Nigéria, Obi devient *Secretary to the Scholarship Board* [Secrétaire au Conseil des Bourses], division administrative connue pour l'enrichissement illicite de ses fonctionnaires, qu'il faut nécessairement soudoyer pour obtenir une bourse d'étude en Angleterre.

Bien qu'il tente d'être fidèle à ses principes, Obi a des problèmes d'argent et succombe à la pression et aux attentes sociales : occupant un poste au sein de

l'administration britannique, il doit maintenir un certain statut qui lui coûte plus cher que prévu. Il s'achète une voiture, occupe un appartement de fonction dans un quartier noble de la ville et engage un employé de maison. Outre ce nouveau train de vie, il doit assurer les frais de scolarité d'un de ses frères et aider ses parents.

Accablé par les dettes et par un chagrin d'amour - son amie Clara le quitte -, Obi cède à la pression et accepte à plusieurs reprises des propositions frauduleuses. Pris la main dans le panier, il est jugé par un tribunal de Lagos, scène qui constituera l'incipit du roman.

Le récit n'est pas organisé de façon chronologique, comme dans *Things Fall Apart*. Le roman est rythmé par des allers-retours dans le temps : par moments, la mémoire d'Obi nous transporte vers le passé, par analepsies ; par d'autres, le narrateur, dans un jeu de temporalité, se déplace dans le temps pour « faire » avancer ou reculer le récit. Dès la première page, le discours est truffé d'ironie : « anyone who could possibly leave his job was there to hear the judgment. Some Civel Servants paid as much as ten shillings and six pences to obtain a doctor's certificate of illness for the day. (NLE, p. 1) »

1.1.2 *A Man of the People*

A Man of the People (1966) est un roman dont l'intrigue culmine également par le coup d'état militaire. Cette coïncidence intrigante est néanmoins logique, car le roman est le résultat d'un travail d'observation de la réalité qui entoure l'écrivain. Odili, protagoniste/narrateur de l'œuvre, débute son récit à partir de sa première rencontre avec M. A. Nanga, politicien démagogique qui vient d'être nommé ministre.

Après s'être échangé rapidement quelques mots face aux regards envieux des autres professeurs, Odili est immédiatement reconnu par Nanga. Son attitude critique et méfiante à l'égard du ministre prend soudain une toute autre tournure, laissant place à une sympathie tolérante. Odili est alors invité à séjourner dans la capitale chez Nanga lui-même pour obtenir, grâce aux relations du ministre, une bourse de troisième cycle à Londres. Malgré son sens critique qui lui permet de percevoir la malhonnêteté du ministre, Odili se laisse rapidement séduire par la sympathie de Nanga et par l'opportunité qu'il lui offre. Mais le climat d'amitié ne dure pas longtemps. Odili reçoit chez le ministre une de ses amies qui habite la capitale. Séduite par le charme de Nanga, elle passe la nuit avec lui.

L'épisode, qui bouleverse profondément Odili, marque un nouveau changement radical d'attitude. Le protagoniste, révolté et l'orgueil blessé, initie sa vengeance en s'affiliant à un nouveau parti d'opposition. Il devient le concurrent direct de Nanga, qui n'avait pas encore d'adversaire aux élections. Odili ne se contente pas de convoiter ses fonctions ; il tombe amoureux d'Edna, la promise du ministre. Commence alors un combat politique et amoureux. Malgré une campagne bien menée, et l'honnêteté et la compétence dont il fait preuve face à ses électeurs, Odili perd les élections. En effet, Nanga jouit d'une forte popularité. En outre, il n'hésite pas à employer des coups bas pour arriver à ses fins, envoyant ses gorilles ruer Odili de coups, qui le rendent stérile.

Odili, physiquement anéanti, parvient toutefois à séduire Edna. Sa vengeance s'accomplit lorsque le coup d'état militaire renverse le régime de Nanga et rend à la population l'espoir d'un pays sans corruption.

1.2 Pepetela et la littérature révolutionnaire angolaise

L'anglais Pepetela est un des écrivains de langue portugaise les plus proéminents et productifs d'Afrique²⁴⁶. Pepetela, pseudonyme d'Artur Maurício Pestana dos Santos, né le 29 octobre 1941 à Benguela, est fils d'une famille coloniale portugaise, de parents nés en Angola. A Lisbonne, il abandonne ses études d'ingénieur au profit des Lettres. Pepetela quitte toutefois le Portugal et l'université pour militer auprès du MPLA – Mouvement Populaire de Libération d'Angola. Entre 1963 et 1975, Pepetela vit en France, en Angola et en Algérie.

A partir de 1969, il participe à la lutte armée contre les portugais, expérience qui lui sert d'inspiration pour écrire un récit de guerre intitulé *Mayombe* (1980), une de ses œuvres les plus acclamées.

Deux autres romans doivent être pris en compte pour comprendre l'œuvre de Pepetela : *Yaka* (1985) et *A gloriosa família* (1997). Le premier raconte cent ans de la saga de la famille portugaise Semedo, à Benguela, avec comme toile de fond la statue

246 ROMANS : As Aventuras de Ngunga (1973); Muana Puó (1978); Mayombe (1980); O Cão e os Caluandas (1985); Yaka (1985); Lueji (1989); Geração da Utopia (1992); O Desejo de Kianda (1995); Parábola do Cágado Velho (1997); A Gloriosa Família (1997); A Montanha da Água Lilás (2000); Jaime Bunda, Agente Secreto (2001); Jaime Bunda e a Morte do Americano (2003); Predadores (2005); O Terrorista de Berkeley, Califórnia (2007); O Quase Fim do Mundo (2008); O Planalto e a Estepe (2009); A Sul. O Sombreiro (2011). PIECES: A Corda (1978); A Revolta da Casa dos Ídolos (1980). COMPILLATION DE CONTES : Contos de Morte (2008).

Yaka. La deuxième roman, *A gloriosa família*, est le récit d'une période de sept ans de domination hollandaise, de 1642 à 1648, du point de vue du personnage Baltazar Van Dum.

1.2.1 *A geração da utopia* (La génération de l'utopie)

A geração da utopia est divisé chronologiquement en quatre grandes parties : l'action se situe en 1961 dans « A casa » ; en 1972 dans « A chana » ; en avril 1982 dans « O polvo » ; et à partir de juillet 1991 dans « O templo ». Selon les mots de l'auteur lui-même, le roman raconte « l'histoire d'une génération qui a fait l'indépendance d'Angola et n'a rien su faire d'autre » (apud. Bueno, 2006). Pepetela décrit en effet les 30 ans de la génération pré-indépendance dont le projet idéalisé d'un pays souverain s'effondre. A la place, s'impose la corruption du néocolonialisme, à laquelle cette génération prend part ou de laquelle elle s'éloigne progressivement.

Dans la première partie, « A casa », l'auteur décrit la vie d'un groupe d'amis angolais qui fréquentent la Maison de l'Etudiant de l'Empire, à Lisbonne, et dont le quotidien est marqué par l'angoisse et les doutes vis-à-vis de l'état de guerre en Angola. Le chapitre suivant, situé cette fois en Angola en 1972 et intitulé « A chana », présente la traversée solitaire de Vítor, code nom de guerre Mundial, à travers la forêt et la plaine pendant les conflits. Vítor devient un des commandants de la guérilla menée par le MPLA. Perdu dans la nature, le personnage, abattu par la faim, le sommeil et la souffrance physique, témoigne de la vanité de la guerre, revenant sur ses convictions politiques. Il se rend alors aux forces portugaises. Dans « O polvo », qui a lieu en 1982, nous retrouvons Aníbal, un intellectuel ayant abandonné l'armée portugaise en 1961 pour intégrer les forces libertaires. Ce chapitre plus intimiste décrit l'isolement volontaire pendant les combats du personnage principal, connu sous le nom de Sábio. La dernière partie, « O templo », se passe en 1991 et raconte l'histoire d'un ancien footballeur, Malongo, qui s'enrichit en tant qu'homme d'affaires, en faisant le pont entre les entreprises européennes et le gouvernement angolais. Malongo, le ministre, Vítor et l'évêque Elias, amis des temps de Lisbonne, fondent l'Eglise de l'Espoir et de la Joie du Dominus. Après avoir décrit le contraste entre le luxe et la belle vie de Malongo et celle des autres luandais, le dernier chapitre du roman s'achève sur un des cultes de la nouvelle église, en février 1992.

1.2.2 *Predadores* (Prédateurs)

C'est en 1992 que démarre le récit de *Predadores*. Publié en 2005, ce roman, comme dans *A geração da utopia*, parcourt 30 ans de l'histoire d'Angola, de 1974 à 2004. Allant à l'encontre d'une évolution chronologique, la scène d'ouverture se passe en 1992. Le lien séquentiel entre les deux romans est suggéré aussi bien par les dates que par les dernières pages de *Geração da Utopia*, dans lesquelles Aníbal décrit la condition de ses camarades :

(...) o Malongo e o Vítor são os neo-burgueses, os que enriqueceram ou que pensam em enriquecer à sombra do Estado e têm comportamento de novos-ricos, com tudo de trágico e ridículo que essa palavra comporta. (GDU, p. 365)

Dans *Predadores*, Pepetela dresse une analyse de cette nouvelle classe émergente en Angola, à partir du portrait du personnage de Vladimiro Caposso. Ce dernier, membre du parti révolutionnaire dans sa jeunesse, prend alors un tout autre chemin, celui de l'opportunisme et de l'enrichissement illicite.

Predadores est donc la suite chronologique de *A geração da utopia*. Cette fois, il décrit en profondeur cette nouvelle élite bourgeoise qui sera à la tête du pays, après l'indépendance. En effet, alors que *Geração da utopia* dresse le portrait et l'histoire de personnages qui luttent pour une indépendance utopique, *Predadores* reprend à partir de cet événement, mettant l'accent cette fois sur le côté profiteur et opportuniste de ces mêmes personnages. Si Caposso est le principal représentant de cette nouvelle génération, d'autres personnages secondaires assument le rôle de prédateurs, comme les fils de Caposso et le jeune et soit disant innocent Nacib.

Il est intéressant d'observer que la période parcourue par le roman, de 1974 à 2004, est une des plus importantes de l'histoire d'Angola. En effet, 1974 marque la fin de la Guerre d'Indépendance ; en 1975, année de l'indépendance, la Guerre Civile entre le MPLA et l'UNITA démarre, n'arrivant à terme qu'en 2002, avec le meurtre du leader de l'UNITA, Jonas Savimbi. Avant de s'imposer comme parti politique, l'UNITA était une force militaire de libération qui combattait le régime colonialiste aux côtés du MPLA, Mouvement Populaire de Libération d'Angola. Après l'indépendance, le MPLA assume le pouvoir, avec Agostinho Neto à la présidence. L'UNITA entame alors une guerre civile contre le gouvernement, qui durera presque 30 ans, de 1975 à 2002. L'intrigue de *Predadores* décrit toute la période de la dispute pour le contrôle du nouveau gouvernement, époque où se déroule l'histoire du personnage. Dans le récit,

l'histoire de Vladimiro Caposso, s'entremêle, d'une certaine façon, à celle de la dispute pour le gouvernement angolais.

2 Littérature et politique: l'écrivain, la nation et le roman

2.1 Le roman en Afrique : formation de la nation et identité

En 1911, Joseph Ephraïm Casely-Hayford, auteur ghanéen, publie *Ethiopia Unbound: Studies in Race Emancipation*, une œuvre hybride, qui mêle fiction et essai politique. Considéré comme le premier roman africain en anglais, il fut bien reçu par la critique occidentale. Il marque le moment où la littérature africaine en langue européenne s'impose, notamment en Afrique occidentale. En effet, bien que nombre d'œuvres poétiques et dramatiques aient été publiées, ce n'est que quelques années plus tard qu'apparaissent les premiers romans écrits par des auteurs de la région : *Chiquinho* (1947) de Baltasar Lopes da Silva, du Cap-Vert ; *People of the City* (1954), du nigérian Cyprian Ekwensi ; *L'Enfant noir* (1953) de Camara Laye, de la République de Guinée ; *Le pauvre Christ de Bomba* (1956) et *Une vie de boy* (1956) des Camerounais Mongo Beti et Ferdinand Oyono respectivement ; *L'Aventure ambiguë* (1961) du Sénégalais Cheik-Hamidou Kane. Tous ces auteurs viennent d'Afrique occidentale, comme Chinua Achebe, qui publie son premier roman, *Things Fall Apart*, en 1958. Ils inaugurent alors le temps des romans africains, à partir duquel la critique, qu'elle soit africaine ou internationale, commence à considérer les productions originaires de ce continent avec d'autres yeux. Pourtant, une partie de cette critique conserve encore un regard condescendant vis-à-vis du Nigérian Tutuola, lors de la publication de *The Palm-Wine Drinkard* (1952).

David Carroll, dans son essai sur Chinua Achebe, réaffirme l'importance des romanciers d'Afrique occidentale dans le mouvement anticolonialiste. Selon l'auteur, leurs œuvres contribuent fortement à l'émergence d'une indépendance politique et culturelle : « African writers have employed literature in one of its traditional roles to explore and open up new or neglected areas of experience by clearing the ground of prejudice and preconception. » (Carroll: 1970, p. 31)

Bien que les premières critiques de son œuvre soient négatives, Achebe est aujourd'hui reconnu comme un pionnier du roman africain, notamment avec son roman *Things Fall Apart*, considéré comme une des œuvres les plus importantes de la littérature africaine. En effet, pour Jonathan A. Peters (1993), « au lendemain du succès

brutal de Chinua Achebe en tant qu'auteur de fiction, un grand nombre d'Africains de tout le continent commencent à écrire des œuvres fictionnelles ».

Dans ce travail, il est indispensable de dresser un découpage linguistique pour comprendre le contexte culturel dans lequel s'insère Pepetela et appréhender l'évolution de la littérature africaine de langue portugaise, « la première à être écrite et la dernière à être découverte ». *Espontaneidades da minha alma, às senhoras africanas* (1849), œuvre poétique de l'auteur angolais José da Silva Maia Ferreira, fut la première publication africaine en langue portugaise. Mais la première fiction angolaise louée par la critique fut la nouvelle d'Alfredo Troni, *Nga Mutúri*, en 1882. Dans les années 1930, la revue cap-verdienne *Claridade* agite la scène culturelle. Baltasar Lopes da Silva y publie des extraits de son roman *Chiquinho*, avant sa publication intégrale, en 1947. Quelques années plus tard, c'est au tour des écrivains d'Angola et du Mozambique de lancer leurs revues littéraires : *Mensagem*, en 1951, et *Mshao*, en 1952, respectivement. En 1973, l'Angolais Pepetela publie alors son premier roman, *As Aventuras de Ngunga*.

Le processus de formation de la littérature brésilienne, produit de la même colonisation européenne, est pris dans ce travail comme un point de repère pour analyser la naissance des littératures africaines. Antonio Candido (1997) appréhende ce processus de formation à partir de la dialectique entre le local et le cosmopolite. Partant de cette perspective, l'auteur observe que les écrivains brésiliens, en tentant de reproduire les modèles littéraires européens, créent pourtant un produit nouveau, à partir d'une réalité sociale locale qui s'impose à eux.

Cette double contribution du « roman périphérique » peut aider à comprendre la naissance du roman africain. En effet, à l'image des écrivains brésiliens, les romanciers africains introduisent dans le genre littéraire provenant d'Europe leur propre perspective des questions locales, créant ainsi un produit nouveau, capable de révéler la matière africaine dans toute sa spécificité. Ainsi, le roman africain parvient également à s'imposer en tant que pilier de l'affirmation identitaire, que ce soit pour l'écrivain africain lui-même que pour son lecteur. La matière locale qu'il incorpore impose des références identitaires qui, réunies, constituent progressivement une sorte de matrice nationale.

Les littératures africaines, qui émergent entre la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècles, atteignent, dans les années 1950, un niveau de production considérable.

S'imposant en force au moment des premiers mouvements d'indépendance, elles assument alors leurs nationalités et font émerger la conscience nationale de leurs pays d'origine.

A ce moment, cette mission littéraire n'est pas une tâche facile. De fait, c'est à la littérature de consolider une identité naissante dans des pays colonisés qui n'existent pas encore en tant que nations africaines autonomes. C'est ainsi que la littérature joue un rôle essentiel dans la formation identitaire des nations qui, à l'époque, se battaient pour leur indépendance. En effet, alors que l'union est à l'ordre du jour, les œuvres littéraires offrent à leurs peuples des éléments d'identification et des références capables d'encourager la recherche d'idéaux communs.

Les premiers romans de Pepetela, comme *Mayombe* (1980) et *Geração da Utopia* (1992), œuvres de référence de la littérature angolaise, inspirent déjà, à travers le discours de leurs narrateurs, un fort sentiment de revendication. Ce sens critique lui vient de son expérience de vie, qui lui permet d'appréhender l'histoire de son pays à partir de perspectives variées : du dehors, en tant qu'étudiant à Lisbonne ou exilé à Alger ; du dedans, en tant que membre des forces de libération d'Angola ou du gouvernement indépendant du MPLA. Fort de ces différents points de vue, il parvient dans ses romans à éviter tout type de manichéisme et de vision arbitraire. Au contraire, à partir d'une vision de monde très particulière, il porte un regard critique sur l'histoire de son pays et du continent, sur la révolution et le gouvernement indépendant, mais aussi sur la littérature et la position de l'intellectuel africain.

A partir des années 1950 et 1960, les littératures africaines sont alors reconnues pour leurs spécificités nationales. Les différentes nationalités littéraires se constituent au sein des différents territoires dont l'identité se consolide avant même l'indépendance de leurs pays.

C'est le mouvement d'Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Léon Damas, dénommé *Négritude*, qui permet aux poètes africains de langue portugaise de parvenir à une expression plus directe et agressive. Pourtant, ce mouvement n'a jamais fait l'unanimité en Afrique. Chinua Achebe, comme d'autres écrivains africains anglophones, écrivent du point de vue de l'*African Personality*, un mouvement d'indépendance culturelle qui s'oppose conceptuellement à celui de la *Négritude* francophone, accusée de narcissisme. Le dramaturge nigérian Wole Soyinka, Prix Nobel

en 1986, dans son essai critique du concept de « négritude », écrit en 1966 et intitulé « *And after the Narcissist?* »²⁴⁷, fait sa célèbre déclaration « *A tiger does not proclaim his tigritude, he pounces* ». Les écrivains d'*African Personality* proposent une nouvelle description de l'Afrique, à partir d'une vision plus réaliste. Ils veulent s'éloigner de l'idéalisation et de l'exaltation d'une soi-disant innocence et d'un soi-disant primitivisme, que la *Négritude* exalte. Ils dressent alors un portrait de l'homme noir africain où coexistent le bien, le mal, le beau et le laid.

Quelque soit le point de vue, tous deux sont des mouvements en faveur de l'indépendance culturelle africaine, contribuant, chacun à leur façon, à rendre aux Africains leur continent.

La littérature angolaise assume alors sa nationalité, revendiquant son autonomie identitaire. En exigeant d'exprimer la culture de leur pays et non plus d'une colonie, ils exigent aussi la fin du colonialisme. A la suite d'un long processus d'accumulation critique - au cours duquel elles ont bu aux sources européennes, brésiliennes et africaines, entre autres -, les littératures africaines de langue portugaise revendiquent leur indépendance littéraire. Elles assument pourtant ces diverses influences mais veulent préserver ses spécificités.

Cette évolution révèle clairement l'importance de l'écrivain-intellectuel dans le processus d'indépendance des pays africains. La relation intime qui s'établit entre l'écrivain, la littérature, l'identité nationale et politique constitue le propre du roman africain.

Wole Soyinka décrit²⁴⁸ deux mouvements distincts de décolonisation : une première phase, qu'il surnomme « libération *de* », marque la recherche d'affirmation des identités nationales et d'une certaine africanité ; un second moment est celui de la « reconstruction interne », où les regards se tournent vers les problèmes qui émergent après l'indépendance, alors que l'affirmation et la légitimation des discours ne sont plus d'actualité (LOURENÇO: 1999, p. 109).

247 Soyinka, Wole. "And After the Narcissist?" *African Forum*, 1.4 (1966): 53-64.

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

Plusieurs mouvements africains, tels que le Panafricanisme, la *Négritude* ou l'*African Personality*, se mobilisent pendant cette première phase, tentant d'inspirer une attitude libertaire. C'est le cas du poème d'Agostinho Neto, qui revendique une littérature plus « combative », capable de s'opposer à l'Europe et d'influencer les mouvements d'indépendance. Cette phase est aussi marquée par la façon dont les auteurs africains transforment les langues européennes, pour défendre les intérêts des littéraires africains. C'est ce que fait Achebe dans *Things Fall Apart*, et dans tous ses autres romans, bien que les thématiques mises en scène dans ses deux romans, tout comme dans ceux de Pepetela, s'accordent davantage avec la deuxième phase. On y trouve plutôt en effet un regard critique vis-à-vis des problèmes vécus par les deux pays après la colonisation. En réalité, une analyse plus profonde révèle que les romans étudiés établissent un lien entre les deux phases dans un mouvement qui part du sentiment d'affirmation de la phase « libération de » et qui arrive à la phase de « reconstruction interne ».

Il est bon de rappeler que la construction des identités nationales dans ces deux pays, Angola et Nigéria, fait face à de grands obstacles. En effet, la définition des frontières des pays africains n'ayant pas pris en compte la répartition des différentes ethnies dans ces régions, les territoires nationaux sont habités par des centaines de groupes ethniques, ayant des langues et des traditions distinctes. Le projet littéraire des écrivains de la génération de Pepetela et d'Achebe revendique pourtant des identifications nationales. Les écrivains angolais s'inspirent du *slogan* « découvrons Angola » pour faire émerger, à partir de leurs écrits, la conscience de ce qui unit les angolais contre la puissance colonisatrice. En effet, la lutte pour l'indépendance gère un fort sentiment d'union nationale. Nous verrons toutefois dans *A geração da utopia* que cette union est très fragile.

Pour Achebe, il s'agit de rendre la fierté au peuple nigérian, en attirant l'attention de ses compatriotes sur les thématiques qui caractérisent le pays. En effet, pour les écrivains nigériens, qui n'ont pas connu de guerre d'indépendance (pour éviter l'émergence des mouvements nationalistes, l'Angleterre leur concède l'indépendance en 1960), la lutte n'est pas un facteur d'union. Au contraire, après l'indépendance, la course au pouvoir, qui déclenche une série de conflits intérieurs, divise le pays.

En effet, la tension entre les différentes régions du Nigéria, occupées par des ethnies et des cultures distinctes, bâtit son plein et culmine avec la guerre du Biafra. Le narrateur de *No Longer at Ease* décrit cette tension : « *In the interests of Nigerian unity the region shall remain nameless.* » (NLE, P. 35) et pose une question centrale :

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

Pour répondre aux questions posées par Achebe et par Pepetela, les spécificités des quatre romans analysés seront décrites à la fin de ce travail, à partir de la relation qui s'y impose entre écrivain, littérature, identité nationale et politique. Mais il faut rappeler que cette réflexion se manifeste dans la langue du colonisateur, domestiquée et modelée selon les nécessités de chaque écrivain, et selon leur contexte d'origine. À partir de ce dernier fait, une nouvelle question s'impose concernant les littératures africaines : comment l'écrivain africain gère-t-il la présence de la langue du colonisateur ? La fait-il sienne ? En effet, la langue « officielle » des pays décolonisés, rejetée ou assimilée par ses habitants, est aussi un élément d'identification nationale.

L'effort de construction de ces identités nationales passe par un processus de négociation au niveau culturel, où la littérature joue le rôle de médiateur qui doit se tordre et se retordre pour apaiser les tensions qui émergent de la réalité postcoloniale. Pour mieux appréhender ce dialogue, nous utiliserons le concept de transculturation et son applicabilité dans le contexte africain. Puis nous approfondirons la relation que Achebe et Pepetela entretiennent avec la langue de leurs romans.

2.2 Transculturation africaine

C'est à partir du concept de transculturation que le comparatiste uruguayen Ángel Rama décrit le moment tendu où les nouvelles tendances artistiques de la modernité atteignent le continent latino-américain, imposant un nouveau savoir-faire littéraire, urbain et avant-gardiste, au détriment du régionalisme, tendance qui prédominait dans pratiquement toute l'Amérique latine du début du XX^{ème} siècle. Un dilemme s'impose : le régionalisme doit-il se pétrifier ou se restreindre à quelques manifestations littéraires éparses, tombant ainsi dans l'oubli ? ou doit-il s'adapter aux nouvelles tendances pour être progressivement remplacé par d'autres expressions.

Ángel Rama applique le concept de transculturation, importé de l'anthropologie, à l'étude des littératures et des récits latino-américains. La littérature, comme toute manifestation culturelle, renvoie à une série de facteurs sociaux, économiques et politiques. Lorsqu'elle subit l'impact d'une culture extérieure, elle doit se transformer pour survivre. C'est ce qui arrive au régionalisme latino-américain au début du XXème, qui assume une forme nouvelle pour ne pas s'éteindre face aux mouvements avant-gardistes. Rama affirme qu'il existe deux formes de transculturation qui agissent simultanément : « entre les métropoles étrangères et les villes latino-américaines et entre les villes latino-américaines et leurs régions internes » (RAMA, 2001b: p. 217).

Les deux processus engendrent des changements culturels qui poussent les auteurs transculturateurs à trouver des formes d'expression nouvelles capables néanmoins d'intégrer le contenu régional. Rama analyse la production des écrivains latino-américains qui parviennent à articuler dans leurs œuvres le régional et le moderne, sans hiérarchie entre les deux tendances : ce sont des auteurs tels que José Maria Arguedas, Juan Rulfo, Gabriel Garcia Marques et, au Brésil, João Guimarães Rosa qui transforme le portugais du Brésil en le mélangeant aux langues amérindiennes et au parler populaire du « *sertanejo* ».

Le concept de transculturation permet de mieux saisir la formation culturelle des littératures africaines analysées dans ce travail. Dans le continent africain, la matière locale, ou encore, l'expression culturelle des peuples autochtones, trouve dans la littérature un mode de survie, face à la force colonisatrice. Les modèles textuels ont dû être transformés, modelés et adaptés pour donner à voir la réalité locale et exprimer sa spécificité. Mais la conjoncture de la colonisation et les exigences de la forme écrite imposent aussi des changements à cette réalité.

Les écrivains africains deviennent les agents de la transculturation, mais ne le font pas à la manière des auteurs latino-américains, qui forgent une nouvelle forme d'expression à partir du régionalisme de leurs pays et de leurs traditions rurales, alors menacées par les avant-gardes littéraires. Le défi africain est tout autre : en plein XXème siècle, le continent est encore marqué par la présence du colonisateur. En outre, les mouvements littéraires en Afrique commençaient à peine à acquérir une forme propre, contrairement à ceux d'Amérique latine. Les auteurs africains comme Achebe et Pepetela puisent dans les bases de leurs cultures locales et populaires, dans l'oralité,

dans les mythes, greffant ainsi les éléments de régionalisme à une littérature écrite dans la langue du colonisateur. A l'image de la littérature latino-américaine, les œuvres africaines en langues européennes (portugais, anglais, français) représentent une zone de choc entre le local et l'universel (Bastos, 2003).

Le concept de transculturation permet d'appréhender le conflit mis en scène par la présence constante du colonisateur dans les expressions littéraires des colonies et des anciennes colonies latino-américaines ou africaines. Il donne à voir aussi la nécessité d'adaptation de la littérature. Evidemment, ce concept de transculturation doit être considéré tel que Angel Rama l'utilise pour analyser la littérature latino-américaine. La transculturation est ici présentée comme un processus littéraire, qui s'utilise des formes littéraires et des langues européennes (anglais et portugais) pour exprimer le local et le populaire de façon efficace. Achebe tout autant que Pepetela retournent aux racines de leurs cultures pour composer leurs langues littéraires.

2.3 Le Roman africain et sa langue d'expression

Le roman africain est un produit transculturé, une combinaison du genre littéraire européen et de la perspective africaine dans l'approche des questions locales. La composition hétérogène des littératures africaines met en évidence le bilinguisme, parfois même le multilinguisme, présent dans la production littéraire venue d'Afrique ou produite par des auteurs africains en dehors du continent. Les romans de Chinua Achebe, par exemple, écrits en anglais par un écrivain appartenant à l'ethnie igbo sont imprégnés d'un bilinguisme anglais-igbo qui prend des formes distinctes.

Une de ces formes est la transcription d'expressions en igbo, suivies de leur traduction en anglais, comme dans les exemples suivants extraits de *No Longer at Ease* :

Obi Okonkwo nwa jelu oyibo ---Obi who had been to the land of the whites.
(NLE, p. 29)
'Otasili osukwu Onyenkuzi Fada
E misisi ya oli awo-o.'
Which translated into English is as follows:
'Palm-fruit eater, Roman Catholic teacher,
His missus a devourer of toads.' (NLE, p. 45 – 46)

Les mots d'igbo, présents dans tout le texte, provoquent une certaine étrangeté. Le lecteur lit un texte en anglais, bien qu'il ne s'agisse pas de littérature anglaise. Les romans d'Achebe sont remplis de métaphores et de comparaisons, ces figures de

langage représentant la structure linguistique des personnages igbo, comme dans l'exemple suivant tiré de *Things Fall Apart* :

'A child's fingers are not scalded by a piece of hot yam which its mother puts into his palm.' (ACHEBE, 1958. p. 65)

Images métaphoriques et proverbes composent l'essence du langage des personnages igbo d'Achebe dans *Things Fall Apart* et dans *Arrow of God*. Ce genre de construction est également présente dans *No Longer at Ease* et *A Man of the People* :

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

'They have bitten the finger with which their mother fed them,' said Mr Nanga. (MOP, p. 5)

Ces constructions sont pourtant plus rares dans ces deux romans, qui représentent le nouvel ordre, dans l'organisation des romans d'Achebe. Les proverbes et les métaphores apparaissent lorsque les personnages tentent délibérément de se rapprocher des valeurs traditionnelles de leur culture, comme dans l'exemple présenté ci-dessus, où Nanga, dans ses discours populistes, cherche à établir une certaine proximité avec ses électeurs. La question linguistique est constamment présente, bien qu'elle apparaisse maintenant dans le propre discours ou dans les pensées des personnages.

Obi exprime le malaise de devoir parler anglais avec d'autres nigériens qu'il rencontre en Angleterre, ces derniers venant d'ethnies distinctes de la sienne. Ce malaise vient de l'histoire même de son pays. En effet, les frontières du Nigéria ont été définies de façon arbitraire, réunissant dans un même territoire plusieurs tribus et ethnies distinctes, chacune ayant sa langue et ses coutumes spécifiques. Le pays possède ainsi plusieurs langues nationales qui ne sont pas nécessairement parlées par toute la population. Bien que l'anglais soit la langue officielle du pays, les nigériens s'identifient davantage à la langue et à l'identité de leur communauté, l'identité nationale et les éléments qui caractérisent le pays, notamment la langue anglaise, restant en second plan. Lorsqu'il témoigne de l'art de l'oratoire pratiqué par les habitants de Umuofia en igbo, Obi est fier d'appartenir à l'ethnie igbo. Dans le roman, le texte est pourtant entièrement transcrit en anglais, mettant en scène, par la représentation

littéraire et la forme linguistique, le conflit intérieur du personnage. En effet, le texte transcrit en anglais le discours des personnages qui communiquent pourtant en igbo, révélant ainsi le malaise ressenti par Obi lorsqu'il parle anglais avec un autre Nigérian. Le roman est ainsi constitué comme une traduction, illustrant, au travers des pensées de Obi, la problématique linguistique de la colonisation et le conflit engendré par l'usage de la langue du colonisateur.

Le bilinguisme de Obi, comme celui des autres personnages, intervient dans le roman comme un élément qui marque la cohabitation des langues :

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

Cette cohabitation revêt un caractère identitaire, grâce auquel les locuteurs se reconnaissent et se rassemblent :

But then she had spoken in Ibo, for the first time, as if to say, 'We belong together: we speak the same language.' (NLE, p. 22)

Dans l'extrait présenté ci-dessus, le narrateur utilise le discours indirect libre pour scruter les pensées de Obi lorsqu'il analyse le comportement de sa future fiancée. C'est la première fois que Clara et Obi parlent en igbo. Cet échange inaugure un lien nouveau entre les deux personnages, une reconnaissance mutuelle d'un élément qui les rassemble au-delà de la nationalité nigériane : l'ethnie igbo, représentée par la langue. Il s'agit pourtant aussi d'une identification individuelle :

He could say any English word, no matter how dirty, but some Ibo words simply would not proceed from his mouth. It was no doubt his early training that operated this censorship, English words filtering through because they were learnt later in life. (NLE, p. 41)

La question des langues parlées par les personnages prend ainsi la forme d'une conversation élaborée par le propre discours du narrateur. La personnalité de Obi est intimement liée à la relation qu'il entretient avec les langues qu'il parle. Et celle-ci dérive de la propre histoire de son pays, où cohabitent plusieurs langues. La colonie est en effet une « zone de contact » entre deux cultures, caractérisée par une relation de pouvoir. Pour survivre, la culture subjuguée doit se transculturer. Du contact entre locuteurs de langues différentes et de la nécessité de communication émergent de

nouvelles variantes des langues en présence. Dans les deux romans d'Achebe, le *pidgin English*, ou le *broken English* est parlé par les personnages :

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

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

Les personnages d'Achebe, qui ont tous suivi une éducation formelle, choisissent la langue qu'ils vont parler en fonction de la situation. Les choix varient entre langue maternelle, anglais standard et *pidgin* :

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

La situation linguistique de Chinua Achebe est très différente de celle de Pepetela. Alors qu'Achebe écrit du point de vue de celui qui a réellement vécu le bilinguisme anglais/igbo, Pepetela est seulement un témoin de cette question. De famille portugaise, sa langue maternelle est le portugais. Sa relation avec le quimbundo ou le umbundo n'est pas la même que celle qu'Achebe entretient avec le igbo. En effet, le texte de Achebe se constitue comme une « traduction » de la culture igbo : l'anglais qui y est parlé par le narrateur et par les personnages est modifié pour représenter leur situation linguistique et culturelle.

Bien qu'il n'écrive pas à partir du même point de vue que Achebe, Pepetela présente toutefois dans ses romans plusieurs types d'interférences, notamment du quimbundo. C'est le cas de *Predadores* dont le texte est jonché de termes en quimbundo, qui apparaissent sans traductions, ni explications, ni glossaires, comme dans les exemples suivants :

komba (PRE, p. 25) - deuil
mujimbo (PRE, p. 43) - nouvelles
kinhunga (PRE, p. 544) – pénis

Le texte présente également des traits d'oralité autant dans l'usage des termes portugais que dans la syntaxe des phrases. Dans l'extrait « (...) o chefe deste Posto é

mais implicativo que os outros, e então mudava de terra procurar novas permissividades » (PRE, p. 105), le terme « implicativo » est utilisé pour « implicante » et l'ellipse de la préposition « para », qui aurait dû apparaître pour indiquer la relation causale entre « mudava » et « procurar », marque également cette oralité.

Des énoncés des personnages, émergent les différences linguistiques entre les locuteurs de Luanda et ceux des autres provinces. Dans *Predadores*, Caposso parvient à établir le lien entre les deux « mondes » :

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

Comme dans les romans de Achebe, la question de cohabitation inégale des langues angolaises et de celle du colonisateur est également illustrée par le discours des personnages de *A geração da utopia* :

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

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

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

Le roman, dont la toile de fond est la guerre d'indépendance, met en scène la question de la domination culturelle, révélant le sentiment de fierté identitaire de ceux qui ont se sont battus pour obtenir la souveraineté de leur pays. Les extraits présentés ci-dessus illustrent d'ailleurs un contraste intéressant : à l'époque des guérillas, le portugais, langue du colonisateur, fonctionne comme instrument d'union entre les angolais contre le dominateur, alors qu'ils parlent des langues distinctes. Néanmoins, seuls les angolais qui dirigeaient les troupes parlaient portugais. Dans le texte, les dialogues entre soldats apparaissent d'ailleurs traduits, matérialisant dans la forme

littéraire la relation de pouvoir entre les langues en contact sur le territoire national. Les interventions du narrateur révèlent que les personnages « parlent » en mbunda, alors que les dialogues sont écrits en portugais :

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

En réalité, dans la période des guerres d'indépendance, les langues européennes jouent un rôle central dans la promotion de l'union nationale pour la libération des nations africaines. En effet, pour mobiliser le peuple et créer un sentiment d'union nationale, les organisateurs des mouvements d'indépendance ont choisi de s'adresser à la population dans une langue commune. Le portugais devient alors en Angola symbole de l'unité angolaise contre le Portugal : un peuple uni doit parler la même langue.

Bien qu'il admette que les langues européennes ont réellement joué un rôle dans la promotion de l'unité nationale, Ngugi Wa Thiong'o (1986) défend l'idée qu'il s'agit d'un leurre culturel pouvant entraîner la mort de certaines langues africaines. Pour l'auteur, « *language and literature were taking us further and further away from ourselves to other selves, from our world to other worlds.* » (p. 12). Il condamne ainsi la posture des écrivains comme Chinua Achebe, qui tentent de modifier la langue européenne pour y introduire les spécificités des langues et des cultures africaines.

L'Afrique s'est en effet faite lire, mais en anglais, en français et en portugais, provoquant ainsi un fort sentiment d'échec : « *It is the final triumph of a system of domination when the dominated start singing its virtues.* » (p. 20). En dénonçant cette situation de fait, Wa Thiong'o condamne la posture de la plupart des écrivains africains reconnus de l'époque, notamment celle de Achebe. En effet, Achebe exalte parfois les bienfaits du colonialisme, notamment dans *Morning Yet on Creation Day* (1977), où il écrit :

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

Néanmoins, il est important de mettre en contexte ce qui à première vue pourrait ressembler à une glorification de la religion chrétienne arrivée en Afrique avec les colons. En effet, dans cet extrait, Achebe se réfère à certains comportements cruels

pratiqués au nom des coutumes tribales et condamnés par la religion chrétienne. Les jumeaux, par exemple, considérés comme des êtres néfastes, sont abandonnés dans la forêt à la naissance. En dénonçant ce genre de pratique, il ne nie pourtant pas le fait que l'église a également souvent commis des actes de cruauté.

Le choix de la langue d'écriture pour un auteur issu d'un pays périphérique colonisé, comme les nations africaines, renvoie à une problématique complexe. Il s'agit en effet d'une discussion à double tranchant. Le fait d'écrire dans une langue autochtone ne libère pas d'office l'écrivain de la logique coloniale, car le roman, au même titre que la langue du colon, vient d'Europe. Il existe donc dans ce raisonnement une certaine incongruence : si l'écrivain ne peut pas modifier la langue anglaise importée d'Europe pour répondre à ses nécessités narratives, il ne peut pas non plus adapter la forme romanesque, elle aussi importée d'Europe, au contexte africain. En condamnant l'usage des langues européennes, Ngugi exclue la possibilité de modification de l'anglais et de la forme romanesque, ressource qui permet pourtant de créer un produit transculturel capable de réaffirmer une certaine identité africaine.

L'usage des langues européennes par l'écrivain africain ne se fait pourtant pas de façon pacifique. Selon Achebe, « *For an African, writing in English is not without its serious set-backs* » (ACHEBE, 1973, p. 12). Pascale Casanova, dans *La République mondiale des lettres* (2002 [1999]), réaffirme que les peuples devenus indépendants après avoir vécu la domination colonisatrice tentent à leur façon de tisser une langue littéraire capable de donner voix à leurs représentations.

Pour les auteurs Casanova, Chinua Achebe, Wole Soyinka, Nuruddin Farah, ou encore Ngugi wa Thiong'o, entre autres écrivains africains, latino-américains ou irlandais, ce auteurs sont des écrivains « traduits », car leurs œuvres littéraires sont écrites en langues étrangères, héritées de la colonisation et qui n'appartiennent pas à leur culture familiale. Achebe « construit » sa langue anglaise à partir de sa tradition igbo, faisant émerger une expression propre, un « anglais modifié ». Pour bon nombre de ces écrivains, adopter la langue du colonisateur constitue une stratégie de survie littéraire, malgré le malaise qu'il engendre de par le lien politique qu'ils entretiennent avec leurs pays d'origine. Ce malaise se fait sentir dans le discours des personnages des œuvres littéraires. Ce malaise est clairement illustré par la honte ressentie par Obi lorsqu'il doit parler anglais avec d'autres Nigériens. Casanova affirme que, pour ces

écrivains, les langues européennes sont « une sorte de cadeau empoisonné ou de vol institué » (2002, p. 318). Les écrivains assument alors la position d'héritiers illégitimes d'une tradition linguistique. Selon l'écrivain algérien Jean Amrouche, quando l'écrivain se trouve dans la situation de colonisé, il est obligé à utiliser cette langue qui lui a été attribuée, mais de laquelle il est simple usufruitier et non pas propriétaire légitime, un simple usager (apud CASANOVA: 2002, p. 318).

Il est en effet difficile pour un écrivain de la génération de Achebe d'écrire dans la langue du dominateur, alors que le pays vient à peine d'obtenir son indépendance. Pour Casanova, le processus de construction littéraire et l'organisation de ses éléments révèlent que l'écrivain colonisé, qu'il soit africain ou pas, parvient, malgré le tragique de ses choix, à répondre aux besoins de représentation de son pays, faisant de l'adoption de la langue une victoire contre le colonisateur. Conformément à Salman Rushdie, conquérir la langue anglaise est peut-être parachever le processus de leur libération (apud CASANOVA: 2002, p. 319).

Il existe aujourd'hui au Nigéria et en Angola une tradition d'auteurs et d'œuvres de référence pour les nouvelles générations d'écrivains, dont Achebe et Pepetela. Cette littérature, étudiée autant en Afrique qu'au-delà de ses frontières, fait partie du grand soulèvement mondial contre le colonialisme, s'instituant comme un appel au combat pour l'indépendance et pour la reconnaissance des origines africaines.

Cette large réflexion sur l'emploi littéraire des langues africaines constitue un des piliers de la formation culturelle et identitaire des pays africains après l'indépendance. C'est en effet à partir de ces discussions que les écrivains et théoriciens parviennent à dresser le profil des littératures africaines.

2.4 Théorie postcoloniale et la représentation élites africaines

Dans son livre *On the Postcolony* (2001), Achille Mbembe définit le concept de postcolonies à partir de la description des politiques de domination exercées dans les pays africains après l'indépendance. Selon l'auteur, dans les jeunes nations indépendantes, les traces du colonialisme déterminent encore aujourd'hui le comportement des Africains au pouvoir qui continuent d'exercer la domination et l'exploitation de leur peuple.

Dans son article *A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência?* (2007), Inocência Mata, analysant la présence des théories postcoloniales dans les pays anciennement colonisés, réaffirme l'importance de la littérature dans la promotion de l'identité collective. Selon l'auteur, dans les pays ayant récemment obtenu leur indépendance, le postcolonial soulève une discussion ambiguë et conflictuelle (p. 3) : en effet, dans l'analyse des littératures africaines, il est difficile d'appréhender les spécificités locales à partir des catégories issues de cette base théorique.

Pour étayer son argumentation, Mata cite l'article de Ella Shohat, *Notes on the 'Post-colonial'* (1997) selon lequel l'usage indiscriminé de certaines catégories telles que l'hybridisme, le syncrétisme et le postcolonial, sans tenir compte des caractéristiques de la réalité néocoloniale des pays récemment décolonisés, a pour conséquence la réaffirmation de la violence de la colonisation et de l'ascension au pouvoir de l'élite locale. En effet, appréhender la notion d'hybridisme sans comprendre qu'elle renferme celle de conflit culturel et de résistance du peuple colonisé revient à louer les bienfaits de la colonisation, oubliant que les peuples en ont été les victimes. En d'autres termes, ce serait assainir le concept de la violence et de la souffrance qu'il recèle. De la même façon, définir la postcolonialité comme un période postcoloniale, comme si celle-ci n'existait plus, est une façon de masquer le néocolonialisme et les conséquences perverses et permanentes du colonialisme.

En effet, dans les romans analysés, la cohabitation des élites nigérianes et angolaises avec les politiques néocoloniales est perçue comme la cause du retard qui entrave les deux pays.

2.5 Les intellectuels africains et leur non appartenance

Dans ce travail, l'intellectuel africain est caractérisé par deux éléments essentiels : d'une part, il a reçu une éducation formelle, en Afrique ou ailleurs ; d'autre part, il compose l'*intelligentsia* des pays du continent africain. Pour faire référence aux intellectuels africains P. Thandika Mkandawire parle d'*intelligentsia* à partir de la conception russe du terme (2005, p. 16). Selon l'auteur, son travail critique, extrêmement complexe, a pour principal objectif de disséminer la culture de son pays. Mkandawire réaffirme l'existence d'une *intelligentsia* africaine et souligne le rôle fondamental qu'elle a joué dans la consolidation des projets nationalistes africains.

Dans cette étude, les intellectuels qui prennent part au récit sont perçus à partir de la conception traditionnelle du terme proposée par Gramsci (1982) : ce sont, pour la plupart des écrivains, des professeurs, des philosophes et des artistes. Cette définition ne parvient pourtant pas à caractériser l'intellectuel africain *in extenso*, ce dernier n'étant pas l'héritier d'une tradition imposée par une structure économique antérieure, comme les ecclésiastiques du système féodal européen. Il peut être néanmoins appréhendé dans la continuité historique des missionnaires arrivés sur le continent africain avec la colonisation, ou encore comme le prédécesseur de l'intellectuel européen ayant vécu dans un autre espace géographique.

La figure de l'intellectuel apparaît dans les quatre romans. Elle est parfois le personnage principal, comme Obi, dans *No Longer at Ease*, et Aníbal, dans *A geração da utopia* ; parfois le narrateur, dans *A Man of the People* ; ou encore personnage secondaire, comme Sebastião et Milena, dans *Predadores*. Ces intellectuels, qui apparaissent très fréquemment dans les romans, sont pourtant des figures méprisées par les autres personnages. Nanga, par exemple, a beau être Ministre de la Culture, il ne connaît rien aux expressions artistiques nationales ; quant à Caposso, pour qui la lecture est une activité inutile, son aversion pour les intellectuels se traduit par un mépris de la littérature, activité « inutile » qui éloigne l'homme du travail et de l'argent. L'œuvre littéraire, perçue comme un objet controversé suscite plusieurs questions : quelle est la fonction de la littérature africaine, ou de celle des pays périphériques en général ? Quel rôle joue-t-elle au sein des anciennes colonies ? Et, partant de ces réponses, comment est construit le roman africain ?

Ces questionnements sont particulièrement soulevés par les narrateurs de *A Man of the People* et de *Predadores* : Odili, narrateur à la première personne, est un intellectuel, professeur et écrivain, dont le but est de faire des études de troisième cycle à Londres, alors que celui de *Predadores*, davantage intrus, révèle ouvertement son statut de narrateur - seigneur du texte – dévoilant ainsi l'acte littéraire lui-même. Ces deux profils de narrateurs, chacun à sa façon, questionnent le rôle des intellectuels et de la littérature dans la configuration nationale et leur propre statut dans le contexte sociohistorique de leurs pays respectifs.

Ce statut est intimement lié à la formation de l'intellectuel africain et à son acquisition d'une langue européenne. Obi (*No Longer at Ease*) et Odili (*A Man of the*

People) en sont des exemples. Les deux personnages sont des étudiants ayant réussi grâce à la maîtrise de la langue anglaise : Obi fait ses études en Angleterre et rentre au Nigéria pour y assumer un poste au sein de la fonction publique ; Odili, narrateur du roman, est professeur d'anglais. Dans *A Man of the People*, le parti au gouvernement entame, au travers des médias, une campagne pour influencer l'opinion publique contre les fonctionnaires et les membres du gouvernement ayant suivi des études, ce qui finira par nuire encore davantage à la candidature de Odili au poste de Nanga.

En effet, la figure de l'intellectuel a tendance à susciter une certaine méfiance de la part de la population, la connaissance étant perçue comme un instrument puissant de lutte en faveur de causes les plus variées. Odili illustrerait donc la figure du « tubub », dénomination attribuée aux Africains ayant suivi des études et ayant appris les bonnes manières de l'homme blanc. Ce même type de personnage apparaît dans *Allah n'est pas obligé*²⁴⁹ de Ahmadou Kourouma.

Les pays africains n'ont pu obtenir l'indépendance rêvée que grâce à la mobilisation de leurs écrivains, qui sont parvenus à construire une littérature nationale avant même l'existence de la nation. Ces derniers, au moyen de leurs projets littéraires, ont en effet joué un rôle central dans la formation de leurs pays et de leurs sociétés. Pour ce faire, l'auteur de *A geração da utopia* tente de dresser un portrait de son pays après l'indépendance, en dénonçant la distopie qui caractérise la nouvelle réalité sociale.

Avec l'indépendance, les intellectuels, traditionnellement mobilisés en faveur de la souveraineté de leurs pays, plaident désormais pour le maintien des privilèges des élites au pouvoir. Cette situation est clairement retraitée dans les romans faisant l'objet de ce travail. Dans *A Man of the People*, l'élite au pouvoir, qui cherche à écarter les africains lettrés du gouvernement, utilisent le terme *intellectuel* telle une insulte. Dans *A geração da utopia*, cette critique est mise en scène de façon ingénieuse : Elias, fervent contestataire du système capitaliste d'exploitation coloniale, devient, après l'indépendance, et grâce au bagout et aux connaissances qu'il a acquis, un pasteur opportuniste d'une religion créée de toute pièce. Ce dernier personnifie ainsi le renversement de posture de certains intellectuels qui s'arment de leur habileté discursive

249 KOUROUMA, Ahmadou. *Allah n'est pas obligé*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

non plus pour défendre le peuple angolais et mobiliser les foules mais pour exploiter, au même titre que le colon, les faiblesses de la population.

Pour Fanon, l'intellectuel colonisé est un perfectionniste qui, dans son effort d'insertion au sein du mouvement révolutionnaire populaire, se concentre sur des détails et des spécificités inutiles, alors que le peuple veut appréhender la situation dans sa globalité : « *La terre et le pain; que faire pour avoir la terre et le pain ?* » (FANON : 1991, p. 80). Fanon parle de pillage de la chose colonisée, tout en dénonçant la posture de l'intellectuel qui, ayant vécu parmi la bourgeoisie colonne, reproduit ses manières, sa façon de penser et son comportement. C'est lui qui assumera la tête des partis de libération et gouvernera la nation libre, donnant suite au pillage du colonisateur et du prédateur, rôle qu'il assume désormais.

La bourgeoisie africaine voudrait se constituer à l'image de la bourgeoisie européenne. Elle oublie pourtant qu'en Afrique l'idée même de bourgeoisie est *déplacée* (SCHWARZ : 2000). En effet, le contexte historique de la révolution, à l'origine de la classe bourgeoise en Europe, ne se reproduit pas en Afrique. Les littératures africaines sont donc produites par cette bourgeoisie paratopique, dont le conflit d'appartenance transparait clairement dans son texte littéraire.

2.6 Le malaise paratopique de l'écrivain africain

En analysant l'œuvre de Wole Soyinka, Eliana Reis (1999 : 38) souligne l'« ambiguïté du lieu culturel » d'où parle l'auteur. En effet, Soyinka a beau être iorubá d'origine, son éducation familiale et scolaire est « chrétienne-européenne ». Il occupe à ce titre un espace ambigu, tout comme les deux auteurs qui font l'objet de cette analyse. Les intellectuels et artistes africains, nous l'avons souligné, sont de fait en permanence tiraillés entre la culture traditionnelle, ou ce qu'il reste d'elle, et l'éducation formelle européenne qu'ils ont reçue dans leur jeunesse.

L'écrivain africain - tout au moins celui de la génération de Soyinka, Achebe et Pepetela -, qui a vécu la colonisation et l'indépendance, retraite dans son œuvre la « paratopie littéraire ». Pour expliquer cette idée de paratopie créative, Dominique Maingueneau affirme : « L'écrivain est quelqu'un qui n'a pas lieu d'être (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même ». (MAINGUENEAU : 2004, p. 85). Maingueneau explique que l'écrivain n'est pas un être partagé en deux, comme « une sorte de centaure » dont une partie renverrait

à la société et l'autre à la noblesse des lettres. Au contraire, son discours, qui ne parvient pas à trouver sa place entre la littérature et la société, se construit justement à partir d'un lieu indéfini.

La paratopie renvoie ainsi à l'incapacité d'appartenir exclusivement à une « topie », qu'elle soit identitaire, spatiale ou temporelle. Parmi les différents types de paratopie, l'auteur souligne le rôle prépondérant de la paratopie linguistique pour la création littéraire. Chateaubriand en est un bon exemple : en tant que représentant de l'aristocratie révolue au sein d'une société bourgeoise, il assume de fait une situation de paratopie autant identitaire que temporelle.

Dans le premier roman de Achebe, la question linguistique n'apparaît pas sur le plan du récit - les personnages n'ayant pas encore été confrontés au besoin de parler anglais - mais dans la forme du roman. Au contraire, dans *No Longer at Ease* et *A Man of the People*, tous deux en anglais, la question de la paratopie linguistique émerge de la propre intrigue. Elle renvoie à la paratopie linguistique de Achebe lui-même, qu'il parvient à mettre en scène dans le discours de ses personnages principaux, Obi et Odili, au travers d'un de ses sujets de prédilection, devoir parler une langue, l'anglais, qui n'est pas leur langue maternelle.

En effet, les écrivains africains, au même titre que les antillais, doivent constamment faire face à ce type de dilemme, matérialisé dans le texte : la langue que j'écris est-elle la mienne ? la littérature que je produis représente-t-elle mon peuple ? Chaque écrivain tire ses propres conclusions : Ngugi ressent le besoin d'écrire en Gikuyu ; Achebe, écrit en anglais, langue qu'il considère désormais sienne et aux Nigériens ; Pepetela, lorsqu'il incorpore au portugais des éléments appartenant aux langues vernaculaires de sa région, impose, dans le discours de ses narrateurs, une rupture à la fixité de la langue.

Pour illustrer la paratopie de l'écrivain colonisé, Maingueneau cite un extrait de *L'auteur en souffrance*, d'Édouard Glissant (2000), où ce dernier réaffirme qu'une génération des véritables écrivains adviendra de la sienne. Ils produiront alors une littérature capable de représenter un peuple qui, à l'avenir, sera libre (apud Maingueneau : 2004, p. 87). Glissant, lorsqu'il rêve d'indépendance, rêve aussi de la fin de cette paratopie. Pour Maingueneau, « il ne serait plus écrivain si le peuple dont il

annonce la venue devenant « réel », si l'auteur cessait d'être paratopique » (ibid), la condition paratopique étant l'essence-même de la création littéraire.

L'œuvre littéraire émerge de la paratopie de l'auteur. En définissant son lieu d'énonciation, elle ne peut s'en dissocier, au risque de s'éteindre. Quelque soit son intensité, la paratopie du lieu de parole de la littérature est toujours un élément constitutif de l'œuvre. L'analyse des œuvres littéraires africaines révèle d'ailleurs plusieurs paratopies : la première et la plus évidente est la paratopie linguistique, essentiellement littéraire, selon Maingueneau. Dans le texte africain, elle renvoie à la langue dans laquelle est écrit le texte, celle-ci n'étant pas nécessairement la langue première de l'auteur, ni celle des personnages.

Outre le fait que les écrivains africains doivent choisir leur langue d'écriture, choix qui engendre toujours une paratopie linguistique, ils révèlent dans leurs textes leur propre paratopie identitaire. Ces écrivains africains, qui sont des intellectuels diplômés ayant reçu une éducation formelle européenne, sont simultanément très proches et très éloignés de leur peuple, cette paratopie étant mise en scène dans leurs textes.

Les romans faisant l'objet de ce travail sont traversés par un métalangage qui remet constamment en cause la littérature et l'espace qu'elle occupe. Au moment où elle décrit une réalité, la littérature se décrit elle-même au sein de cette réalité et met en cause sa propre capacité de révéler la logique qui caractérise ce contexte.

Nos romans offrent ainsi la littérature en personnage. Elle assume parfois le rôle de l'écrivain - Obi et Odili ; parfois elle est incarnée par l'auteur – T.S. Eliot, Graham Greene, Camões, Drummond, Pessoa, Jorge Amado ; parfois encore elle devient jugement de valeur concernant les genres littéraires – discussion de Obi sur la tragédie ; elle peut aussi prendre la forme d'un commentaire – sur le modernisme brésilien dans *A geração da utopia* ; ou enfin elle peut émerger de considérations sur l'écriture faites par le narrateur de *Predadores*.

3 – Parcours narratifs et modalités discursives

3.1 Discours métalittéraire et intertextualité dans les quatre romans

Sans vouloir faire de son travail un exemple d'expression artistique ayant une fin en soi, et sans lui attribuer la fonction de servir à des fins qui lui sont externes, Graciliano Ramos parvient à composer une œuvre littéraire capable de se mettre elle-

même en question, interrogeant son existence et l'espace qu'elle occupe dans le monde. Dans son analyse de *Memórias do Cárcere* (1956), de Ramos, Hermenegildo Bastos souligne qu'il s'agit d'une « œuvre qui, du moment qu'elle se constitue en tant que critique de la réalité, n'est pas dupe du véhicule même de la critique, parvenant ainsi à inclure ce véhicule dans l'objet critiqué » (BASTOS, 1998, p. 41).

Les romans de Achebe et de Pepetela sont aussi des œuvres qui portent un regard extrêmement critique vis-à-vis des réalités postcoloniales de leurs pays. Au même titre que l'œuvre de Graciliano Ramos, elles ne renvoient absolument pas à la posture littéraire de l'art pour l'art. Malgré leur engagement politique marqué, elles ne sont pas non plus au service d'une idéologie quelle qu'elle soit. Elles se constituent en tant que partie d'un idéal plus large de consolidation identitaire, sans perdre pour autant leur vision critique vis-à-vis de la réalité qui les entoure. Comme dans l'œuvre de Graciliano Ramos, la littérature intègre les récits des romans, s'imposant comme un élément constitutif de l'intrigue, dont le rôle est de mettre en question sa propre fonction de représentant de la vie et de la réalité sociale. Il s'agit ici d'appréhender la participation explicite de la littérature aux quatre romans, qui se manifeste au moyen d'épigraphes, de références directes à certains auteurs, à des œuvres et des mouvements littéraires, de gloses sur l'acte littéraire et sur l'importance de l'acte de la lecture. Cette présence, très marquée dans les quatre romans, tient au fait que ce sont des œuvres politiquement imprégnées par la formation identitaire de leurs nations respectives, tout juste indépendantes. L'intertextualité est l'élément révélateur du désir de consolidation d'une tradition littéraire propre. Paradoxalement, les littératures africaines se nourrissent des liens établis avec les traditions littéraires étrangères pour construire leurs propres traditions. En ce sens, la littérature de Achebe et de Pepetela, dans son processus de remise en question, permet aux nouvelles générations de prendre conscience de leur réalité sociale.

3.2 Premiers pas, premiers traits – *No Longer at Ease* et *A geração da utopia*

3.2.1 Le récit de *No Longer at Ease*

Dans l'*incipit* de *No Longer at Ease*, Obi Okonkwo passe les portes du tribunal où le verdict de son délit sera prononcé. En réalité, trois événements distincts sont présentés simultanés – la scène de obi au tribunal, l'argumentaire de Mr Green sur la nature de la corruption africaine et la réunion de l'assemblée des umuofiens – qui

soulèvent des questionnements : pourquoi Obi est-il jugé ? Qui est Mr Green et de quel droit il émet des théories sur la nature de la corruption dans les pays africains ? Que représente la *Umuofian Progressive Union* et quel est son rôle dans le roman ?

Ce seront les allers retours dans la diégèse narrative qui fourniront les réponses au lecteur de *No Longer at Ease*. L'organisation narrative de *No Longer at Ease* se présente comme celle de la rhétorique des personnages ibos de Achebe, qui ont pour habitude de défendre leurs positions à partir de métaphores et de comparaisons, comme l'illustre l'exemple suivant : « *'He is not the only Christian we have seen,' said one of the men. 'But it is like the palm-wine we drink. Some people can drink it and remain wise. Others lose all their senses.'* » (NLE, p. 44)

L'extrait « *it is like the palm-wine we drink* » est un exemple de paraphrase qui étaye l'argumentaire et dévoile à celui qui écoute et à celui qui lit le sens précis de l'explication. L'analogie se justifie de la façon suivante : dans l'extrait présenté ci-dessus, le personnage établit une comparaison entre le christianisme et le vin de palme, affirmant que certaines personnes peuvent boire sans perdre la raison, et que le christianisme affecte chaque adepte de façon distincte. L'exemple illustre surtout la façon dont se constitue la rhétorique ibo, brillamment exploitée par Achebe dans ses romans et dans ses contes. Tout commence par une image, vient ensuite l'explication. Celles-ci sont tirées la plupart du temps de proverbes traditionnels de la culture ibo mais ne font pas nécessairement partie de celle du lecteur, d'où la nécessité de paraphrases et d'explications. Le lecteur assidu de Chinua Achebe, qui a lu *Things Fall Apart* (1958) ou *Arrow of God* (1964), œuvres qui dépeignent la culture ibo avant la colonisation, a eu, au cours de ses lectures, le temps de se familiariser avec les nombreux proverbes et images métaphoriques qui traversent les romans. Dans *No Longer at Ease*, Achebe fait usage du type d'élocution rhétorique du peuple ibo dans la forme-même de son roman : d'abord, l'épisode du tribunal, ensuite, et tout au long du roman, sa raison d'être. L'extrait suivant, tiré de *A Man of the People*, illustre l'argumentaire ibo : « *Some people's belly is like the earth. It is never so full that it will not take another corpse. God forbid,' said a palm-wine tapper I knew* » (MOP, p. 87). Le personnage présente l'image métaphorique « le ventre comme la terre », suivie de son explication : le ventre de certaines personnes est comme la terre, jamais trop plein pour accueillir un corps de plus.

La configuration narrative de *No Longer at Ease* se construit telle les images proverbiales des ibos : le lecteur est introduit à la scène qui n'aura lieu qu'à la fin du premier récit, celle du jugement de Obi. Il s'agit d'une prolepse interne, qui mérite une explication. Cette première scène est une image métaphorique à l'intérieur du discours d'un ibo. Toute la séquence narrative, le déroulement-même du roman, constitue ensuite l'explication de la métaphore. En réalité, le roman en soit est une grande argumentation rhétorique, dans le meilleur style ibo.

La progression narrative est ici perçue comme la façon dont la configuration narrative se modifie, à mesure que la construction des personnages-type de chaque roman évolue au travers de l'articulation des quatre romans. Le « personnage-type » est « celui qui représente un groupe social émergeant au moment de l'indépendance » (PEPETELA apud CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 44) des pays africains, et l'élite bourgeoise qui tire le meilleur parti du moment historique pour parvenir à ses fins.

Obi est extrêmement sensible à l'inégalité et l'injustice du monde, qui affectent particulièrement son pays natal, sentiment qui motive son désir de changement. Il pense que ses connaissances vont lui permettre de transformer les choses :

Obi's theory that the public service of Nigeria would remain corrupt until the old Africans at the top were replaced by young men from the universities was first formulated in a paper read to the Nigerian Students' Union in London. But unlike most theories formed by students in London, this one survived the first impact of homecoming. In fact, within a month of his return Obi came across two classic examples of his old African. (NLE, p. 35)

Les pensées de Obi, traduites par un narrateur omniscient, qui se permet de parler en discours indirect libre, permettent au lecteur d'appréhender la nature de sa formation universitaire, en partie responsable de la vision critique qu'il porte sur monde. Il s'agit en outre, dans *No Longer at Ease*, d'un des premiers recours à la « fonction testimoniale ». Grâce à l'artifice du discours indirect libre, le narrateur insère cette fonction dans les réflexions de Obi, qui se confondent alors avec son propre discours. Cela ne signifie pourtant pas que le narrateur lui-même n'a pas recours à la fonction testimoniale dans ses commentaires.

Selon Genette (1995), le narrateur peut assumer cinq fonctions à l'intérieur du récit, chacune d'entre elles étant directement liées à un de ses aspects. La première est la « fonction narrative », celle à laquelle aucun narrateur ne peut échapper car celle-ci

revoie à l'histoire qu'il s'agit de raconter. La deuxième fonction est la « régence », qui concerne l'organisation du texte, où le narrateur articule et ordonne ce qui est raconté. La troisième fonction se réfère à l'aspect situationnel. Certains narrateurs assument également dans certains textes la « fonction phatique », pour entretenir la relation avec le narrataire, celui à qui l'histoire est racontée.

Lorsque le narrateur établit une relation affective avec ce qu'il raconte, il assume alors la « fonction testimoniale » ou d'attestation, qui lui permet de décrire les sentiments éveillés par les faits qu'il narre. Enfin, le caractère intellectuel et idéologique du récit renvoie à la « fonction idéologique », lorsque le narrateur tisse des commentaires didactiques et explicatifs.

Obi okonkwo est incontestablement le point focal du roman, bien que chaque épisode narratif tourne autour un personnage central. Ce genre de recadrage est toutefois peu fréquent, la plupart des événements étant observés et racontés du point de vue de Obi. Tout au long de la trame narrative, la voix du narrateur se mêle en effet aux paroles des personnages, notamment à celles de Obi.

Le lecteur est confronté à une autre modalité d'enchevêtrement entre la voix des personnages et celle du narrateur, notamment lorsque celui-ci s'approprie, non plus le discours, mais la langue elle-même : *'Remark him,' said Odogwu. 'He is Ogbuefi Okonkwo come back. He is Okonkwo kpom-kwem, exact, perfect.'* (NLE, p. 49).

Cet extrait montre que le personnage, Odogwu, parle en ibo, bien que son discours soit traduit en anglais pour permettre au lecteur non natif de comprendre ce qui est dit. Pourtant, le narrateur, responsable de la transcription et de l'organisation des tours de parole, introduit une expression en ibo, suivie de sa traduction, au milieu d'un énoncé qui, supposément, serait déjà en ibo : « *kpom-kwem, exact, perfect* ». Bien que cette stratégie puisse confondre le lecteur, qui peut se demander si en fin de compte les personnages parlent ibo ou anglais, elle a le mérite de mettre en scène la cohabitation des langues au Nigéria. Cette confusion provoquée chez le lecteur est néanmoins intentionnelle, le narrateur/auteur étant tout à fait conscient de ce qu'il fait. Il s'agit en effet d'inscrire la situation linguistique du pays dans le récit littéraire.

Le narrateur modifie ainsi la langue du personnage en la mélangeant à la sienne, sans pour autant s'en approprier. Il s'agit là d'une caractéristique marquante des récits de Achebe, en permanence imprégnés, de façon implicite ou explicite, de la question

linguistique qui apparaît dans la trame sous la forme d'artifices narratifs. L'extrait présenté ci-dessus est donc la matérialisation, en forme de ressource narrative, d'une question contextuelle typiquement nigériane et achébiennne : l'interrelation entre les langues.

Dans le dernier paragraphe du roman, le narrateur synthétise avec ironie le regard que portent certains sur le parcours et les mésaventures de Obi :

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

Cet extrait, qui nous renvoie à la première scène du roman - le jugement de Obi-, clôture, conclue et condense toute l'ironie du roman. Comment Obi a pu en arriver là ? En fin de roman, cette question laisse perplexe. En effet, le récit lui-même est une réponse à la question, bien qu'elle ne soit pas présentée en tant que telle : « personne ne sait », « personne ne comprend » et que fait alors le roman ? Il soulève et développe la problématique. Le lecteur entame *No Longer at Ease* sans savoir pourquoi Obi est condamné, se retrouvant ainsi dans la même situation de perplexité et de doute que les personnages à la fin du roman. Alors qu'ils intègrent la même réalité que lui, aucun des personnages ne comprend ce qui a poussé Obi à commettre un crime. Ils n'ont en effet pas les privilèges du lecteur, capable d'appréhender l'histoire dans sa globalité. La littérature et le roman jouent ici leur rôle de révélateur d'une totalité. En effet, Mr Green n'a qu'une perception tendancieuse des faits. Pour lui, les habitants de Umuofia subissent au quotidien une corruption qui est prise à la légère. Seul le lecteur, peut percevoir, à travers l'organisation que lui présente le narrateur, la totalité des faits qui justifient le sort de Obi.

3.2.2 Le récit de *A geração da utopia*

La première phrase du roman permet d'entrevoir le fonctionnement de l'histoire racontée : « Portanto, só os ciclos eram eternos » (GDU, p. 9). Seuls les cycles se répètent, le reste s'achève, comme les utopies.

A geração da utopia est raconté par un narrateur à la troisième personne, qui fait varier la mise au point en fonction des personnages qu'il décrit. A l'aide de l'artifice du

discours indirect libre, très récurrent dans le texte, il révèle dans son discours ce que savent et ce que pensent les personnages.

Le même processus caractérise *No Longer at Ease*, malgré l'absence du discours indirect libre, largement employé dans *A geração da utopia*.

Le discours du narrateur se mélange toujours à ceux des personnages, même lorsque plusieurs d'entre eux apparaissent simultanément :

No entanto, ontem, quando Sara pela terceira vez o procurou e perguntou se o rompimento era definitivo, **que então ficasse tudo claro**, ele hesitou, gaguejou, **estou só chateado** e quero uma explicação completa, **mas não te posso dar ainda, tem confiança em mim e espera um pouco**. (GDU, p. 78)

Dans l'extrait présenté ci-dessus, l'auteur emploie ce type de discours comme moyen de raccourcir la scène. Tout le dialogue est ainsi résumé en une seule phrase. Pour situer les personnages, l'auteur emploie aussi très souvent de grandes analepsies.

Le deuxième grand chapitre du roman, « A Chana », qui commence en 1972, décrit l'aventure vécue par Vítor, de code nom Mundial, errant dans la plaine pour rejoindre la frontière de la Zambie et échapper à l'assaut des troupes portugaises. Ce chapitre, exclusivement consacré au personnage, reprend, à l'aide d'analepsies, les dialogues qu'il échange avec Aníbal dans le passé. L'*incipit* présente la description extraite d'un des cahiers de Aníbal de la végétation typique de la région.

Le narrateur y présente une mise au point externe, où il se contente de décrire ce que voit le personnage, sans révéler ses pensées.

Mundial, perdu dans la plaine, se perd de lui-même. Le lecteur suit son cheminement en cercles, à la recherche de la frontière de la Zambie, pays qu'il entrevoit comme une possibilité de refuge pacifique. Le personnage ne parvient pourtant pas à s'éloigner du fort portugais. Ce chapitre marque le renversement de posture de Mundial, où le personnage utopique devient cynique. A travers ses réflexions, ses souvenirs et ses délires, le lecteur accompagne cette évolution marquée par l'abandon progressif de sa foi en les idéaux révolutionnaires. Il songe alors à se rendre aux portugais. La suite des événements est présentée dans « O templo », où Mundial devient un ministre corrompu.

Le territoire où il évolue est très symbolique. La plaine et la forêt évoquent la confusion mentale du personnage : avançant en cercles à la recherche de la destination idéale, il se cherche lui-même. La frontière zambienne représente ainsi la limite de sa

propre identité. Mais il n'y parviendra pas. Et, n'atteignant pas les limites du territoire, il finit par discréditer les idéaux de guerre et de combat qui nourrissent sa quête.

« A chana », la plaine, caractérise le territoire national angolais. Son importance est attestée dans l'extrait qui introduit le chapitre. Elle compose en effet l'imaginaire littéraire et sert de toile de fond au conflit interne du personnage autant qu'à la guérilla et à l'insatisfaction populaire.

Dans son errance, Mundial vit le deuil de son ami Sábio, alors que celui-ci n'est pas mort. En réalité, il fait le deuil de sa volonté de combat et de son utopie qu'il enterre dans la plaine.

Les deux chapitres, « A chana » et « O polvo », respectent le même type de construction : ils partent d'un point de vue extérieur, celui du narrateur, sur la solitude et la errance de l'homme face à la nature. Alors que dans « A chana » le lecteur accompagne la errance de Mundial dans la plaine, dans « O polvo », c'est l'isolement de Sábio au bord de la mer qui est donné à voir. Le discours du narrateur est toutefois construit de la même façon dans les deux parties où prédomine la description de l'environnement extérieur : dans « O polvo », Sábio plonge à la recherche du poulpe ; dans « A chana », Mundial cherche la frontière, perdu dans la plaine.

Les deux cadres naturels où évoluent les personnages se ressemblent étrangement. Sábio se demande d'ailleurs si la plaine, qu'il décrit comme « un terrain sans arbres qui entoure une forêt » (GDU, p. 143), ne serait pas, en fin de compte, tout simplement une île. Or, une île est une portion de terre entourée d'eau, et l'eau qui entoure la forêt, dans ce cas, est une plaine. Dans sa fonction narrative, la plaine est ainsi perçue comme un milieu naturel semblable à la mer : la plaine serait pour Mundial ce que la mer représente pour Sábio. Evidemment, une différence les sépare : pour Mundial, la plaine s'impose à lui ; perdu, sans savoir comment en sortir, il ne croit plus aux idéaux qui l'ont poussé jusque là. D'un autre côté, la mer s'impose aussi à Sábio, mais cette fois de façon beaucoup plus psychologique que physique. Il est là pour accomplir une mission à laquelle il ne croit pas encore : bien qu'il s'agisse de chasser et de tuer le poulpe qui a hanté son enfance, rien ne l'empêche de tout laisser tomber.

Cette ressemblance entre les deux milieux naturels se retrouve aussi entre les deux personnages. Mundial et Sábio sont en effet comme les deux faces d'une même pièce. Ils appartiennent à la même génération ayant subi la fin de l'utopie libertaire. Ils

ont aussi vécu ensemble au Portugal l'effervescence d'un idéalisme capable d'entrevoir un avenir juste pour Angola. Chacun a néanmoins suivi son propre chemin au sein du pays indépendant. Mundial devient un ministre opportuniste et corrompu et Sábio, un ermite désabusé, déprimé et apathique. Tel est le triste sort de la révolution et de la lutte pour la liberté, qui n'est pas qu'une voie à sens unique.

Malongo, le personnage principal du dernier chapitre, « O templo », devient un entrepreneur riche, vivant dans une villa de luxe. Il intervient dans les négociations entre le gouvernement et les multinationales, son principal partenaire étant son ami Mundial. Nous retrouvons aussi Elias, personnage qui incarnait, dans sa jeunesse lisboète, un révolutionnaire radical. A l'époque, il critiquait sévèrement les festivités étudiantes, qui, selon lui, ne faisaient qu'aliéner les jeunes angolais et détourner l'attention de la révolution. Elias devient le pasteur de sa propre religion et s'associe à ses amis Malongo et Mundial pour construire un nouveau temple avec l'argent qu'il soutire à ses fidèles.

A la fin du roman, le lecteur retrouve la voix de l'auteur/narrateur, reprenant le premier mot du début, « donc », pour clore l'œuvre :

Epílogo

Como é óbvio, não pode existir epílogo nem ponto final para uma estória que começa por portanto (GDU, p. 376)

Comme il le dit lui-même, « seuls les cycles étaient éternels » (GDU, p. 9). Le narrateur y développe sa thèse. Le texte narratif *A geração da utopia* est un cycle, qui finit où il commence, au « donc ». Telle est la logique de la décolonisation, comme une pièce de théâtre de l'absurde. Angola, à l'image des autres pays africains, ne fait que revivre un cycle dont le fonctionnement s'exprime dans la structure narrative et dans l'histoire du roman. Le récit de Pepetela ne s'achève pourtant pas ici. Il se poursuit dans *Predadores*.

3.3 Prédateurs consolidés – *A Man of the People* et *Predadores*

3.3.1 Le récit de *A Man of the People*

A mesure qu'il avance dans la lecture de *A Man of the People*, le lecteur découvre progressivement que l'objet du récit est Odili lui-même. En effet, le ministre Nanga, relégué au second plan, n'est qu'un prétexte pour permettre à Odili de mieux se

connaître et de révéler au lecteur la complexité de la réalité dans laquelle il évolue. Dans la même logique, une relation similaire s'établit entre deux aspects qui composent un autre plan du récit : la dispute inégale pour le poste de Nanga sert aussi de prétexte, ou encore d'exemple, pour illustrer la dynamique politique de ce moment historique postindépendance. Dans les deux cas, le récit de Odili est révélateur d'une part de l'imperfection du personnage principal et d'autre part du fonctionnement du jeu politique.

Un autre concept méritant réflexion est celui de narrataire et son importance dans le roman. La nature autoréflexive du récit de Odili se manifeste par la superposition des narrataires, son écriture étant toujours une tentative de compréhension de soi et de ses réactions face aux événements racontés. Odili parle en effet à un éventuel lecteur, à qui il tente de s'expliquer et de se justifier, tout en établissant un dialogue avec lui-même, qui se construit comme une tentative d'autocompréhension.

3.3.2 Le récit de *Predadores*

Le récit de *Predadores* donne suite à l'histoire de « l'ascension d'un personnage type » (PEPETELA apud CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 44) que Pepetela commence à raconter dans *A geração da utopia*. Ainsi, des personnages comme Malongo, Vítor et Elias, qui composent l'élite bourgeoise du premier roman, sont analysés en profondeur dans le deuxième à travers la figure symbolique de Caposso.

Dans *Predadores*, l'utilisation de crochets met en évidence la prise de parole qui est purement celle du narrateur, comme s'il se plaçait en dehors de l'histoire racontée mais aussi en dehors du contexte fictionnel/narratif, révélant l'acte d'écriture et démasquant la « farce » littéraire. Selon Pepetela, cette « voix de l'auteur » émerge dans le texte pour établir une frontière entre le narrateur et « l'auteur ». Cette intromission surgit pour « dédramatiser »²⁵⁰ le texte littéraire. Lorsque l'auteur déclare « Qualquer leitor habituado a ler mais que um livro por década » (« N'importe quel lecteur habitué à lire plus d'un livre par décennie »), il fait du lecteur autre chose qu'un simple narrataire, lui mettant le livre à la main et questionnant ses habitudes littéraires. Ce narrateur explique le fonctionnement chronologique de son récit : “*haverá muitas misturas de tempos, (...) iremos atrás e iremos à frente*” (« il y aura de nombreux

250 Voir entretien avec Pepetela – Annexe 1.

mélanges temporels, (...) nous irons en avant et en arrière »). Il ne ressent pas le besoin de masquer qu'il s'agit d'un récit romanesque. Au contraire, il assume qu'il raconte une histoire fictionnelle dans un livre, et qu'il fera usage dans le récit d'autant d'analepses et de prolepses qu'il lui conviendra : “[*mas só quando me apetecer e não quando os leitores supuserem*]” (« mais seulement quand cela me tentera et non pas quand les lecteurs le supposeront »).

Dans *A Man of the People* tout autant que dans *Predadores*, il est possible d'entrevoir clairement la présence d'un « auteur impliqué », selon le concept de Wayne Booth²⁵¹. Odili-narrateur et la « voix intrusive de l'auteur » de *Predadores* représentent une instance d'auteur qui contrôle le texte, devant être perçue quelle que soit sa forme. Néanmoins, une différence remarquable sépare les deux romans : dans *A Man of the People*, il s'agit d'un narrateur dramatisé, personnage et auteur de son propre roman ; dans *Predadores*, les structures narratives sont « cassées » de façon à permettre que la voix d'un auteur supposé entre en scène et mette en cause toute la construction littéraire. Nous pourrions affirmer que dans *Predadores* l'évolution de la voix d'un « auteur impliqué » prend racine dans le narrateur dramatisé de *A Man of the People*. Cette stratégie permet à l'auteur d'appréhender le thème complexe et impénétrable de la corruption arriviste des prédateurs des anciennes colonies, les narrateurs s'adaptant aux thèmes qu'ils narrent.

3.4 Humour et ironie

Les récits de Chinua Achebe et de Pepetela, malgré les différences qui les séparent, partagent des traits communs en ce qui concerne l'écriture. L'emploi d'un humour acide et critique, assumant des formes distinctes et culminant dans l'ironie des narrateurs en est une des marques les plus caractéristiques.

L'ironie en tant que principe littéraire porte en elle une certaine compréhension du monde. Elle sert de support à l'appréhension d'une réalité complexe basée sur l'exploitation, qui, dans les romans, revêt une valeur esthétique. Dans les romans traités, les situations ironiques font le portrait de « l'état du monde » dans le contexte sociohistorique de l'époque. Ce ne sont pas des essais sociologiques, mais des œuvres

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

romanesques fictionnelles, avec des personnages et des décors fictionnels, qui présentent une critique des sociétés nigérianes et angolaises, au travers de la manipulation des mots et des images littéraires, dont l'ironie. Elle dépeint les personnages prédateurs qui composent les élites dominantes de ces pays après l'indépendance, leurs manipulations financières immorales et la façon dont ils habitent les villes, scénario des inégalités engendrées par la modernité tardive et les abus de la colonisation.

4 Personnages et articulations thématiques

4.1 La construction des personnages-type dans les quatre romans

Le récit de Chinua Achebe propose une réflexion sur le contexte historique de la colonisation qui caractérise la situation du sujet africain, qui, dans l'intrigue, doit lutter pour préserver son intégrité. L'œuvre de Achebe n'est pourtant jamais manichéiste : ses personnages ne sont pas simplement décrits comme des malfrats sans scrupules. Bien au contraire, dans *No Longer at Ease* et *A Man of the People* l'écrivain livre au lecteur les pensées et comportements toujours ambigus de Obi e de Odili.

Obi Okonkwo, personnage principal de *No Longer at Ease*, est le petit-fils de Okonkwo, le protagoniste du roman *Things Fall Apart*. Il fait ses études à Londres grâce le soutien financier des habitants de Umuofia, son village natal. Lorsqu'il quitte Umuofia, Obi sait qu'il a une dette à payer, qui n'est pas que financière. Mais Obi est un idéaliste.

Encore à Londres, Obi élabore une théorie pour expliquer la corruption au sein de la fonction publique nigériane. La solution qu'il préconise est de remplacer les vieux fonctionnaires africains par de jeunes diplômés. Malgré ses fortes convictions, Obi sera pourtant surpris par ce qui l'attend. Une certaine dose d'arrogance mêlée à beaucoup d'ingénuité lui permet de croire que les études universitaires constituent la rançon du succès face aux problèmes d'un pays ou d'un continent ayant souffert des siècles de domination.

En tant que représentant de la *messenger class*, Obi Okonkwo n'a pas su reproduire le comportement de son entourage : passée la première phase de culpabilité, il cède à la pression de son environnement, se laissant tenter par les bénéfices de la corruption et par la facilité et le confort d'une situation financière enviable. Obi se

comporte alors tel que le rat du proverbe : « *'Obi tried to do what everyone does without finding out how it was done.'* *He told the proverb of the house rat who went swimming with his friend the lizard and died from cold, for while the lizard's scales kept him dry the rat's hairy body remained wet.* » (NLE, p. 5)

S'il n'avait pas été dénoncé et pris en flagrant, Obi aurait pu accéder à la tête du pouvoir indépendant et devenir un allié du ministre Nanga de *A Man of the People*. Nanga fut toutefois plus malin que lui : après l'indépendance, il devient ministre de la culture, jouissant de tous les privilèges et du confort financier que le poste lui offre.

Bien qu'il s'agisse d'un pays fictionnel, *A Man of the People* se présente comme une sorte de continuité historique de *No Longer at Ease*. En effet, les protagonistes des deux romans, Obi Okonkwo et Odili Samalu, partagent plusieurs caractéristiques. Ils viennent tous les deux d'obtenir leur diplôme et sont, dans les mots de Mr. Green, le patron de Obi, des « africains instruits ». Bien que dans *A Man of the People* Odili soit un écrivain reconnu, alors qu'Obi n'a pas écrit de roman, ils partagent également le goût pour l'écriture : « *'I must write a novel on the tragedy of the Greens of this century.'* » (NLE, p 97).

Par ailleurs, les deux personnages sont concernés par la situation de leurs pays. Obi, poussé par ses convictions selon lesquelles seuls les Africains formés peuvent assurer l'intégrité du Nigéria, pensait faire la différence en intégrant le système politique de son pays, mais en vain. Odili, de son côté, choisissant délibérément de ne pas postuler pour la fonction publique, préfère préserver son autonomie en enseignant l'anglais dans une école du village d'Anata.

A Man of the People dénonce l'échec d'un système faussement démocratique et corrompu, incapable de représenter la population d'où il est issu. Le seul personnage honnête qui aurait pu imposer un changement, Odili, n'a pas le soutien de la population pour avoir été formé dans les moules européens.

Dans le récit, Odili révèle progressivement que Nanga s'est enrichi de façon illicite. Pourtant, subjugué et séduit par le confort et par le luxe de la villa du ministre, Odili met en question son propre caractère, revenant sur ses convictions de départ et sur son jugement au sujet des politiciens fortunés.

Le roman illustre clairement la bourgeoisie déchu, dont Fanon explique la formation :

La bourgeoisie nationale qui prend le pouvoir à la fin du régime colonial est une bourgeoisie sous-développée. (...) Les cadres universitaires et commerçants qui constituent la fraction la plus éclairée du nouvel état se caractérisent en effet par leur petit nombre, leur concentration dans la capitale. (...) Comme la bourgeoisie n'a ni les moyens matériels, ni les moyens intellectuels suffisants (ingénieurs, techniciens), elle limitera ses prétentions à la reprise des cabinets d'affaires et des maisons de commerce autrefois occupés par les colons. (FANON: 1991, p. 190 – 193)

Fanon décrit le moment où l'élite bourgeoise des pays en développement devient l'« agent d'affaires de la bourgeoisie occidentale » (p. 193). Dans un premier temps, lors des mouvements de libération nationale, la classe lettrée, formée par les universités coloniales, exige la nationalisation de la fonction publique et la substitution des cadres européens au pouvoir par les africains. « La bourgeoisie nationale prend la place de l'ancien peuplement européen: médecins, avocats, commerçants, représentants, agents généraux, transitaires » (p. 193). Après l'indépendance, toute négociation entre sociétés et gouvernements internationaux passent par le crible de cette bourgeoisie. « La bourgeoisie nationale se découvre la mission historique de servir d'intermédiaire » (p. 193). En tant que principal instrument du néocolonialisme, la « messenger class » atteint alors son apogée.

Fanon dresse une lourde critique de la classe bourgeoise des pays récemment décolonisés. Ne possédant ni capital intellectuel ni financier pour devenir une bourgeoisie dynamique et pionnière, comme la plupart des bourgeoisies nationales, seul lui reste le rôle de prédatrice, profitant, sans scrupules et sans critère, de tout le potentiel économique de la nouvelle nation. Le ministre M. A. Nanga et l'entrepreneur Vladimiro Caposso en sont des exemples typiques, le premier exerçant ses activités au sein du secteur public et l'autre au sein du secteur privé.

Les personnages décrits par Pepetela sont les acteurs d'une société organisée autour d'éléments distopiques où l'exploitation de la misère humaine et l'oppression sont clairement rapportées au lecteur. La distopie, définie en tant que lieu hostile et sans espoirs, ne suggère pourtant pas une vision apocalyptique des sociétés futuristes. En ce sens, les deux romans sont complémentaires : ensemble, *A geração da utopia* et *Predadores* composent un « récit de la désillusion », où le rêve utopique devient réalité, elle aussi distopique. Ils dressent une généalogie de la classe dominante angolaise, tenue

pour responsable de l'inhospitalité du pays. Alors que dans *A geração da utopia* cette relation de cause à effet n'a qu'un caractère prospectif, dans *Predadores*, la participation de Vladimiro Caposso à la dilapidation et à la dégradation du pays libre est une réalité concrète. La « génération de l'utopie » devient progressivement une « génération de prédateurs ».

Aníbal, dont l'exil fait l'objet de « O polvo », suivi de son ancien compagnon de guérilla, Mundial, quittent tous deux la ville et les bénéfices de l'Etat nouveau. Ils jettent un regard critique à tous ceux qui, contrairement à eux, en profitent sans scrupules. En tant qu'intellectuel capable de comprendre le fonctionnement du nouveau système, ses causes et ses conséquences, Aníbal est pourtant tout aussi critiquable dans son attitude, car il choisit de s'en éloigner, s'abstenant de tout engagement, alors qu'il aurait pu être très utile.

Dans le dernier épisode, « O templo », Mundial (ou Vítor) et Malongo, liés d'amitié depuis l'époque de la Casa do Estudante do Império, s'enrichissent, l'un devenant ministre, l'autre entrepreneur. Malongo se lance dans les affaires alors qu'il vit encore en Belgique. Lorsqu'il rentre en Angola, son ami intervient en sa faveur pour lui permettre d'obtenir des contrats avec le gouvernement. Leur centre d'intérêt a en effet changé radicalement depuis leur époque de jeunesse.

Dans *A geração da utopia*, le renversement de personnalité le plus frappant est celui d'Elias. Personnage secondaire de « A casa », il fait pourtant une apparition marquante lorsqu'il désapprouve, dans ses conversations avec Vítor, la frivolité de la vie qu'ils menaient à Lisbonne, alors que le pays est en pleine guerre. Il défend aussi les théories marxistes les plus radicales et l'importance du combat. Par une ironie du sort, Elias devient un pasteur cynique d'une église et d'une nouvelle doctrine qu'il crée de toute pièce, prônant la joie et les festivités comme la rançon de la grâce divine. Vítor et Malongo, entrevoyant les bénéfices de cette activité, ne tardent pas à rejoindre Elias dans son entreprise et à participer à la construction du temple. En d'autres termes, tous ces personnages ne cherchent qu'à tirer parti de l'indépendance.

Toute l'intrigue de *Predadores* repose sur cette articulation perverse entre le public et le privé. Le livre retrace en effet, à travers l'histoire collective de la nation angolaise (symbolisant le public), le récit d'un personnage (le privé), le représentant de la classe dominante, qui dicte les règles de la nouvelle conjoncture politique. Le privé

contrôle le public, superposant encore davantage les deux secteurs. Ces deux éléments centraux du roman, la politique angolaise et la vie de Caposso, évoluent dans les rues d'une Luanda fictionnelle.

Ainsi, la littérature, de par sa nature paratopique et sa capacité de problématiser sa propre raison d'être dans les pays périphériques, révèle la réalité des mécanismes sociaux.

4.2 Le nouvel ordre économique: les chemins de l'argent

Dans les quatre récits présentés, l'argent apparaît comme le *leitmotiv* qui oriente les actions des personnages. Dans *No Longer at Ease*, toute la trajectoire de Obi est déterminée par son rapport à l'argent et par la façon dont il gère ses finances. De par son importance dans l'histoire, nous pourrions même considérer l'argent comme un des personnages du roman ou comme une sorte d'ombre fantasmagorique qui détermine les choix du héros.

Encore qu'ils ne jouent pas le même rôle central que dans *No Longer at Ease*, l'argent et la situation économique des personnages sont tout de même des éléments importants du récit de *A Man of the People*. *A geração da utopia* montre en effet la formation de la classe dominante angolaise, pour laquelle les chemins de l'argent n'apparaissent pas avec autant d'évidence, bien que le lecteur puisse déjà les entrevoir, avant même l'indépendance.

Dans *Predadores*, l'argent guide la trajectoire de Vladimiro Caposso. A partir du moment où il assume la gérance de l'épicerie de son patron portugais qui repart au Portugal, Caposso cherche des formes, pas toujours licites, de survivre dans le pays indépendant, avec sa nouvelle conjoncture politique. Au long du récit, à mesure que l'histoire de Caposso se déroule, le lecteur découvre des éléments qui caractérisent la logique du système capitaliste. La présence du banquier, Nunes, qui gère les comptes de Caposso en est un exemple qui révèle clairement les chemins parcourus par l'argent à l'intérieur de ce système et, par conséquent, dans le récit. Toute l'articulation de ce système est ici illustrée par le personnage de Nunes. Il s'agit d'un système corrompu, qui permet aux prédateurs de piller doublement leur pays.

4.3 La modernité incomplète: figurations de la ville

La ville se constitue comme un élément central des quatre récits traités. En effet, la formation urbaine est la marque matérielle de la colonisation et de l'établissement d'une modernité accélérée sur le sol africain. Dans la ville, les inégalités sociales et les problèmes liés au développement inachevé se font évidents. L'agglomération désorganisée formant de vastes bidonvilles est une des conséquences du grand mouvement migratoire.

Les quatre romans mettent en scène une relation évidente entre les personnages et la ville, qui représente bien plus que le simple décor des récits. Les villes, chacune avec leurs spécificités, sont le scénario des fléaux sociaux, tels que l'inégalité choquante entre les quartiers luxueux et les favelas, qui, la plupart du temps, se côtoient. L'évolution des personnages des quatre romans dans les rues de leurs villes représente leur façon de faire face aux réalités de leurs pays.

En guise de conclusion

Les récits de *No Longer at Ease*, *A geração da utopia*, *A Man of the People* et *Predadores* révèlent l'articulation entre la littérature, la construction identitaire et l'écriture de l'histoire de leurs pays. Les spécificités des différents romans sont les éléments sous-jacents d'une structure plus large qui compose chacune des quatre œuvres. Ces dernières sont toutes néanmoins, chacune à leur façon et à l'intérieur de leur atmosphère littéraire, le témoignage de l'engagement critique de leurs auteurs vis-à-vis de la vie politique et sociale de leurs contextes historiques respectifs.

Les éléments du récit, appréhendés dans le dernier chapitre de ce travail, s'articulent avec l'écriture de l'histoire. *No Longer at Ease* présente un ordre chronologique distinct, basé sur la composition des proverbes igbos. Le roman retrace ironiquement la spirale de dégradation financière qui pousse Obi au délit et à la condamnation, contrariant ses propres théories et croyances en une administration honnête du Nigéria. Obi occupe la même position que les personnages de *A geração da utopia*, comme Mundial, qui, poussé initialement par une croyance inexorable en l'indépendance et en la dignité de la nation angolaise, succombe à ses propres faiblesses, désabusé par la corruption ambiante. Ces deux romans, chacun à leur façon mais suivant néanmoins une organisation narrative davantage linéaire, brosent un tableau de la phase initiale de la formation de l'élite qui assumera le pouvoir dans leurs pays après l'indépendance.

A mesure que l'histoire se déroule, une fois que les pays ont obtenu leur indépendance, les élites « évoluent », assument le pouvoir, et le roman doit s'adapter à la nouvelle réalité. *A Man of the People* le fait en donnant la parole à un narrateur dramatisé, personnage de l'histoire qu'il raconte. Le récit autocentré d'Odili comporte une forte charge critique vis-à-vis des ses propres actions et réactions, qui illustre le mépris qu'il ressent à l'égard de la mauvaise conduite de son adversaire politique, elle-même étant le reflet de la corruption régnante. Ce narrateur, bien que tributaire de la volonté de son ennemi politique, guide le texte en articulant une contradiction structurelle, adaptée aux incohérences de la société inégale dans laquelle il évolue. Le narrateur de *Predadores*, quant à lui, extrapole les limites du contrôle littéraire, mettant en scène une « voix d'auteur », dotée d'une liberté totale pour critiquer et pour juger les personnages et les lecteurs.

Autant chez Achebe que chez Pepetela, la construction des personnages-type, représentants des nouvelles bourgeoisies nigériane et angolaise, révèle le caractère simultanément optimiste et pessimiste de l'écriture de ces auteurs. En effet, bien qu'ils représentent la fin des utopies, ces personnages permettent d'entrevoir un avenir prospère, encore que sous forme de question ou de doute. A la fin de *A Man of the People*, Odili, après avoir été hospitalisé et être devenu stérile, reprend espoir en la vie : il entrevoit la possibilité de bonheur aux côtés d'Edna, dans l'amitié qu'il retrouve pour son père et, paradoxalement, dans les promesses d'intégrité politique du nouveau régime. Comme au Nigéria dans les années 1960, le coup d'état est pourtant bien loin de représenter l'assurance de jours meilleurs. Pour les personnages, en revanche, l'avenir semble plein d'espoir. Dans *Predadores*, Nacib offre à Kasseke une chirurgie de reconstruction du pénis au Brésil, ce qui lui redonnera goût en la vie. En outre, la fin de la guerre civile donne un nouveau souffle aux Angolais. Le roman s'achève pourtant sur une question - « Plus jamais ? » (PRE, p. 545) – ouvrant, tel que dans *A Man of the People*, sur deux possibilités d'avenir. Bien qu'elles dépeignent la fin des utopies, les deux œuvres ne sont pourtant pas totalement pessimistes, s'achevant toutes deux sur une possibilité de renouveau de leurs nations.

Chinua Achebe et Pepetela sont les représentants d'une génération d'écrivains ayant consolidé les bases de la production littéraire de leurs pays. Aux côtés de grands écrivains comme Wole Soyinka et Christopher Okigbo, José Luandino Vieira et Boaventura Cardoso, ils ont permis aux nouvelles générations d'écrivains nigériens et

angolais d'écrire sur un terrain littéraire solide. C'est le cas de Chimamanda Ngozi Adichie, au Nigéria, et de Ondjaki, en Angola, pour ne citer que ces deux écrivains contemporains.



Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
Belo Horizonte (MG) Brasil



Université Européenne de Bretagne/Rennes 2 UeB/UhB
Rennes – France

FERNANDA ALENCAR PEREIRA

Literatura e política: a representação das elites pós-coloniais africanas em Chinua Achebe e Pepetela

Resumo: Esta tese apresenta um estudo crítico e comparativo dos romances *No Longer at Ease* (1960) e *A Man of the People* (1966), do escritor nigeriano Chinua Achebe, e de *A geração da utopia* (1992) e *Predadores* (2005), do angolano Pepetela. Por meio da análise dos contextos histórico, geográfico, político e literário que circundam e perpassam a tessitura dos referidos romances, propomos mostrar como ambos os escritores africanos apropriam-se do romance, gênero cosmopolita por excelência, para adaptá-lo às condições locais de produção do romance na África pós-colonial, de modo a expressar literariamente o (des)encontro entre metrópole e pós-colônia e o processo de (re)construção da nova nação. O que nos interessa nesses romances é refletir sobre que tipos de negociações e concessões os narradores precisam fazer para contar suas histórias. Para isso, estudamos o estatuto do narrador, a configuração dos personagens, a transformação do processo social em forma literária, a representação da nação e a linguagem convocada pelos autores para representar tal realidade. Enfocamos primordialmente os personagens que representam os novos “burgueses” da fase pós-colonial da Nigéria e de Angola, os quais fazem parte dessa nova classe social, responsável pela esfera burocrática que surge nos países africanos depois dos processos de independência, a partir dos anos 1960. A escolha de Pepetela para dialogar com Achebe fundamenta-se na proximidade de estilo literário apresentado pelos dois autores e pela afinidade que demonstram na eleição dos temas tratados em suas obras. Ambos são observadores perspicazes das realidades de seus países e utilizam linguagem afiada, repleta de sutil ironia. Propomos, portanto, averiguar a tese de que existe uma articulação entre o tema da ascensão dos personagens corruptos, membros das novas elites burguesas, e as modificações progressivas das narrativas analisadas, na medida em que passamos da leitura dos romances cujos enredos representam momentos anteriores às independências para a leitura dos romances que encenam contextos posteriores a elas. Partindo da análise dos componentes identitários e linguísticos, investigamos os pontos de confluência e de distanciamento entre as obras de Achebe e Pepetela, na representação das realidades pós-coloniais.

Palavras-chave: Chinua Achebe, Pepetela, literatura comparada, romance africano, transculturação, análise da narrativa, elites africanas

Littérature et politique: la représentation des élites post-coloniales africaines dans l'oeuvre de Chinua Achebe et Pepetela

RESUMÉ : Il s'agit de présenter une étude critique et comparative des romans *No Longer at Ease* (1960) et *A Man of the People* (1966), de l'écrivain Nigérien Chinua Achebe, et de *A geração da utopia* (1992) et *Predadores* (2005), de l'Angolais Pepetela. Par l'analyse des contextes historique, géographique, politique et littéraire qui tournent autour et qui traversent la tessiture des romans étudiés, l'on propose de montrer comment les deux écrivains africains s'approprient du roman, genre cosmopolite par excellence, pour l'adapter aux conditions locales de production du roman dans l'Afrique postcoloniale, de façon à exprimer littérairement la (dis)jonction entre métropole et postcolonie et le processus de (re)construction de la nouvelle nation. Notre intérêt dans l'analyse de ces romans est de réfléchir sur les types de négociations et concessions que les narrateurs ont besoin de faire pour raconter leurs récits. Pour ce faire, nous étudions le statut du narrateur, la configuration des personnages, la transformation du processus social en forme littéraire, la représentation de la nation et le langage mis en pratique par les auteurs pour représenter cette réalité. Les personnages évoqués sont ceux qui représentent la nouvelle « bourgeoisie » du moment postcolonial du Nigéria et de l'Angola, lesquels font partie de cette nouvelle classe sociale, responsable par la sphère bureaucratique qui surgit dans les pays africains après les processus d'indépendance, à partir des années 1960. La mise en dialogue des écrivains Pepetela et Achebe se fonde dans la proximité de style littéraire présentée par eux et par le rapprochement démontré par l'élection des sujets traités dans leurs ouvrages. Il faut encore préciser qu'ils sont tous les deux des observateurs perspicaces de la réalité de leurs pays et qu'ils se servent d'un langage acéré, rempli d'une ironie subtile. L'on propose, donc, dans cette étude, de vérifier la thèse de l'existence d'une articulation entre le thème de l'ascension des personnages corrompus, membres des nouvelles élites bourgeoises, et les modifications progressives des récits analysés, dans la mesure où l'on passe de la lecture des romans dont les trames narratives représentent des moments antérieurs aux mouvements d'indépendances vers la lecture de romans qui mettent en scène des contextes postérieurs aux indépendances. Partant de l'analyse des composantes identitaires et linguistiques, nous examinons les points de confluence et de diffuence entre les oeuvres de Achebe et Pepetela dans la représentation des élites postcoloniales.

Mots-clés : Chinua Achebe, Pepetela, littérature comparée, roman africain, transculturation, analyse du récit, élites africaines.