

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

GISELE PIMENTEL MARTINS

**Tensões irônicas na representação da África
de Emmanuel Boundzéki Dongala**

UBERLÂNDIA

JUNHO/ 2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

GISELE PIMENTEL MARTINS

**Tensões irônicas na representação da África
de Emmanuel Boundzéki Dongala**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Doutorado em Estudos Literários – do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Identidades.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Suzana Moreira do Carmo.

UBERLÂNDIA

JUNHO/ 2019

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

M386 Martins, Gisele Pimentel, 1972-
2019 Tensões irônicas na representação da África de Emmanuel
Boundzéki Dongala [recurso eletrônico] / Gisele Pimentel Martins. -
2019.

Orientador: Maria Suzana Moreira do Carmo.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Doutorado em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2019.2301>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Moreira do Carmo, Maria Suzana , 1962-,
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Doutorado em
Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

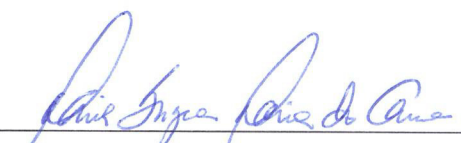
GISELE PIMENTEL MARTINS

Tensões Irônicas na representação da África de Emmanuel Boundzéki Dongala

Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras, Doutorado em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 24 de junho de 2019.


Banca Examinadora:



Profª. Drª. Maria Suzana Moreira do Carmo/UFU (Presidente)

Participou por meio de videoconferência

Profª. Drª. Josilene Pinheiro-Mariz/UFCG



Profª. Drª. Guacira Marcondes Machado Leite/UNESP - Araraquara



Profª. Drª. Camila da Silva Alavarce/UFU



Prof. Dr. Daniel Pacheco Padilha da Costa/UFU

Dedico este trabalho a Dongala, que, ao apresentar-me sua África, mostrou-me o meu Brasil.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu marido, Pelé, e a meus filhos, Sophie, Yarin e Lucah, que compartilharam comigo toda essa jornada.

À minha mãe e ao meu pai, sempre ao meu lado, mesmo quando eu estava em outro continente.

À Camila, amiga incansável, que sempre insiste em ver o melhor de mim. Obrigada, seu suporte afetivo foi fundamental.

À Su, afinal, a tese um dia acaba, mas a amizade não.

À Elizabeth, que me abriu as portas de sua casa. Seu acolhimento foi imprescindível durante minha estada em Yaoundé e, por isso, eu não teria palavras capazes de expressar minha gratidão. Obrigada!

À Annie e Mathilde, amigas preciosas em Yaoundé, que me mostraram o melhor de seus mundos.

À Regina, amiga de muitos anos. É muito bom poder ter você ao meu lado, seja aqui, em Yaoundé, ou em Paris.

Aos colegas do programa: Tatiele, Luana, Karine, Fernanda, Leandro, Francieli, Célia e Ediluce, grupo para o qual o choro sempre será livre.

A todos os demais colegas do programa que, de alguma forma, cruzaram meu caminho.

À Maiza e Guilherme, pela paciência e generosidade com que sempre me receberam.

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria Suzana Moreira do Carmo, por me abrir as portas das literaturas africanas de língua francesa.

À Profa. Dra. Cécile Dolisane-Ebosse, pela cotutela na Universidade da Yaoundé I, na República de Camarões.

À Profa. Dra. Camila da Silva Alavarce, pelas valiosas discussões e indicações bibliográficas, que tanto contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos professores e funcionários do PPLET/UFU, grupo fundamental durante essa jornada.

Aos meus alunos, meus mais verdadeiros e frequentes interlocutores.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, FAPEMIG, pelo apoio financeiro concedido.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, pela bolsa de estágio-sanduíche concedida, que foi fundamental para que eu ampliasse meu repertório sobre o mundo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia.

Alguns escritores acharam os seus próprios métodos ou empreenderam tentativas no sentido de fazer com que a realidade que tomavam como objeto aparecesse sob uma iluminação cambiante e estratificada, ou para abandonar a posição da representação aparentemente objetiva, ou da representação puramente subjetiva, em favor de uma perspectiva mais rica. [...] e procuraram chegar, cada um à sua maneira, através da desintegração e da dissolução da realidade exterior, a uma interpretação mais rica e essencial da mesma.

(Auerbach)

RESUMO

Esta tese partiu da hipótese de que as obras ficcionais do escritor congolês Emmanuel Boundzéki Dongala comportam, em alguma medida, uma estratégia estética pautada em uma prática irônica. As análises aqui apresentadas seguiram um percurso teórico balizado pela Filosofia a partir dos estudos kierkegaardianos sobre as práticas irônicas de Sócrates. No decorrer da pesquisa, essa linha teórica torna-se mais específica quando incorporada à teoria literária, sendo arrematada com os estudos de Richard Rorty, que contribuíram com as análises na medida em que sua teoria contempla ironia, contingências e solidariedade e que, além de fomentarem as discussões, indicam um caminho analítico de maior aprofundamento no *corpus*. O percurso contemplou, ainda, uma incursão no universo mais amplo da historiografia das literaturas africanas de língua francesa, a partir da abordagem eurocêntrica de Lilyan Kesteloot, afrocêntrica de Makouta Mboukou e de uma perspectiva oriunda dos ciclos artísticos proposta por David N’Goran. No intuito de discutir os processos de representação e de construções discursivas envolvidos na constituição da África e do africano na modernidade, foram expostos alguns estudos do sociólogo camaronês Achille Mbembe. As conclusões alcançadas, a partir da análise de seis obras de Dongala, *Um fuzil na mão, um poema no bolso* (1974), *Jazz et vin de palme* (1982), *Le feu des origines* (1987), *Johnny Chien Méchant* (2002), *Les petits garçons naissent aussi des étoiles* (2006) e *Photo de groupe au bord du fleuve* (2010), confirmaram a hipótese inicial na medida em que foi possível comprovar a presença da ironia, tanto em sua natureza dialética, que se evidencia nas discussões que foram levantadas ao longo da pesquisa, quanto no seu emprego como recurso estético original e intenso na representação de uma África permanentemente contrastante.

Palavras-chave: Literaturas Africanas. Emmanuel Dongala. Ironia socrática. Ironia romântica.

RÉSUMÉ

Cette thèse s'est reposée sur l'hypothèse selon laquelle les ouvrages fictionnels de l'écrivain congolais Emmanuel Boundzéki Dongala mettent en œuvre, dans une certaine mesure, une stratégie esthétique basée sur une pratique ironique. Les analyses ici présentées proposent un itinéraire théorique fondé sur la philosophie provenant des études kierkegaardiennes sur les pratiques ironiques de Socrate. Au cours de la recherche, cette ligne théorique devient plus spécifique lorsqu'elle est incorporée à la théorie littéraire, notamment aux études de Richard Rorty, qui ont contribué aux analyses dans la mesure où sa théorie comprend l'ironie, les contingences et la solidarité indiquant, outre le fait d'encourager les discussions, une trajectoire analytique plus profonde dans le *corpus*. Le parcours a également considéré une incursion dans l'univers plus étendu de l'historiographie des littératures africaines de langue française, basée sur l'approche eurocentrique de Lilyan Kesteloot, afrocentrique de Makouta Mboukou et une perspective provenant des cycles artistiques proposée par David N'Goran. Afin de discuter les processus de représentation et de constructions discursives prenant part à la constitution de l'Afrique et de l'Africain dans la modernité, on a utilisé les études du sociologue camerounais Achille Mbembe. Les conclusions obtenues à partir de l'analyse de six ouvrages de Dongala, *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* (1974), *Jazz et vin de palme* (1982), *Le feu des origines* (1987), *Johnny Chien Méchant* (2002) *Les petits garçons naissent aussi des étoiles* (2006) et *Photo de groupe au bord du fleuve* (2010), ont confirmé l'hypothèse initiale dans la mesure où il a été possible de démontrer la présence de l'ironie aussi bien dans sa nature dialectique, qui devient évidente dans les discussions soulevées au cours de la recherche, que dans son emploi comme ressource esthétique originale et intense dans la représentation d'une Afrique en continuel contraste.

Mots-clés: Littératures africaines. Emmanuel Dongala. Ironie socratique. Ironie romantique.

ABSTRACT

This thesis was written in the light of the hypothesis that the fictional works of the Congolese writer Emmanuel Boundzéki Dongala encompass, to some extent, an aesthetic strategy based on an ironic practice. The proposal analyzed here follows a theoretical course guided by Philosophy, more specifically by the Kierkegaardian studies on the ironic practices of Socrates. During the research, this theoretical orientation assumed specific functions when incorporated into Literary Theory, as it was complemented by the studies of Richard Rorty, who contributes to the analysis as his theory contemplates irony, contingencies and solidarity and, besides fostering discussions, indicates an analytical path of greater depth in the *corpus*. The course also contemplated an incursion into the broader universe of the historiography of French-language African literatures, based on the Eurocentric approach of Lilyan Kesteloot, afrocentric approach of Makouta Mboukou and a perspective derived from the artistic cycles proposed by David N'Goran. In order to discuss the processes of representation and discursive constructions involved in the constitution of Africa and the African in modernity some studies of the Cameroonian sociologist Achille Mbembe were exposed. It was possible to confirm the hypothesis, based on the analysis of six works made by Dongala, *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* (1974), *Jazz et vin de palme* (1982), *Le feu des origines* (1987), *Johnny Chien Méchant* (2002), *Les petits garçons naissent aussi des étoiles* (2006), and *Photo de groupe au bord du fleuve* (2010), as it was possible to prove, in all the works analyzed, the presence of irony, both in its dialectical nature, which served as ground to the discussions that were raised during the research, and as an original and intense aesthetic resource in the representation of a permanently contrasting Africa.

Keywords: African Literature. Emmanuel Dongala. Socratic irony. Romantic irony.

LISTA DE ABREVIATURAS

<i>Le feu :</i>	<i>Le feu des origines</i>
<i>Les petits garçons :</i>	<i>Les petits garçons naissent aussi des étoiles</i>
<i>Photo de groupe:</i>	<i>Photo de groupe au bord du fleuve</i>
<i>Um fuzil :</i>	<i>Um fuzil na mão, um poema no bolso</i>
<i>Un fusil:</i>	<i>Un fusil dans la main, un poème dans la poche</i>
<i>Une journée:</i>	<i>Une journée dans la vie d'Augustine Amaya</i>

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	12
2.	RECEPÇÃO E LEGITIMAÇÃO DAS LITERATURAS AFRICANAS DE LINGUA FRANCESA	19
2.1.	A crítica eurocêntrica de Lilyan Kesteloot e o “renascimento da arte africana”	20
2.2.	Afrocentrismo e reatividade na crítica de Makouta Mboukou	29
2.3.	Um lugar para as literaturas africanas: David N’Goran e os ciclos artísticos	35
3.	EMMANUEL B. DONGALA: ENTRE O ENGAJAMENTO E A AUTONOMIA	45
3.1.	O início do diálogo: Achille Mbembe e a “consciência negra do negro”	46
3.2.	A diversidade na escritura de Emmanuel Boundzéki Dongala	57
3.3.	Reverberações da autonomia nas recepções críticas	74
4.	O LUGAR DA IRONIA NA OBRA DE DONGALA	91
4.1.	Ironia e rasura: possibilidades de relativização	92
4.2.	Ironia como artifício estético de humanização	101
4.2.1.	<i>Desleitura do discurso de poder: o protagonismo da humanidade essencial</i> .	101
4.2.2.	<i>O excesso e a escassez: estratégias narrativas de esvaziamento</i>	127
4.2.3.	<i>Laokolé e o túmulo de Napoleão: o nada mais significativo</i>	159
4.3.	Ironia, rasura e a consciência do espetáculo	180
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	213
	REFERÊNCIAS.....	217
	APÊNDICE A: RESUMO DAS OBRAS	222

1. INTRODUÇÃO

*O rosto do continente só existe em movimento,
no conflito entre o retrato e a moldura
(MIA COUTO).*

Em prefácio escrito para o livro de Leila Leite Hernandez (2008), Mia Couto discute a questão das identidades africanas e lança a seguinte provocação: “Terá o continente africano uma essência facilmente capturável? Haverá uma substância exótica que os caçadores de identidades possam recolher como sendo a alma africana?” (MIA COUTO, 2008, p. 11). Aos “caçadores de identidades”, Mia Couto responde: “onde se enxergam essências devemos aprender a ver processos históricos, dinâmicas sociais e culturas em movimento” (MIA COUTO, 2008, p. 11).

A literatura pode ser o palco para a encenação dessa diversidade identitária e para a problematização da intenção de rigidez contida na busca de uma essência capturável para a alma africana. Diante dessa perspectiva, o conjunto das narrativas de Emmanuel Boundzéki Dongala, escritor congolês cujas obras compõem o *corpus*¹ desta pesquisa, inscreve-se na construção de realidades possíveis na representação do ser negro africano, de forma que uma de suas matrizes temáticas constantes será a contraposição entre situações que se pretendem absolutas e outras que se fazem no relativo, no movimento, na fluidez, o que provoca, assim, um abalo na relação moldura-retrato, que, nessa nova ordem, confundir-se-ão, (des)legitimando-se um no outro, em uma expansão de fronteiras de uma essência impossível de ser contida.

Diante desse caráter diverso e movente de sua obra, suas narrativas transitam em experiências estéticas e eixos temáticos distintos, cuja aproximação se dará por meio das diversas circunstâncias e níveis em que podem operar as representações das relações contrastantes entre o absoluto e o relativo. Uma construção artística que

¹ Fazem parte deste corpus as seguintes obras : *Un fusil dans la main, un poème dans le poche* (1973) – única obra traduzida no Brasil, com o título “Um fuzil na mão, um poema no bolso”, conforme consta da bibliografia; *Le feu des origines* (1987) [O fogo das origens], *Les petits garçons naissent aussi des étoiles* (1998) [Os menininhos também nascem das estrelas], *Johnny Chien Méchant* (2002) [Johny, cão bravo], *Photo de groupe au bord du fleuve* (2010) [Foto de grupo à beira do rio] e o livro de novelas, *Jazz et vin de palme* (1982) [Jazz e vinho de palma].

opera por contrastes encontrará no recurso da ironia – prática naturalmente dissonante diante de situações absolutas – um aliado capaz de reforçar os efeitos estéticos provenientes dessas narrativas edificados a partir das marcas da diversidade e da movência.

Seu primeiro romance, *Um fuzil na mão, um poema no bolso* (1974), representa a jornada de um guerrilheiro que chega à presidência da república e enfrenta os dilemas da distância existente entre as teorias marxistas de lutas de classe e a prática do governante, que não consegue executar a revolução social que havia almejado, sugerindo o contraste entre a aparência – de uma natureza mais absoluta – e a essência em sua insustentabilidade, pautando-se, portanto, em uma condição inexoravelmente contrastante e de uma conciliação improvável.

Nessa mesma via, a obra *Le feu des origines*² (1987) também apresenta uma natureza antagônica, em que o personagem principal, enquanto vivia em sua vila natal, tem sua existência balizada por construções simbólicas que lhe são, majoritariamente, externas, impostas por um narrador que extrapola sua função convencional e, além de narrar os fatos, atribui-lhes uma simbologia, marcando uma visível intenção totalizadora; todavia, quando o personagem vai viver na cidade grande, há uma ruptura na prática da construção simbólica executada, até aquele momento, pelo narrador e, assim, o personagem passa a experimentar uma existência relativa, mesmo diante de um espaço desconhecido, habitado por diversos grupos étnicos com os quais ele não apresentava nenhum vínculo. Há, nessa narrativa, a explicitação do preenchimento e do esvaziamento simbólico assumindo, portanto, uma perspectiva narrativa que opera por contrastes.

O único volume de novelas, *Jazz et vin de palme* (1982), é marcado, igualmente, por perspectivas dialéticas na condução das narrativas, quer em relação à construção dos enredos, em que poderosos são colocados em confronto com os mais fracos, quer em relação à desconstrução dos discursos de autoridade que revelam a escassez, a precariedade e a distância entre os grupos representados nas narrativas; assim, mesmo diante de situações sociais consolidadas, nota-se a instabilidade e o exercício do poder podem resultar no fracasso de um sistema opressor, da mesma forma que uma condição

² Todos os títulos das obras que não receberam tradução serão mantidos no original.

de fragilidade pode resultar na vitória da sobrevivência. Na mesma linha das obras já mencionadas, as narrativas deste volume transitam na diversidade enquanto explicitam outros desdobramentos para a representação do contraste entre o absoluto e o relativo.

O romance *Les petits garçons naissent aussi des étoiles* (1998) ficcionaliza uma África plural, constituída por narrativas díspares, que explicitam o processo do fazer artístico enquanto edificam a própria narrativa. Esse romance é construído a partir de várias narrativas dissonantes que conferem uma dimensão inusitada ao personagem e às camadas que o constituem, marcadas pela provisoriedade do absoluto, além de explicitar as etapas que edificam a construção de uma narrativa como possível representação de uma verdade contingencial.

Johnny chien méchant (2002) é um romance construído a partir do contraste entre a fragilidade emocional dos personagens centrais e a situação de guerra civil que enfrentam em seu país. Trata-se de narrativa que ficcionaliza um grande número de contradições experimentadas no seio do país ora representado, o que propicia um desenvolvimento estético-narrativo balizado por contrastes, em que a fragilidade humana, diante de situações de violência, de opressão e de abandono, confronta-se com a capacidade humana de resistir e de preservar, ainda que minimamente, sua dignidade, mesmo diante da ausência total de condições para tal. Trata-se de uma narrativa extremamente sensibilizadora, em que a aproximação com os narradores em 1ª pessoa reforça a subjetividade da construção irônica em confronto com sistemas absolutos, que intencionam tudo uniformizar.

Finalmente, o romance *Photo de groupe au bord du fleuve* (2010), narrado em 2ª pessoa, dedica-se a retratar as lutas de um grupo de mulheres marcadas pela vulnerabilidade social que encontram, nessa parceria inesperada, o apoio e as forças necessárias para rasurar as verdades absolutas, alardeadas pelos discursos dos representantes dos poderes públicos. As vozes dessas mulheres se farão ouvir e erigir-se-ão como um discurso a explicitar o contraste entre o absoluto, da generalização, e o relativo, da dissonância.

Diante de uma prévia constatação de que as narrativas de Dongala operam por contrastes, foi estabelecida a hipótese da pesquisa ora empreendida: todo o conjunto da obra de Dongala, que compõe o *corpus* de análise, emprega a estratégia da ironia.

Essa ironia moderadora das análises será pautada na ironia socrática, percebida como método de contestação das verdades estabelecidas a partir de uma retórica motivada pela desconfiança que recai sobre o absoluto. Essa estratégia pode ser desenvolvida a partir de elementos contrastantes que funcionam para reforçar os contornos incertos e relativos de um discurso ou de uma prática que se pretendem absolutos. Os contrastes irônicos, em que o absoluto e o relativo, aparência e realidade, ocupam um entre-lugar e funcionam para explicitar o diverso, o instável, a desconfiança, são descritos e analisados nas obras do escritor congolês.

Para a investigação da hipótese, a metodologia aplicada seguiu uma trajetória que partiu de uma perspectiva geral para culminar em uma delimitação particular. Dessa forma, foram expostas, inicialmente, questões relativas às literaturas africanas de língua francesa e seus processos de consolidação no rol das literaturas universais; em seguida, ainda em uma perspectiva mais ampla, foram enfrentadas questões de ordem social e antropológica sobre os processos que conduziram à construção do imaginário africano exógeno e endógeno. O primeiro ponto de aproximação ocorre com a apresentação do escritor Emmanuel Boundzéki Dongala e de alguns critérios motivadores de seu fazer artístico. Finalmente, foi delimitada a concepção de ironia condutora dos processos analíticos, que resultou no ponto mais particular do percurso.

As bases metodológicas assumidas nos conduziram a destinar o Capítulo 2 para o estudo da historiografia das literaturas africanas de língua francesa a partir dos estudos desenvolvidos por três teóricos Lilyan Kesteloot (1983), Makouta Mboukou (1980) e David N’Goran (2009).

Lilyan Kesteloot constrói sua historiografia seguindo um modelo eurocêntrico de encadeamento de eventos, por ela priorizados, e enfatizando o que ela considerou como o “renascimento” da arte africana, com sua gradativa legitimação pelo mundo ocidental. Em sua perspectiva, as literaturas africanas de língua francesa são marcadas por uma dependência da literatura francesa e aos escritores africanos é concedido menor protagonismo em seus próprios processos artísticos.

Makouta Mboukou é um representante de uma crítica afrocêntrica radical que, embora se opondo a alguns critérios e marcas apontados por Kesteloot, elabora sua historiografia tendo como ponto de partida as literaturas ocidentais; a despeito de sua ligação com esse marco ocidental, Mboukou afasta as literaturas africanas, em certa

medida, das literaturas universais, já que enfatiza a particularidade das matrizes das literaturas africanas de língua francesa em relação a manifestações de outras nações. Sua perspectiva é marcada, portanto, por um relativo isolamento das literaturas africanas de língua francesa de uma conjuntura mais universal.

David N’Goran, por sua vez, em meio à sua crítica contemporânea, assume uma perspectiva mais ampla e estabelece um lugar de autonomia para as literaturas africanas, ao destacar que o campo literário é formado por ciclos decorrentes de uma alternância na “tomada da palavra” literária. Nesse viés, os intelectuais e artistas africanos também assumem um papel específico nesse ciclo, de forma a dar uma voz ao marginal, ao “ex-cêntrico”, estabelecendo seu protagonismo na disputa pelo poder discursivo e na edificação de um campo literário autônomo para as literaturas africanas de língua francesa.

Para avançar, ressaltamos que a escrita de Dongala nasceu e floresceu em um momento histórico em que eurocentristas e afrocentristas intencionavam delimitar os temas e as estratégias da escrita dos herdeiros dos idiomas coloniais. Nessa perspectiva, a luta pela autonomia de Dongala recebeu maior relevância, já que o autor travou embates ideológicos e estéticos, a partir de suas obras, com teóricos que apregoavam uma relação entre a delimitação do campo artístico africano a um número limitado de temas e práticas estéticas, e traços de autenticidade e originalidade. Essa tentativa de impor certa delimitação artística obrigou o escritor congolês a se posicionar, opondo-se a essa polarização, por meio da incorporação dessas duas posições opostas entre os temas de alguns de seus trabalhos. Ademais, o autor concedeu entrevistas em que discorreu sobre a relevância dessas posições que apresentavam-se como limitadoras do fazer artístico dos africanos.

No Capítulo 3, dedicamo-nos à análise de alguns estudos feitos pelo analista social e antropólogo camaronês Achille Mbembe (2017), que desenvolve seu trabalho a partir da premissa de ter havido, na construção do homem negro moderno, dois momentos fundadores: o primeiro teria sido a “consciência ocidental do negro”, em que o ocidental se ocupou em significar o negro e a África. O segundo, fundador de uma “tomada de palavra” pelo homem negro africano, teria representado “a consciência negra do negro”, em que o homem negro intencionou a autonomia de poder dizer-se nos termos que lhe parecessem pertinentes. Esses dois momentos, segundo o

pesquisador, atuam nas representações e nos discursos contemporâneos sobre África e africanos. Dongala consolida-se, reiteramos, como um representante desse grupo que “tomou a palavra” e seguiu em busca de uma autonomia artística e dos (des)limites de sua prática identitária, discussão essa que também é arrolada nesse mesmo Capítulo 3.

A exposição sobre as práticas artísticas de Dongala é finalizada com uma exposição dos trabalhos críticos que se ativeram à análise de aspectos pontuais ou gerais das obras do escritor congolês e que contribuíram para situar seu trabalho no conjunto da fortuna crítica que se debruça sobre as literaturas africanas, o que transcende sua presença ou ausência nos manuais dedicados à historiografia das literaturas africanas.

Dito isso, esclarecemos que o Capítulo 4, último capítulo desta Tese, é reservado, em sua primeira parte, a uma incursão no reino dialeticamente instável da ironia. Para tanto, partimos de uma perspectiva filosófica, a partir da recuperação da ironia socrática por Kierkegaard (2017), para quem tal ironia operava por contrastes a fim de, então, explicitar a impossibilidade de uma verdade absoluta. Nessa via, a adoção dessa perspectiva para o estudo que ora apresentamos justifica-se pelo fato de a prática irônica de Sócrates provocar o esvaziamento das certezas enquanto ressalta que os homens “*simplesmente nada* sabiam” (KIERKEGAARD, 2017, p. 44).

Relevantes pesquisadores passam a incorporar essa face contrastante da ironia socrática à literatura e, ao fazê-lo, conferem a essa ironia o status de ferramenta desarticuladora das verdades absolutas, ao lançarem mão dos efeitos estéticos dessa desarticulação nos textos literários. Alguns desses consideráveis autores são: Medeiros (2015), Duarte (2006), Ferraz (1987), Alvarce (2009), Lefbvre (1969) e Seligmann-Silva (2003). Para o arremate desse percurso, acionamos o filósofo Richard Rorty (2007), para quem a prática irônica se consolida como marca de autonomia e de um exercício de solidariedade que é resultante de seu inexorável vínculo com contingências humanas. Cumpre salientar que esta pesquisa objetivou descrever a ironia como jogo artístico capaz de sustentar as dialéticas e confrontos visualizados nas obras de Emmanuel Dongala e, portanto, não fazem parte do escopo deste trabalho intenções quantitativas ou classificatórias, no que tange ao tratamento conferido à ironia.

Concluído o Capítulo 4, apresentamos as considerações finais, que apontam para uma prática artística autônoma, marcada por uma literatura em que a ironia foi utilizada tanto como prática de pensamento como de representação de um mundo, a partir de

uma estruturação dialética, que obriga o leitor a se posicionar de maneira mais ativa e sensibilizadora frente aos dramas humanos representados nas obras de Dongala na representação de uma África permanentemente contrastante.

2. RECEPÇÃO E LEGITIMAÇÃO DAS LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA FRANCESA

*J'avais été ainsi initié à l'un des mystères du monde,
c'est-à-dire la naissance d'un nouveau jour.*
(Dongala)

Emmanuel Dongala publicou sua primeira obra em 1973, consciente de que já havia todo um campo literário africano que o antecedeu e que, de certa forma, ofereceu suporte e repertório para que o autor, ao longo de seus anos de produção, ampliasse esse campo com o qual manteve diálogos.

Neste Capítulo 2, são delineadas as principais concepções teóricas de três estudiosos das literaturas africanas de língua francesa, a fim de melhor situar a literatura de Dongala e de explicitar a polaridade afrocentrista-eurocentrista que também está presente nesse campo de estudos. A proposta ora apresentada parte do estabelecimento de um debate entre as diferentes maneiras de a crítica literária perceber as literaturas africanas de língua francesa, afastando-nos da intenção de propor uma revisão bibliográfica que esgote todo o vasto e sedimentado campo dessa crítica. Para alicerçar tal diálogo, foram selecionados autores, tendo por base a relevância e a representatividade que cada um possui em sua linha teórica.

Lilyan Kesteloot, estudiosa belga das literaturas africanas de língua francesa, propõe uma historiografia linear, ao elaborar uma estrutura de causa e consequência bastante ligada a um modelo de historiografia ocidental canônica, o que lhe confere uma perspectiva de leitura eurocêntrica.

Makouta Mboukou, intelectual congolês, no extremo oposto aos estudos de Kesteloot, adota uma crítica literária combativa, ao assumir uma postura afrocêntrica e uma repulsa em relação aos padrões europeus. O autor engendra uma pequena historiografia, aqui sucintamente exposta, em que são contempladas outras questões pertinentes ao universo das literaturas africanas de língua francesa, tais como a mestiçagem, a alienação cultural e os gêneros literários. Tais temáticas, devemos reforçar, não são abordadas nesta tese, visto que não atendem ao objetivo precípua da discussão aqui empreendida.

David N'Goran, pesquisador natural da Costa do Marfim, por sua vez, escapa à historiografia tradicional e aponta elementos que contribuíram para a construção de um

campo literário africano, alinhado ao conjunto do campo literário universal, marcando uma crítica literária menos centrada na polarização Europa – África.

Antes de avançar na compreensão desses estudos, optamos por ratificar a noção de que observamos vestígios dessa oposição nas obras de Emmanuel Dongala, tanto do ponto de vista ficcional, já que algumas de suas obras são atravessadas pelas oposições trazidas pelos discursos afrocêntricos e eurocêntricos, quanto do ponto de vista da teoria literária, uma vez que, em muitas ocasiões, com essa teoria é construído um diálogo que revela a busca pela autonomia do escritor frente às possíveis imposições da crítica.

Isso posto, começamos a apresentar a crítica eurocêntrica de Lilyan Kesteloot e o “renascimento da arte africana” e algumas de suas principais concepções teóricas.

2.1. A crítica eurocêntrica de Lilyan Kesteloot e o “renascimento da arte africana”³

Lilyan Kesteloot, em sua obra de 1983⁴, *Les écrivains noirs de langue française*, traça uma historiografia da “renascença cultural” negro-africana e defende que o início do século XX assistiu a um “renascimento da arte africana” e que tal “renascimento” apresentou alguns antecedentes que proporcionaram condições favoráveis para os movimentos da negritude e para o fortalecimento e expansão das literaturas africanas de língua francesa.

Interessante também se faz notar que, ao empregar o termo “renascimento”, a pesquisadora sinaliza que considera como literatura africana apenas os textos escritos e relacionados à cronologia dos antecedentes por ela apontados, o que, na prática, culmina no desprezo de toda a tradição narrativa, poética e dramática oral dos povos africanos anteriores aos processos coloniais⁵, considerados por ela extintos ou menos

³ Trata-se de expressão original empregada por Kesteloot na obra analisada e, nesta Tese, encontra-se sempre escrita entre aspas.

⁴ A pesquisadora já havia se debruçado sobre esse tema na obra *Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature*, publicada em 1963, pela Editions de l'Université de Bruxelles.

⁵ Sobre isso, Appiah (2014, p. 20) observa que há “vigorosas tradições vivas de cultura oral – religiosa, mitológica, poética e narrativa – na maioria das línguas ‘tradicionais’ da África abaixo do Saara”. Ainda sobre o tema, Mazrui *et al* (2010, p. 663) acrescentam: “a África sempre teve poetas, oradores e autores de canções.” E, ainda: “os novos artistas de expressão oral – ainda existentes – são ignorados pelas pesquisas literárias, dada a sua expressão e malgrado à sua contemporaneidade, sob uma forma associada ao arcaísmo. [...] Em respeito à tradição oral, uma proporção relevante de autores e

relevantes. Dessa forma, em seu percurso, Kesteloot enfoca apenas as literaturas escritas, predominantemente, nas línguas coloniais, o que já a circunscreve em um lugar eurocêntrico de observação.

A autora destaca como antecedente ao “renascimento” das literaturas africanas, a publicação do primeiro e único volume da revista-manifesto *Légitime Défense*, em 1932, escrita e produzida pelos jovens estudantes martiniquenses negros que moravam e estudavam em Paris. Tal manifesto “inaugura oficialmente o movimento ‘néo-nègre’”⁶⁷ (KESTELOOT, 1983, p. 28).

Kesteloot esclarece que o grupo de estudantes da *Légitime Défense* era discípulo da escola surrealista francesa de André Breton que defendia, entre outras coisas, o fim do racionalismo e do utilitarismo da arte do século XX – já que tanto o racionalismo, quanto o utilitarismo faziam parte das bases que sustentavam os burgueses e a própria estrutura do capitalismo – e pregava uma arte primitiva, que seria uma síntese da percepção sensorial e da representação mental, além de apresentar um espírito revolucionário ideal para o momento, em função de pregar a “revolta permanente contra a arte, contra a moral, contra a sociedade”⁸ (KESTELOOT, 1983, p. 47).

Tal concepção evidencia que, para Kesteloot, o movimento literário é social também, na medida em que a renovação na literatura antilhana mostra-se associada à revolução social, à independência, ao fim da classe burguesa e de sua literatura acadêmica e, finalmente, à revisão dos padrões estéticos e das posições sociais consolidadas, ou seja, urge considerar possibilidades artísticas mais democráticas e inclusivas. O surrealismo defendia, também, a liberdade humana e condenava o racismo, ao defender que ele é o fruto do poder do dinheiro. No plano social, o surrealismo adotava uma postura de esquerda e criticava violentamente a sociedade burguesa (KESTELOOT, 1983).

Ainda para a autora, se o surrealismo foi usado com sucesso para dinamitar a própria sociedade ocidental, para os poetas negros, ele vai servir para propor

contadores são mulheres; dotadas de formidável domínio sobre a palavra dita e de uma bela virtuosidade, elas ilustram-se tanto em poesia quanto na narrativa” (MAZRUI *et al*, 2010, p. 665).

⁶ “inaugure officiellement le mouvement néo-nègre” (Tradução nossa).

⁷ Todas as traduções realizadas nesta pesquisa apresentam um caráter meramente instrumental e são de minha autoria.

⁸ “révolte permanente contre l’art, contre le morale, contre la société” (Tradução nossa).

uma revolta mais fundamental [...] é uma civilização inteira que sua contestação englobará, uma raça inteira, porque suas sabedorias, suas filosofias e suas religiões permitiram o funcionamento da escravidão e da colonização.⁹ (KESTELOOT, 1983, p. 52).

A autora considera impossível negar que o caráter destrutivo do surrealismo não tenha sido utilizado de maneira positiva pelos intelectuais antilhanos, já que fizeram dele um instrumento de “reconquista de sua personalidade original”¹⁰ (KESTELOOT, 1983, p. 52) e que influenciaria as artes africanas.

No entendimento de Kesteloot, a palavra “combativa” foi recuperada das sociedades primitivas africanas pelo surrealismo e foi um dos elementos importantes para o “renascimento” da arte africana, porém, o que se nota é que esta retomada teve abrangência mais duradoura e pode ser percebida até os dias de hoje, em maior ou menor grau, contribuindo para a consolidação de um discurso literário autêntico, com suas leituras e releituras dos acontecimentos históricos ou ficcionais, mostrando-se avesso à homogeneidade da representação do africano e da África.

Em meio aos meandros do posicionamento da autora, nota-se que seu foco são as literaturas africanas de língua francesa, uma vez que ela expõe o relevante papel do surrealismo nessas literaturas sem mencionar, no entanto, que tal movimento teve importante papel em muitas outras manifestações artísticas ocidentais que o sucederam, e não só na “renascente arte africana”. Dito de outra forma, compreendemos que a maneira como essa questão é exposta pela autora parece limitar a atuação dos escritores africanos em sua própria construção artística e, de certa forma, serve como instrumento para subjugar as influências internas dos países africanos, considerados por Kesteloot, até então, como um todo, como um bloco cultural unido pelo idioma do colonizador.

Além disso, há a primazia de essas literaturas serem reconhecidas no mundo ocidental a partir de sua vinculação com outros movimentos artísticos de contestação e resistência, como se fosse a única maneira de serem reconhecidas: como contestação a

⁹ “une révolte plus fondamentale [...] c’est une civilisation entière que leur refus engloba, une race entière, parce que ses sagesse, ses philosophies et ses religions ont permis les marchés d’esclaves et la colonisation” (Tradução nossa).

¹⁰ “Comme un instrument de reconquête de leur personnalité originale” (Tradução nossa).

valores coloniais, burgueses e ocidentais, não como literaturas originais e autênticas, nascidas do desejo de liberdade e de autoexpressão dos povos colonizados. Enquanto relega tais desejos à condição de resistência, deixa de reconhecê-los como direito legítimo, pois atribui a eles um funcionamento que é exclusivamente acionado quando tutelado por movimentos artísticos ocidentais.

Outro antecedente da “renascença cultural dos negros de expressão francesa”, para a autora, é o comunismo. Ao historicizar a compreensão de Kesteloot, aprendemos que após a revolução Russa de 1917, o comunismo gozava de prestígio, até mesmo entre os escritores negro-americanos, pois acreditavam que “uma ideologia que condenava o racismo, as diferenças sociais e a exploração do homem pelo homem, deveria, naturalmente, conquistar intelectuais generosos”¹¹ (KESTELOOT, 1983, p. 53).

Não nos parece demais lembrar que o movimento da negritude e da “renascença cultural negro-africana de expressão francesa”, na visão da autora, foi fomentado por outro importante elemento: o estreito contato mantido entre os escritores negro-americanos, durante os anos de 1930 a 1940, com os estudantes africanos e antilhanos, residentes em Paris. Tal contato era motivado, em boa parte, pelo entendimento de que a literatura americana “já contém o germe dos principais temas da ‘negritude’”¹² (KESTELOOT, 1983, p. 64) e, por essa razão, os escritores negro-americanos são tidos como os “verdadeiros pais da renascença cultural negra na França”¹³ (KESTELOOT, 1983, p. 64).

Mesmo valorizando a questão temática, não devemos nos olvidar que a atuação dos escritores negro-americanos não se deu apenas por esse viés, mas também pelo estético, já que os escritores africanos se interessaram pela espontaneidade da expressão, do ritmo e da musicalidade interna da literatura negro-americana. Ou seja, houve, também, uma apropriação das formas e estratégias poéticas (KESTELOOT, 1983).

Problematizamos, para avançar, que em que pese o fato de os negros da diáspora terem ocupado um avultoso papel nas literaturas praticadas pelos negros do continente, Kesteloot parece reduzir o protagonismo desses negros africanos, no que tange ao renascimento. Em outras palavras, a autora parece sobrelevar a relevância de

¹¹ “Une idéologie qui condamnait le racisme, les différences sociales et l’exploitation de l’homme par l’homme devait naturellement conquérir des intellectuels généreux” (Tradução nossa).

¹² “contient déjà en germes les principaux thèmes de la ‘négritude’” (Tradução nossa).

¹³ “les véritables pères de la renaissance culturelle nègre en France” (Tradução nossa).

agentes externos, sugerindo que, mesmo para o “renascimento” de sua arte, o homem africano tenha sido mais motivado por elementos externos do que pelo seu próprio desejo de expressão, o que precisa ser encarado com cautela para não se incorrer no equívoco de deslegitimar e minimizar as lutas empreendidas pelos negros do continente, no sentido de reconstituir sua estigmatizada imagem por meio da valorização da arte africana.

O que tencionamos afirmar é que o estudo de Kesteloot destaca o amparo de movimentos ocidentais mais “desenvolvidos”, “organizados” ou mais legitimados por parte da sociedade ocidental, para entrelaçar aos antecedentes do “renascimento” da arte africana que é, na visão da pesquisadora, sempre sustentado por esses fatores externos, o que provoca um quase apagamento da construção da autonomia dos escritores e artistas desse período.

Tal concepção implica legitimar outros elementos influenciadores. Para a autora supracitada, outro fator apontado como antecessor relevante da “renascença cultural negro-africana” é o livro *Batouala*, de René Maran, publicado em 1921. René Maran, antilhano, que viveu na França e trabalhou como comandante do exército francês em Oubangui-Chari (região ao norte do ex-Congo Belga), assimilou totalmente a cultura francesa e, mesmo assim, com seu livro, “(foi) o primeiro negro, na França, a ousar dizer a verdade sobre alguns métodos de colonização, a revelar a verdadeira mentalidade dos negros e o que pensavam da ocupação europeia”¹⁴ (KESTELOOT, 1983, p. 84). Não apenas a obra como um todo, mas também seu prefácio, o qual é escrito pelo próprio autor, fizeram deste um “livro engajado”¹⁵ (KESTELOOT, 1983, p. 85), de forma que “com *Batouala*, alguma coisa havia mudado para os homens de cor!”¹⁶ (KESTELOOT, 1983, p. 84).

Ao avaliar o trabalho de Maran, Kesteloot emprega as palavras de forma a provocar um efeito definitivo, peremptório, como se a “verdadeira mentalidade dos negros” (KESTELOOT, 1983, p. 84) fosse só uma e facilmente apreendida por Maran, minimizando a subjetividade do olhar do autor sobre os africanos, afinal, sua obra é um reflexo de seu olhar sobre as situações com as quais se depara, balizado por seu lugar

¹⁴ “était le premier noir, en France, à oser dire la vérité sur certaines méthodes de la colonisation, à révéler la vraie mentalité des noirs et ce qu’ils pensaient de l’occupation européenne” (Tradução nossa).

¹⁵ “un livre ‘engagé’” (Tradução nossa).

¹⁶ “Avec *Batouala* quelque chose avait changé pour les hommes de couleur!” (Tradução nossa).

de observação, que culmina no subjugar da complexidade humana presente nos homens africanos que conviveram com Maran.

Frente ao exposto, depreende-se que, para Kesteloot, todos esses antecedentes funcionaram como causa determinante para que aqueles jovens escritores – passivos – tivessem subsídios para conhecer e reconhecer sua condição de colonizados/oprimidos. Assim, a pesquisadora não vislumbra nesses “antecedentes” uma condição favorável para que aqueles estudantes pudessem ter um espaço de voz, um lugar e um momento apropriados para sua expressão diante de um público ou de um grupo disposto a ouvi-los, reconhecer e legitimar seu lugar social e sua condição de seres pensantes. Afinal, como postula N’Goran (2009), não foi em decorrência dos antecedentes apontados por Kesteloot que a consciência dos jovens aflorou, mas sim por conta do momento e do espaço apropriados para a expressão da consciência, que já existia.

Face a todos os antecedentes apontados pela autora, a consciência dos jovens antilhanos e africanos de Paris foi despertada – como se esses jovens precisassem desses “antecedentes” para serem despertados de seu torpor de colonizado – e sob a direção do senegalês Léopold Sédar Senghor, do martinicano Aimé Césaire e do guianense Léon Damas, publicaram a revista *L’Étudiant Noir* em 1934 para divulgar os problemas que os preocupavam. Seu primeiro mérito foi o de “reunir estudantes africanos e antilhanos” (KESTELOOT, 1983, p. 91) e, além disso, seus idealizadores empregaram “os valores contemporâneos do Ocidente com ecletismo, escolhendo somente os que eram suscetíveis de promover a dignidade dos povos negros”¹⁷ (KESTELOOT, 1983, p. 92) e, devido a isso, o grupo recusou-se a se filiar a qualquer partido e a aderir à ideologia marxista em decorrência de sua interferência nos campos religiosos e filosóficos, mesmo reconhecendo que o socialismo poderia funcionar como metodologia de pesquisa ou estratégia de revolução política.

Kesteloot assevera, também, que o grupo de *L’Étudiant Noir* aderiu às possibilidades artísticas revolucionárias retomadas pelo surrealismo e interessou-se vivamente pela poesia africana tradicional, pois ela representava “os valores da negritude”¹⁸ (KESTELOOT, 1983, p. 99). Dessa forma, o grupo focalizou obras de estudos

¹⁷“des valeurs contemporaines de l’Occident avec éclectisme, y choisissant seulement ce qui était susceptible de promouvoir la dignité des peuples noirs” (Tradução nossa).

¹⁸ “les valeurs de la négritude” (Tradução nossa).

etnológicos africanos que, de certa forma, sustentassem cientificamente as propostas de “renascimento” dos valores negros africanos.

O que intentamos sustentar é que, de acordo com Kesteloot, diferentemente do marxismo e do surrealismo, as descobertas dos etnólogos seriam elementos concretos, extraídos das ruínas culturais africanas, para a reconstrução das culturas e das literaturas africanas subjugadas durante os anos de colonialismo, escravidão e das teorias pseudocientíficas que as sustentaram, uma vez que a tais descobertas seria atribuído um caráter científico.

Ousamos esclarecer que os antecedentes citados por Kesteloot referem-se ao “renascimento” das literaturas africanas com uma constituição baseada nos valores da negritude. Sobre essa questão, a autora, analisando as propostas de cada um dos autores que a divulgaram – Senghor, Césaire e Damas – conclui que a negritude pode ser considerada como um “conjunto de valores culturais negros, mas, além disso, esses valores determinam uma especificidade que diferencia o negro do resto dos homens, na medida em que lhe confere uma ‘atitude afetiva’ diferente”¹⁹ (KESTELOOT, 1983, p. 111).

Essa negritude contempla, também, a luta contra o racismo e o imperialismo e a libertação total do negro em relação ao ocidente. Para o futuro da negritude, a autora elenca dois elementos que remetem ao gênio negro e ao passado de opressão: o orgulho reconquistado do homem negro e a consciência de seu valor histórico. Para ela “esta consciência de si é também uma conquista definitiva”²⁰ (KESTELOOT, 1983, p. 119) e, por isso, defende que o negro se exprima livremente, explicitando suas raízes africanas e sua história para se fazer conhecer “uma alma diferente da nossa (ocidental)”²¹ (KESTELOOT, 1983, p. 120).

Essa ideologia da fase inicial de negritude, retomada por Kesteloot (1983, p. 114), como a “alma negra”, “o espírito” negro, “o ser-negro-no-mundo”, é, em certa medida, preservada nas literaturas africanas contemporâneas, seja para reproduzir esses valores, seja para refutá-los.

¹⁹ “(...) ensemble des valeurs culturelles noires. Mais en outre ces valeurs déterminent une spécificité qui différencie le noir du reste des hommes, en tant qu’elle lui donne une ‘attitude affective’ différente” (Tradução nossa).

²⁰ “Cette conscience de soi est aussi une conquête définitive” (Tradução nossa).

²¹ “une âme non pareille à la nôtre” (Tradução nossa).

Dongala não é uma exceção a essa matriz temática, representando-a de maneira irônica e crítica, já que sua África se apresenta formada por diversos matizes culturais, incluindo aí, além das interferências ocidentais, aquelas trazidas pelos diversos grupos étnicos africanos, o que, de certa forma, aprofunda e rechaça a idealização dessas questões da “alma negra”, do “ser negro no mundo” – defendidas pela negritude – enquanto explicita toda a heterogeneidade africana. O aprofundamento, a que nos referimos, diz respeito à discussão sobre toda a complexidade envolvida na formação de uma identidade. Já o rechaçamento, que destacamos, está associado ao sugestionamento de que a identidade africana “original” não é única, nem homogênea, e não deve representar uma prisão para os artistas, que podem ser impelidos a apreender de maneira idealizada essa África tradicional, como se, somente nesse lugar, estivesse o “ser africano” original, feliz e, de alguma forma, diferente do homem branco.

Devemos observar uma outra noção por que se envereda Kesteloot. Para a referida autora, a literatura negra enriquece a literatura mundial e os escritores africanos moldam a língua francesa de acordo com seu temperamento e suas necessidades rítmicas, musicais, sendo assim capazes de construir suas abstrações particulares se opondo ao espírito ocidental (KESTELOOT, 1983, p. 324). Para ela, a literatura negra atribui à língua francesa uma nova dimensão, a ponto de poder ser designada como uma “literatura negra de expressão francesa”²² (KESTELOOT, 1983, p. 325).

A discussão mobilizada até aqui é ampliada com mais um elemento merecedor de nossa atenção. É válido observar que a expressão com a qual Kesteloot demonstra o lugar próprio das literaturas africanas de língua francesa não se mostra adequada. Afirmamos isso, pois é criada uma particularidade para essa literatura baseada na cor da pele, como se todos os escritores africanos fossem negros e devessem estampar essa condição na contracapa de suas obras. Ademais, ao rotular, subentende-se a existência de um tipo próprio de literatura, que é distinta daquela praticada pelo branco e, por conseguinte, é excluída do rol das literaturas universais e inserida em um nicho próprio.

Tal problemática é consonante com outra polêmica que é gerada pelo termo “expressão francesa”. Tal termo mostra-se excessivamente complexo, visto que se trata

²² “d’une littérature nègre d’expression française” (Tradução nossa).

de conceito munido de grande carga subjetiva arraigada a uma condição social própria de um contexto de utilização da língua francesa e, por isso, as literaturas africanas, ainda que escritas em línguas coloniais, alinham-se, no que diz respeito à expressão, ao seu grupo de representação.

Em vias de finalização, devemos destacar que Kesteloot é uma teórica da literatura africana de língua francesa reconhecida internacionalmente por seu trabalho nessa área, que direciona seus estudos e sua fala a partir de seu lugar ocidental. Isso ocorre, grosso modo, pois conforme aponta Apiahh (2014, p. 105):

A teoria literária não é apenas um projeto intelectual, mas é também um gênero; e os gêneros têm histórias, ou seja, épocas e lugares. Também nesse aspecto, o universalismo dissimulado dentro da retórica do particularismo põe a cabeça para fora: pois decerto é uma presunção europeia insistir numa correspondência, na cultura africana, com os discursos institucionalizados do Ocidente.

Na esteira desse entendimento, notamos que a pesquisadora estabelece datas, organiza e hierarquiza eventos para elaborar uma historiografia das literaturas africanas de língua francesa que siga um modelo ocidental, e, nesse sentido, seleciona os elementos para esse encadeamento com base em uma ótica exógena, dissimulando um universalismo e minimizando o que os próprios produtores dessas literaturas consideraram, em suas particularidades, como sua historiografia, enquanto reforça seu lugar de fala como uma ocidental. Ademais, considera todos os países de colonização francesa como um único e homogêneo grupo, o que sinaliza que todos eles reagiram de maneira semelhante aos antecedentes por ela apontados. Da forma que compreendemos, essa escolha reflete sua posição ideológica eurocêntrica que situa os africanos, mais uma vez, como passivos coadjuvantes de seus próprios processos culturais e como um bloco cultural uniforme.

Tendo, pois, explorado algumas das principais concepções teóricas da autora Lilyan Kesteloot, passamos, neste instante, a focar os estudos de Makouta Mboukou, com sua crítica reativa e afrocêntrica.

2.2. Afrocentrismo e reatividade na crítica de Makouta Mboukou

Diferentemente de Kesteloot, Makouta Mboukou, crítico literário congolês, atribui menor importância aos antecedentes citados pela autora. Para ele, o “renascimento negro”²³ (MBOUKOU, 1980, p. 17), aparentemente, viria de qualquer forma. A seu ver, o protagonismo maior é do próprio africano, que aparece como uma bomba prestes a explodir e depende menos de fatores externos e mais da própria condição de humilhação e do direito ou necessidade de revanche (MBOUKOU, 1980).

O autor emprega o termo “renascimento” – como Kesteloot – para indicar a difusão das literaturas africanas de língua francesa, no entanto, associa-o ao termo “negro”, em uma visível atitude ativa, de acordo com a qual o homem negro renasce, após anos de humilhação e de tentativa de apagamento de suas identidades e de suas manifestações culturais, por meio de sua produção artística. Nota-se, desta feita, um efeito de sentido diverso daquele empregado por Kesteloot, embasado no conteúdo e no posicionamento político e social do autor. Como se pode observar, o sentido é coerente com o lugar de fala de cada um dos pesquisadores.

Mboukou (1980) trata o movimento negro-americano dos anos de 1918-1928 com certa notoriedade, e explica que os negros de New-Orleans e do Harlem, entre o jazz e a dança, a poesia, o teatro e os romances, descobriram uma nova maneira de sentir e de ser e, assim, quiseram exprimir sua alma, sua origem e sua personalidade. No seu entendimento, essa tomada de consciência é o começo da “renascença negra”, que, segundo explica, é um movimento nascido no Harlem e chamado “New-negro”. Esse movimento, dirigido por jovens escritores negros, apresentava três questões proeminentes: (I) a rejeição ao racismo, à violência e à busca por bens materiais; (II) a volta à cultura e à autenticidade negras em sua relação com a África e (III) a libertação política, econômica e cultural de todos os povos.

Na visão do autor, a arte negro-americana representa uma arte nascida no seio das comunidades negras norte-americanas e, em decorrência disso, apresenta uma “originalidade” própria, interna à cultura negra, diferentemente do manifesto *Légitime Defense*, citado por Kesteloot, o qual foi quase que completamente pensado e

²³Trata-se de expressão original empregada por Makouta Mboukou na obra analisada, sempre empregada entre aspas nesta Tese.

idealizado a partir das ideias ocidentais do surrealismo e do comunismo. Nas entrelinhas, enquanto faz suas escolhas, Mboukou deixa revelar sua posição no sentido de priorizar, para a construção de sua historiografia, a postura mais ativa e autêntica das comunidades negras, menos dependentes de manifestos ou de doutrinas políticas exógenas.

Nessa esteira, o autor faz questão de explicar pormenorizadamente o movimento “New-negro”. Para ele, não se trata de movimento que evoluiu no Harlem. O que defende é, em outra via, que alguns escritores negro-americanos, com efeito, exilaram-se em Paris nos anos que antecederam a negritude, o que, certamente, favoreceu a eclosão de tal movimento, mas o “espírito liberal” (MBOUKOU, 1980, p. 24) que pairava em Paris foi, também, bastante propício para a eclosão de novas ideias. Para esse crítico, o movimento “New-negro” ganhou outra dimensão quando seus protagonistas se encontraram com os negros africanos e antilhanos em Paris, ou seja, há a união das forças e não uma influência passiva simplesmente recebida pelos negros africanos e antilhanos.

A partir desse encontro, em 1931, fundou-se, em Paris, a *Revue du Monde Noir*²⁴, apontada por Mboukou (1980) como antecedente da negritude e do “renascimento negro”, editada a partir da união dos escritores e intelectuais vindos do Harlem, Haiti, Antilhas e da África. Dentre os principais pontos que a revista defendeu destacavam-se: a afirmação da personalidade negra, a rejeição à suposta missão civilizatória do ocidente e a reivindicação de uma literatura autenticamente negra.

Outro antecedente arrolado por Mboukou (1980) foi a publicação da revista *L’Etudiant Noir*, redigida pelos três fundadores da negritude – Senghor, Césaire e Damas. Do programa da revista constava o retorno absoluto aos valores culturais negros; a rejeição ao marxismo, considerado como um meio de o ocidente recuperar o negro que começava a se emancipar, pois o marxismo continuava sendo uma ideologia ocidental, paternalista e assimilacionista; o desejo de ter como “líder” somente a própria África e a necessidade de os negros se aceitarem, se reconciliarem consigo mesmos e assumirem seus interesses.

²⁴ A *Revue du Monde Noir* contou com a publicação de seis números, de 20 de novembro de 1931 até 20 de abril de 1932. Todos os números encontram-se disponíveis em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32946v>. Acesso em: 27 abr. 2018.

O autor coaduna com o entendimento de Kesteloot, no que diz respeito à obra *Batouala*. Para Mboukou, René Maran, e sua obra publicada em 1921, constitui-se “como um precursor da negritude [já que] no lugar do negro idiota, Maran apresenta um negro capaz de crítica, de julgamento e de lógica”²⁵ (MBOUKOU, 1980, p. 26).

Tanto Kesteloot quando Mboukou concordam com o protagonismo de *Batouala* como precursor da negritude, ainda que haja, entre os autores, diferentes abordagens. Para Kesteloot, Maran só conseguiu escrever *Batouala* em função de ter sido criado como um francês, de gozar de toda uma formação cultural e intelectual francesa, o que lhe permitiu reconhecer a discrepância entre os discursos coloniais e suas práticas. A estudiosa, em um viés discordante, enxerga esse antecedente como uma visão externa à causa africana, ou seja, aparentemente Maran tornou-se escritor apenas porque intencionava denunciar o mau funcionamento da administração colonial que testemunhou em África, detectado em decorrência de seu panorama “francês” de observação. Nessa perspectiva da autora, nota-se o intento de reforçar a visão de superioridade francesa, ao outorgar a capacidade e o talento de Maran à sua formação cultural na metrópole.

Ainda no que concerne a essa discussão, Mboukou menciona que Maran estava em África a serviço da administração colonial, no entanto, não se pode traduzir sua formação francesa como um fator determinante e direcionador de seu olhar, haja vista que, segundo Mboukou (1980, p. 26), para René Maran “o escritor é também suscetível de desempenhar um papel de porta-estandarte e de diretor da consciência dos povos”²⁶. Sob esse tecido de interpretação, Maran é apresentado como um escritor combativo, consciente do papel que deve desempenhar nos processos de denúncia de uma administração colonial que age em via dissonante da suposta missão “civilizadora” da colonização.

Compreender tal postura do autor significa reconhecer que, para Mboukou (1980), a condição do negro no início do século já atingia um ponto máximo de exploração e desvalorização e a qualquer momento o renascimento intelectual, político e social, floresceria, mas alguns fatores foram determinantes para isso: os trabalhos

²⁵ “comme un précurseur de la Négritude.[...] à la place du Nègre idiot, Maran dresse un Nègre capable de critique, de jugement et de logique” (Tradução nossa).

²⁶ “l'écrivain est encore susceptible de jouer le rôle de porte-flambeau et de directeur de consciences des peuples” (Tradução nossa).

artísticos dos negros-americanos e as publicações da *Revue du Monde Noir*, da revista *L'Étudiant Noire* e do romance *Batouala*. Todos esses fatores encontraram solo fértil em uma Paris aberta a novos pensamentos.

Para ele, devemos ratificar, foram esses os antecedentes que – aliados a temas comuns, desenvolvidos de maneira paralela entre africanos, caribenhos e afro-americanos do movimento da negritude – marcaram o “renascimento da literatura negra”. Mboukou não define negritude, afirmando que “hoje ficou claro que não há uma *negritude*, mas *negritudes*, podemos deduzir que no seio de cada comunidade há várias negritudes”²⁷ (MBOUKOU, 1980, p. 42). Nesse aspecto, Mboukou anuncia a multiplicidade dos devires identitários contemplados pelo movimento original da negritude, sem se restringir a uma definição e, assim, o autor abre espaço para a possibilidade de inclusão de diferentes formas de reconhecimento da condição do negro nas culturas africanas.

De acordo com sua perspectiva (MBOUKOU, 1980), durante os primeiros 50 anos do século XX, reconheceu-se um novo mundo, o mundo negro, e esse reconhecimento não foi político ou econômico, mas, literário. A “renascença” negra, em escala mundial, teve seu apogeu na época da negritude combativa, entre os anos de 1930 e 1940; em 1945, o mundo negro já havia expressado seu pensamento ao ocidente que o oprimiu durante cinco séculos, com a escravidão e o colonialismo.

O autor registra diferenças significativas entre a África para o negro-caribenho e negro-americano e para o negro-africano. A seu ver, para os primeiros, a África é uma

ausência física; trata-se inicialmente de encontrá-la (a África) antes de traduzi-la e de a revelar ao mundo. De onde vem a força com a qual eles exprimem o tema da nostalgia do país natal [para o negro-africano será] uma presença psíquica. Ela está disponível e trata-se simplesmente de exprimi-la para a revelar ao mundo, por meio do trabalho criador e uma sincera tomada de consciência geral, para expulsar a angústia doentia do paraíso perdido.²⁸ (MBOUKOU, 1980, p. 43).

²⁷ “aujourd’hui il est apparu qu’il n’y pas une Négritude, mais des Négritudes [...] on peut déduire qu’au sein de chaque communauté, il y a plusieurs Négritudes” (Tradução nossa).

²⁸ “absence physique; il s’agit d’abord de la retrouver avant de la traduire et de la révéler au monde. D’où la force avec laquelle ils expriment le thème de la nostalgie du pays natal. [...] une présence physique. Elle est là, et il s’agit simplement de l’exprimer pour la révéler au monde, par le travail créateur, et une sincère prise de conscience générale, pour chasser l’angoisse malade du paradis perdu” (Tradução nossa).

Tal diferença de percepção da África será retomada por Dongala, principalmente no romance *Um fuzil na mão, um poema no bolso*²⁹, entre os personagens Mayéla e Meeks, africano nativo, e Meeks, negro-americano que se dirige à África para lutar pelas independências africanas já que, para ele, a África era uma ausência e, aparentemente, motivado por isso, ele luta ao lado de seus “irmãos” africanos, para encontrar sua África. No diálogo entre o protagonista Mayéla e Meeks, temos:

- Pois sim, o ritmo segundo o ritmo da batuta do chefe de orquestra branco – disse Meeks amargo. Calaram-se um momento – A África – prosseguiu Meeks suspirando, – que grande e belo mito para ti e para mim! Tudo está resumido na sua forma ambígua, ao mesmo tempo a dum coração e a dum punho fechado.
- A África é uma realidade para mim que sou africano, mas um mito para ti que és um negro americano. Esse mito é talvez útil, senão não estarias aqui, quando em tua terra a luta é tão dura. [...]
- Tu podes dizer! Em nenhum estado da África, fora aquele em que nasceste, te sentirias em casa. (...) Vamos, meu caro, entre nós ao menos sejamos francos. A África com um A maiúsculo é o nosso mito comum, um mito conveniente. (DONGALA, 1974, p. 19).

Como se percebe no trecho, a África é apresentada como mito, tanto na ausência, sentida por aqueles que são descendentes dos africanos e vivem em outro continente e por aqueles que são nascidos em seu território, quanto na presença, que se funda a partir de uma certa “nostalgia do país natal” (MBOUKOU, 1980, p. 43), que poderia ser compartilhada por todos os homens negros. Como se pode perceber no exemplo supracitado, problematizando a proposta de Mboukou, Dongala sugere a diversidade cultural e étnica dentro do próprio continente africano, o que faz de Meeks, negro-americano, e de Mayéla, negro-africano, igualmente estrangeiros, unidos por uma ausência e por uma presença psíquicas.

Para melhor compreendermos como se dá essa ausência psíquica, acionamos a novela *L'étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati* [*A surpreendente e dialética decadência do camarada Kali Tchikati*], em que o personagem Kuvezo, ainda que africano nativo, enquadra sua África em uma “ausência psíquica”, já que ela mostra-se repleta de mistérios que ele não alcança e não compreende mais, após tantos anos

²⁹ Desta feita, lançamos mão da versão traduzida, conforme consta das referências bibliográficas.

vivendo nos Estados Unidos. Ele exprime essa nostalgia em relação ao país natal, enquanto encontra-se bem instalado em seu táxi, no trajeto para o hotel, de padrões ocidentais, em *Point Noire*, com a frase “eu não duvido mais, a África tinha seus mistérios...”³⁰ (DONGALA, 1982, p. 45). O sentimento de ausência e de presença psíquicas não é tão pacífico e facilmente identificável como deseja Mboukou, o que acena para o fato de que quando se fala em identidade, outras forças estão em jogo, além da cor da pele.

A esse respeito, Mboukou (1980, p. 43) conclui:

Mas que a África seja considerada como uma presença ou como uma ausência, o resultado desta procura é positivo: existe doravante um pensamento negro cujo Ocidente deverá levar em conta em suas decisões políticas. Há algo como uma ressurreição em escala de uma raça que, por muito tempo, foi relegada ao nível de animal.³¹

A colocação de Mboukou inscreve-se em uma concepção nacionalista-nativista, ainda influenciada pela negritude, de uma África nostálgica, uma grande presença ou ausência no seio de cada indivíduo negro e que traça uma das linhas temáticas e estéticas das literaturas africanas. Trata-se de uma visão afrocêntrica idealizada, contaminada pela noção de diferenças raciais e pela competição entre “raças” que essa visão suscita e que resulta em colocar o homem negro como um “tipo” humano apartado dos demais.

Cumprir destacar que Mboukou apresenta uma crítica combativa, o que é equivalente à literatura engajada. Ele é bastante enfático em suas colocações e assume um lugar de embate contra o eurocentrismo da crítica literária no que concerne à história das literaturas africanas. Para Mboukou, a crítica literária tem tanto papel na contestação da centralização dos sistemas culturais-intelectuais quanto a própria literatura.

Se Kesteloot se mostra mais didática em sua abordagem sobre as origens das literaturas africanas, Mboukou mostra-se mais radical, incorporando em sua teoria, em

³⁰ “Je n’en doutais plus, l’Afrique avait ses mystères...” (Tradução nossa).

³¹ “Mais que l’Afrique soit considérée comme une présence ou comme une absence, le résultat de cette recherche est positif : il existe désormais une pensée nègre dont l’Occident devrait tenir compte dans ses décisions politiques. Il y a comme une résurrection à l’échelle d’une race qu’on a longtemps ravalée au rang de l’animal” (Tradução nossa).

seu discurso, toda a ênfase que dá ao engajamento dos primeiros escritores negro-africanos. Mesmo que seus antecedentes não sejam os mesmos de Kesteloot, uma questão mostra-se norteadora: ainda que as literaturas africanas, desde sua origem, não apresentem matrizes homogêneas, elas são fruto, também, dos trabalhos dos negro-americanos, dos antilhanos, dos haitianos, dos africanos que moravam na França e dos africanos do continente. Essa constatação, trazida por Mboukou, avança mais um passo em direção à linha de análise assumida nesta Tese, qual seja, os processos históricos e culturais são dinâmicos, contraditórios, complementares e, por conseguinte, não são dotados de culturas ou identidades fixas.

Assim, tendo circunstanciado o Afrocentrismo e a reatividade na crítica de Mboukou, passamos, a seguir, a discorrer sobre David N’Goran e os ciclos artísticos que constroem um espaço de legitimação para as literaturas africanas

2.3. Um lugar para as literaturas africanas: David N’Goran e os ciclos artísticos

Em uma perspectiva menos linear e histórica, David N’Goran explica que é preciso compreender “os espaços sociais nos quais se acham situados os agentes que contribuem para produzir as obras culturais e que eu chamo de campos (literário, artísticos, científicos, filosóficos, etc.)”³² (N’GORAN, 2009, p. 28).

Nessa via, o autor postula que não basta prestar atenção aos acontecimentos históricos expostos de forma cronológica, mas é preciso, também, considerar as “ondas de choque” (N’GORAN, 200, p. 29), ou seja, é imprescindível selecionar os períodos de contradições e rupturas que realmente favoreceram a construção de um campo literário africano capaz de seguir uma lógica própria.

Devemos registrar, para avançar, que N’Goran (2009) utiliza os preceitos teóricos de Pascale Casanova, para quem um dos princípios de toda literatura é se posicionar a favor ou contra uma alteridade: “isto é, de erigir-se em uma instância de tomada da

³² “les espaces sociaux dans lesquels se trouvent situés les agents qui contribuent à produire les œuvres culturelles et que j’appelle des champs (littéraire, artistique, scientifique, philosophique, etc.)” (Tradução nossa).

palavra, que pode favorecer uma autodesignação através de uma invenção do ‘outro’”³³ (N’GORAN, 2009, p. 30).

Nessa perspectiva, devemos pontuar que, no caso do “campo afro-francófono”³⁴, os campos sistêmicos e os fundamentos institucionais conduzem à problemática básica do “outro” (N’GORAN, 2009, p. 31). Dito isso, é possível perceber toda uma gama de textos, preexistentes aos textos africanos, que parecem marcados essencialmente em relação ao “outro”. Anteriormente, eram textos exóticos, de caráter etnográfico, caracterizados pelo desejo de descobrir “o outro” e seu espaço como objeto de curiosidades. Atualmente, trata-se de textos repletos de estereótipos, centrados na paisagem e nos homens (N’GORAN, 2009).

Um outro tipo de texto, denominado por Mouralis como “texte négrophile” (MOURALIS, 1975 *apud* N’GORAN, 2009, p. 32) é desenvolvido a partir de uma tese paradoxal de condenar a escravidão a partir de razões universais mas desenvolver a ideia do “bon maître”. Tal tipo de texto caracteriza-se como um importante ponto de partida para a escritura literária africana e o discurso que a motiva. Para o autor, essa é uma literatura colonial, porque expõe as fronteiras das colônias onde os colonos, missionários, administradores e etnólogos são os agentes e apresenta-se como responsável por instituir os contornos de uma “alma branca” e de uma “alma negra”, largamente difundidas em revistas (N’GORAN, 2009). Para ele, essa literatura traduz ao público da Europa a verdade sobre as populações negras da África. Ademais, tais textos se “[...] davam na caricatura de uma personalidade africana visando a uma melhor aprovação da ação colonial denominada como um humanismo”³⁵ (N’GORAN, 2009, p. 33). Trata-se, devemos observar, de uma literatura de cunho paternalista que pode ser vista, também, como um convite explícito à quebra do monopólio discursivo eurocêntrico, já que destaca a oposição colonizador x colonizado, administrador x indígena, alma branca x alma negra. Afinal, os autores constroem seus textos a partir dessa oposição, abrindo margem para que “o outro” exista como interlocutor e possa, assim, tomar parte na luta discursiva sem deixar de justificar a ação colonial a partir da

³³ “c'est-à-dire, de s'ériger en une instance de prise de la parole, pouvant favoriser une auto-désignation à travers une invention de 'l'autre'”(Tradução nossa).

³⁴ “champ afro-francophone” (Tradução nossa).

³⁵ “donnaient dans la caricature d'une personnalité africaine en vue d'une meilleure approbation de l'action coloniale désignée comme un humanisme” (Tradução nossa).

necessidade “humanista” dos europeus de “salvar” aqueles pobres seres (N’GORAN, 2009).

Antes de avançar na compreensão dos estudos de N’Goran, parece-nos relevante destacar a posição desse autor. N’Goran, conforme apontamos, visualiza na literatura colonial, que tanto contribuiu para a criação dos estereótipos africanos difundidos no mundo ocidental, o africano que, mesmo estereotipado, aparece como personagem e institui um contraponto com o colonizador, o que delimita um dos principais temas fundadores dessas literaturas.

Nesse cenário, N’Goran (2009) aponta que existiram, primeiramente, os textos exóticos, de caráter etnográficos, para investigar o outro, depois surgiram os textos “negrófilos”, coloniais, nos quais “o outro” africano, carregado de estereótipos, opõe-se ao “outro” europeu humanista e assim, “o africano posou como objeto literário tornando-se, por sua vez, sujeito e produtor de um outro discurso, isto é, fazendo sua entrada no mundo fechado de tomada da palavra literária”³⁶ (N’GORAN, 2009, p. 34).

Como se nota, inicialmente, a África se inscreve como um tema, um objeto literário inscrito na narrativa colonial, o que, paradoxalmente, abre espaço para a interposição de um contra-discurso literário. Face a esse contexto, N’Goran advoga que René Maran, com o romance *Batouala* (1921), inscreve-se nesse cenário como um caso de “apropriação discursiva ou inversão”³⁷ (N’GORAN, 2009, p. 34). N’Goran concorda com Kesteloot no seguinte aspecto: Maran chegou à África, onde trabalhou como administrador (em Oubangui-Chari), como um estrangeiro aos hábitos africanos e como pertencente ao sistema discursivo dominante à época, com uma posição social e civil que conferiram a seu discurso uma “incontestável presunção de verdade”³⁸ (N’GORAN, 2009, p. 36).

Sob esse prisma, Maran gozava de maior credibilidade e possibilidade de abalar as estruturas sociais e, por isso, inscreveu-se como uma “anomia” no espaço literário africano, uma vez que ele contrariou a norma corrente da literatura colonial, com sua explícita “vontade de verdade”³⁹ (N’GORAN, 2009, p. 36), abalando a ordem e expondo

³⁶ “l’Africain posé comme objet littéraire devient, à son tour, sujet et producteur d’un autre discours, c’est-à-dire, faisant son entrée dans le lieu clos de la prise de la parole littéraire” (Tradução nossa).

³⁷ “l’appropriation discursive ou le renversement” (Tradução nossa).

³⁸ “incontestable présomption de vérité” (Tradução nossa).

³⁹ “volonté de vérité” (Tradução nossa).

uma verdade discursiva diferente daquela praticada naquele momento. Assim, para N’Goran, Maran foi o autor de um ato primordial, “aquele de dar o direito à palavra ao africano”⁴⁰ (N’GORAN, 2009, p. 36) e, assim, sua legitimidade não precisou vir do ocidente – embora também tenha vindo – já que Maran foi agraciado com o *Prix Goncourt*⁴¹ em 1921 por essa obra, ao ser considerado delimitador das primeiras linhas de um espaço literário africano em formação. Esse ato fundador de Maran se fortaleceu de maneira bastante sensível a partir dos anos 1930, na efervescência intelectual dos estudantes negros em Paris (N’GORAN, 2009).

A nosso ver, é imperioso perceber que, mesmo que Maran tenha escrito seu romance a partir de toda uma formação pessoal ocidental com um discurso alinhado ao da Metrópole, seus efeitos apontam para uma direção diferente daquela percorrida por Kesteloot e por Mboukou, uma vez que, N’Goran lhe atribui o momento da reviravolta discursiva, quando foi dada a palavra ao africano e ao que tinha a dizer sobre si mesmo.

N’Goran advoga, ainda, que a literatura africana dependeu menos das revistas e manifestos do que da inversão do papel discursivo do africano, que passou de objeto a sujeito, invertendo os papéis com a “tomada da palavra”⁴² (N’GORAN, 2009, p. 36) literária a partir do precedente aberto pelo romance primordial *Batouala*.

Para N’Goran, a literatura funciona como outras ciências humanas e adota modelos descontínuistas de forma que

seus discursos funcionam como um sistema de tomada de palavra, regido por um processo de denominação e de autodesignação, satisfazendo uma função de controle e de dominação.

O campo francês e seu apêndice, a literatura colonial e/ou indígena, que aparece inicialmente sob o prisma do “mesmo” e do “outro”, por uma constituição do africano e seu espaço em objeto literário, contribuirão para o *advento de um movimento de contestação transformando o objeto em sujeito*. Portanto, a literatura africana francófona poderá ser lida, em um dado momento da sua história, através do esquema de oposição do “discurso” e do “contra-discurso”

⁴⁰ “celui de donner le droit à la parole aux Africains” (Tradução nossa).

⁴¹ *Prix Goncourt*, ou prêmio Goncourt, é um prêmio literário francês, oferecido a autores de expressão francesa. Criado oficialmente em 1902, a partir do testamento de Edmond de Goncourt, o prêmio é anual e tornou-se um dos mais antigos e prestigiados da França. Dados disponíveis em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Prix_Goncourt. Acesso em: 28 jan. 2019.

⁴² “La prise de parole” (Tradução nossa).

ou, segundo as palavras de Mouralis, como uma “contra-literatura”.⁴³ (N’GORAN, 2009, p. 37, grifos nossos).

N’Goran destaca-se, frente aos dois outros autores aqui abordados, já que para ele o objeto reverte-se em sujeito, portanto, a literatura africana deixa de ser um apêndice, um tema para a literatura francesa, e assume a posição de contra-discurso, de contra-literatura. Em suma, o objeto reivindica sua autonomia e quer ser o sujeito de seu discurso, não mais um tema. Esse deslocamento pode ser compreendido como uma verdadeira tomada de consciência e uma possibilidade de expansão do espaço discursivo a ser ocupado pelo africano, ainda que tenha como ponto de partida e objeto de referência a literatura francesa.

Para o autor, essa literatura não é somente um jogo de crenças ou de interesses materiais ou simbólicos que se engendrará, mas atravessa uma “série de autonomização sucessiva, em meio as quais estão as etapas de miticídio e do parricídio”⁴⁴ (N’GORAN, 2009, p. 37).

As etapas do miticídio e do parricídio configuram-se como situações gerais de refutação categórica contra o que se concebia, até então, como “ascendente legítimo”, o ocidente, e se traduz por uma reescritura do texto literário a partir de um outro discurso que não o vigente e instituído. Recusando-se a aceitar uma única instância discursiva, esse espaço literário em construção propõe suas próprias estratégias de formação, de acordo com as quais uma primeira fase é a produção literária efetiva de obras artísticas capazes de construir um campo literário autônomo, porém ainda dependendo da legitimação do campo literário francês (N’GORAN, 2009).

Nessa fase, a literatura apresenta-se como uma homogeneidade formal marcada pela oposição ao mundo europeu e como justificativa da existência de uma literatura nacional e, em outro sentido, de uma nação literária africana traduzindo uma cultura

⁴³ “Leur discours fonctionne comme un système de prise de la parole, régi par un processus de dénomination et d’auto-désignation, remplissant une fonction de contrôle et de domination. [...] Le champ français et son appendice, la littérature coloniale et/ou indigène, en se posant au départ sous le prisme du «mê me» et de «l’autre», par une constitution de l’Africain et son espace en objet littéraire, œuvreront à l’avènement d’un mouvement de contestation transformant l’objet en sujet. Dès lors, la littérature africaine francophone pourra être lue, à un moment donné de son histoire, à travers les schèmes oppositionnels du «discours» et du «contre-discours» ou, selon le mot de Mouralis, comme une «contre-littérature» (Tradução nossa).

⁴⁴ “série d’autonomisations successives, parmi lesquelles les étapes du mythicide et du parricide” (Tradução nossa).

homogênea. Dito isso, constata-se que o conteúdo dos textos escritos traduz um desejo de reconstruir os textos exóticos, etnográficos, negrófilos e coloniais, caros ao poder colonial, e, que, por essa razão, contribuíram para o funcionamento do espaço literário anterior (N'GORAN, 2009).

Esse “contra-discurso”, ou discurso da negação, é marcado por narrativas de contestação, de denúncia, de reabilitação, de valorização do patrimônio cultural africano e épico, capazes de construir uma imagem prestigiosa e idealizada dos grandes impérios africanos. É caracterizado, também, por narrativas de grandes personagens da resistência africana e pela valorização da cultura “original” (anterior à chegada do branco). Nessa perspectiva, à mulher é dado um tratamento “hipocorístico”⁴⁵ (N'GORAN, 2009, p. 42), muitas vezes empregando-se metáforas generalizantes da mulher do continente africano, dotada de virtudes, capacidade de resistência e dignidade (N'GORAN, 2009).

Além disso, para o mesmo estudioso, a “contra-literatura” ou a “literatura do não” insere-se no contra-discurso literário construído pelo colonizador, ou seja, ainda concebe “o outro” a partir de valores ideológicos ocidentais, em uma verdadeira contra-argumentação. É como se os autores africanos, ao negarem tal discurso, reafirmassem-no novamente, já que os valores ocidentais não são abandonados. O autor defende, então, que, até aquele momento, a literatura africana ainda não discutia questões que lhe eram próprias e, por conseguinte, encontrava-se apenas em contra-argumentação de questões impostas pelos ocidentais (N'GORAN, 2009).

Assim, essa postura configura-se como uma reescritura dos textos literários coloniais e sugere o desejo que novos leitores e sujeitos africanos possuem de “apagar” a palavra literária ocidental para impor um campo de discurso com uma palavra nova, original e legítima do africano e, assim, reescrever a história da colonização africana a partir da ótica do africano, por meio da construção de seu campo literário próprio, mesmo que mantenha, ainda, um diálogo com a literatura colonial ocidental. N'Goran explica que tal diálogo permanece, pois essa contra-literatura não consegue abalar o campo discursivo instituído, já que a questão da “‘alma negra’, permanece inalterada”⁴⁶ (N'GORAN, 2009).

⁴⁵ “hypocoristique” (Tradução nossa).

⁴⁶ “l'âme nègre”, demeure inchangé” (Tradução nossa).

Essa questão torna-se evidente, por exemplo, no romance de Chinua Achebe (2009) *O mundo se despedaça*, em que a sociedade ibu é retratada a partir de um personagem de status social elevado, antes e depois da colonização. Sem idealizações, o romance, em uma linguagem “seca”, direta e econômica desconstrói o exotismo excessivo dos discursos correntes sobre a África, seus povos e seus cenários, além de mostrar aspectos culturais e sociais coerentes e agregadores ao grupo social a que pertencem. Portanto, tal romance apresenta-se como uma legítima contra-literatura, que reescreve a história da colonização africana a partir da ótica do africano e, assim, arquiteta seu campo literário próprio, mesmo perpetuando o diálogo com a literatura colonial ocidental.

Segundo essa perspectiva, a reescritura dos textos não compreende somente o campo ficcional e estético, mas também todas as estratégias adotadas para modificar “o espaço das possibilidades literárias”⁴⁷ (N’GORAN, 2009, p. 43). Por assim fazê-lo, as instituições, as instâncias de legitimação e os agentes do campo francês são arrolados, também, nessa reescritura, até mesmo porque os escritores daquele período se beneficiam do campo simbólico francês como “uma cidade literária ou uma capital literária”⁴⁸ (N’GORAN, 2009, p. 44), com representações literárias e romanescas da cidade de Paris.

Sobre as literaturas africanas mais contemporâneas, N’Goran (2009) entende que, diante de tantas crises sociais e políticas por que vários países da África passaram após 1960, da degradação dos regimes africanos, da crise econômica a partir de 1980 que acentuaram o desemprego e a dependência econômico-política, houve a modificação do ponto-de-vista dos escritores e dos temas literários, de forma que: “o mito da África gloriosa cai em deliquescência”⁴⁹ (N’GORAN, 2009, p. 54). Diante da desilusão, a literatura torna-se mais autônoma, com um conteúdo discursivo cujos paradoxos e insubordinações são mais visíveis. Nesse contexto, multiplicaram-se os escritores que contrariaram a ordem discursiva marxista, pan-africanista e culturalista, criticando-as e impondo, assim, sua própria criação literária (N’GORAN, 2009).

⁴⁷ “l’espace des possibles littéraire” (Tradução nossa).

⁴⁸ “une ville littéraire ou une capitale littéraire” (Tradução nossa).

⁴⁹ “le mythe de l’Afrique glorieuse tombe en déliquescence” (Tradução nossa).

Para N’Goran (2009), tal revolta foi positiva para a constituição do campo literário africano, incidindo diretamente sobre novos escritores e incitando-os a aplicarem essa mesma estética, visto que a partir de então, os escritores escolheriam representações mais realistas e livres sobre a África.

Para ilustrar, invocamos um exemplo de Dongala, que à luz dessa revolta, produz o romance *Le feu* (1987). Logo no início do texto, tem-se: “naquele tempo, quando nasceu *nganga* Mankunku – que ainda não era *nganga* e nem se chamava Mankunku – o mundo não era nem melhor, nem pior que hoje, era apenas diferente”⁵⁰ (DONGALA, 1987, p. 9). Como se observa, o narrador sugere que o mundo africano, antes da chegada do colonizador, não era glorioso, nem épico, nem mítico, era apenas diferente, era, como o pequeno trecho sugere, um mundo em transformação. Esse romance, o único de Dongala ambientado no período pré-colonial e colonial, intenta problematizar exatamente o mito da África grandiosa antes da chegada do colonizador. O texto acena para o fato de que não se trata de tema simples. Na verdade, trata-se de temática complexa que permite uma releitura irônica das obras coloniais e, mais ainda, das obras pós-coloniais de idealização africana.

Assim, as ilusões e desilusões, originadas após as independências, contribuíram para a construção de um campo literário autônomo – autonomização construída a partir da percepção crítica dos paradoxos ideológicos ineficazes – levando o discurso literário a mudar de orientação e os escritores a escolherem suas próprias estratégias. O campo literário “afro-francófono” começou, então, a se definir como “campo literário africano” e a definir, por si mesmo, seus modos de funcionamento (N’GORAN, 2009).

Ao discutir o tema da autonomia do campo literário africano, o autor traça observações relevantes, ao destacar que ela não é linear, total ou definitivamente adquirida, afinal, dialeticamente, todas as “autonomias” se realizam em uma curva variacionista. Há uma autonomia do campo literário africano em relação ao campo político e econômico e em relação ao campo francês, a partir dos anos 1960-1970. A emancipação, além do desenvolvimento estrutural, é, também, a história do desenvolvimento do campo, a organização de suas propriedades, e não está confinada

⁵⁰ “En ce temps-là, lorsque naquit *nganga* Mankunku – qui n’était pas encore *nganga* et ne s’appelait pas encore Mankunku –, le monde n’était ni meilleur ni pire qu’aujourd’hui, il était seulement différent” (Tradução nossa).

ao isolamento total em relação às outras estruturas sociais. Com efeito, as oposições e conexões constituem a história do desenvolvimento do campo e, por essa razão, a literatura não pode funcionar sem estabelecer o mínimo de contato com outras instituições (política, econômica, religiosa) (N'GORAN, 2009).

Isso posto, é possível afirmar que o autor percebe a literatura africana de língua francesa como consequência de um processo quase inevitável, já que a literatura se move a partir de ciclos de ruptura, o que imputa à literatura africana fazer parte desse ciclo. Ele esclarece, ainda, como o sistema funciona e opta pela construção da literatura africana a partir de um sistema de organização do pensamento e da inevitabilidade das rupturas dessa organização.

Parece-nos que o protagonismo encontra-se nos intelectuais e artistas africanos, que devem “tomar a palavra” na disputa pelo poder discursivo e assim construir um campo literário africano autônomo. Para N'Goran, há certa inércia no sistema, o que, de certa forma, favorece o movimento, ou seja, a ruptura estará, sempre, em estado latente.

As colocações de N'Goran permitem o vislumbrar de todo um campo literário que vem sendo construído para dar voz ao marginal, ao “ex-cêntrico”, para se fazer ver heterogeneidade onde antes se via homogeneidade. A metodologia de análise escolhida por N'Goran explicita as forças em disputa no jogo discursivo e a importância de o oprimido tomar seu turno na enunciação. Diante de tantos embates, é possível perceber que a heterogeneidade está nas bases das literaturas africanas e que alguns dos conflitos ficcionalizados nas literaturas são também visíveis na crítica literária.

Frente ao que foi exposto pelos três estudiosos, é perceptível que a crítica literária africana é contaminada ideologicamente pelas construções discursivas afrocentricas e eurocentricas, que, em decorrência de sua polarização, apresentam-se de maneira mais fixa, mais rígida e atreladas a ideologias geo-racias. Nessa seara, percebe-se, no entanto, espaço para uma concepção de crítica literária vinculada aos movimentos de uma sociedade em constante transformação e suas possibilidades de ruptura.

Esse embate mostra-se presente, de maneira bastante perceptível, no conjunto das obras analisadas que mostram a resistência de Dongala em incorporar regras de escrita rígidas em seus trabalhos, já que o autor preferia, sempre, uma representação literária marcada pela movência, pelos percursos históricos e pelos processos sociais. O

conflito entre essas posições radicais encontra-se em suas obras, nessa condição, como conflito, não como verdades resolvidas e emolduradas.

Tendo apresentado como os estudos desenvolvidos pelos teóricos Lilyan Kesteloot (1983), Makouta Mboukou (1980) e David N’Goran (2009) podem contribuir para a pesquisa ora apresentada como Tese, passamos, no Capítulo 3, a seguir, a discorrer mais detidamente sobre Emmanuel B. Dongala e como suas obras podem ser interpretadas como marcas de autonomia e engajamento nas literaturas africanas.

3. EMMANUEL B. DONGALA: ENTRE O ENGAJAMENTO E A AUTONOMIA

*Era mais fácil combater colonos brancos
que planejar uma sociedade nova depois que fossem embora.*
(Dongala)

A construção polarizada dos discursos sobre as literaturas africanas, visível nas teorias de Lylian Kesteloot e Makouta Maboukou, simplifica as manifestações culturais e históricas dos povos africanos, como se houvesse apenas duas possibilidades: ou a arte africana caminha para uma vinculação ao modelo ocidental – para imitá-lo ou confrontá-lo – ou ela recruta somente determinados temas relevantes ao cenário político-econômico dos países africanos.

Dessa forma, cria-se uma polaridade simplificadora da complexidade das relações que envolveram os processos de constituição das manifestações artísticas africanas modernas e das múltiplas formas possíveis de representação dessa complexidade.

Fato é que não podemos deixar de considerar a existência de um conjunto de pensadores e artistas que, desvinculado da polarização da construção do pensamento e dos sistemas de representações ficcionais, assume, a exemplo do que faz David N’Goran, uma posição que evidencia a condição de africanos culturalmente autônomos, pois os inclui na rotatividade das rupturas culturais e na construção dos campos literários, desvinculando-os da condição de dependentes da legitimação ocidental.

Corroborando essa estrutura de pensamento mais ampla e partindo de uma perspectiva da análise social e antropológica, o pesquisador camaronês Achille Mbembe ocupa-se em tentar entender os processos de constituição do sujeito africano, a partir dos diversos discursos que atuam na construção do “homem-negro” (MBEMBE, 2017.p. 129), proposta que se alinha a algumas escolhas estéticas e temáticas nas obras de Emmanuel Dongala, cuja literatura se desloca da polarização “afrocentrismo-eurocentrismo” e aninha-se na busca de seu reconhecimento dentro do campo das literaturas africanas universais.

Conforme antecipamos em seções anteriores, a opção pela autonomia artística inscreve a literatura de Dongala em um contexto teórico mais amplo, também contemplado pelas propostas de Achille Mbembe, o qual defende, também, a condição

inexoravelmente humana do homem negro africano, imerso em um mundo em constantes mudanças e passível de infinitas possibilidades de representação, condição que exclui esse homem das visões simplificadoras e restritas do afrocentrismo e do eurocentrismo, uma vez que ambas revelam-se naturalmente insuficientes para apreendê-lo.

Dito isso, assentamos este Capítulo 3, ora iniciado, na exposição de algumas ideias desenvolvidas por Achille Mbembe que forjam um entendimento sobre a condição do homem negro na modernidade, herdeiro dos processos de colonização e descolonização, mas também de todo o patrimônio histórico-cultural universal. Nesta mesma seção, desenvolvemos os principais elementos norteadores da proposta estética de Emmanuel Dongala e de sua busca pela autonomia artística. Reservamos o final desta seção para apresentar uma revisão dos estudos críticos sobre sua obra.

3.1. O início do diálogo: Achille Mbembe e a “consciência negra do negro”

Tanto a crítica literária de Lilyan Kesteloot quanto a de Mboukou se edificaram assumindo como ponto zero, como ponto de comparação a organização literária ocidental, que figura como parâmetro “universal”, de onde todas as outras literaturas, que se pretendem nobres e sérias, devem tirar seus modelos para a elaboração de seu cânone. Mboukou, mesmo querendo sublinhar as qualidades das literaturas africanas de língua francesa, assume, como ponto de comparação, as literaturas europeias. Essa organização implica a aceitação de uma literatura africana que pode se igualar a uma literatura ocidental para, só então, legitimar seu valor, permitindo inferir que as literaturas africanas podem não apresentar valor em si mesmas, já que tal valor estaria vinculado à sua semelhança com os modelos ocidentais. Assim constituídas, as literaturas africanas, que seriam naturalmente inferiores, poderiam ser consideradas mais uma das muitas “diferenças” entre africanos e não-africanos.

Desde sua gênese, muitas foram as construções discursivas a se pautar, sobretudo, nas supostas diferenças entre africanos e não-africanos, de tal sorte que tanto uns, quanto outros, projetam-se como pertencentes a grupos humanos distintos. Dito de outra forma, homens brancos passaram a acreditar que eram superiores aos africanos

negros, os quais, também, circunscreviam-se nos discursos de diferenças e de inferioridade, que os soterravam.

Mbembe (2017) discute esses processos de construção discursiva a partir de uma “razão negra”, que, dentre muitas outras questões, contempla dois momentos distintos: um referente à “consciência ocidental do negro” (p. 58) e outro concernente à “consciência negra do negro” (p. 61). Ambos passam a ser desenvolvidos mais detidamente a seguir.

O autor explicita que a “razão negra” se constitui, inicialmente, como um

conjunto de vozes, enunciados e discursos, saberes, comentários e disparates, cujo objetivo é a coisa ou as pessoas “de origem africana” e aquilo que afirmamos ser o seu nome e a sua verdade (os seus atributos e qualidades, o seu destino e significações enquanto segmentos empíricos do mundo). Composta por múltiplos estratos, esta razão data da Antiguidade, pelo menos. [...] Têm consistido, desde sempre, em uma atividade primitiva de efabulação. (MBEMBE, 2017, p. 57).

Resta evidente nos dizeres de Mbembe, conforme podemos perceber, que os discursos, as vozes, os enunciados sobre a “coisa de origem africana”, mesmo que apresentem uma aparência de “saber”, de discurso de autoridade, de verdade, não passam de “efabulações”, de uma deliberada construção discursiva ficcional cuja intenção é significar e (de)formar o “outro”. O pesquisador, portanto, fragiliza a veracidade de grande parte das construções discursivas produzidas sobre esse outro e que justificaram, durante muitos anos, a história, as políticas sociais e a maneira de conduzir o olhar para esse indivíduo e para tudo o que lhe dizia respeito.

O pesquisador prossegue indicando os traços do primeiro momento da construção dessa “razão negra”:

Neste contexto, a razão negra designa tanto um conjunto de discursos como de práticas – um trabalho quotidiano que consistiu em inventar, contar, repetir e pôr em circulação fórmulas, textos, rituais, com o objetivo de fazer acontecer o negro enquanto sujeito de raça e exterioridade selvagem, passível, a tal respeito, de desqualificação moral e de instrumentalização prática. Chamemos, a este texto primeiro, a consciência ocidental do Negro. Procurando responder à questão “Quem é?” esforça-se por nomear uma realidade que lhe é exterior e que ele tende a situar relativamente a um eu tido como

centro de qualquer significação. A partir desta posição, tudo o que não é idêntico a si, apenas pode ser anormal. (MBEMBE, 2017, p. 58).

Desse modo, o homem ocidental, em busca de explicar e definir o negro africano a partir do confronto consigo mesmo e a partir de seu próprio juízo de valor, difunde discursos e práticas em que não reconhece a humanidade plena desse homem e não consegue apreendê-la. Há, portanto, o sucessivo enfraquecimento do outro em sua própria constituição e no reconhecimento de si mesmo, esvaziando-o como sujeito social e atribuindo-lhe uma significação estranha, negativa e exterior a si mesmo.

A literatura, como atividade de efabulação, foi um espaço privilegiado na visualização da atuação dos discursos oriundos da “consciência ocidental do negro” e da representação excêntrica desse outro, e se firmou como um veículo eficiente de concretização da visão eurocêntrica e estereotipada sobre a “exterioridade selvagem” (MBEMBE, 2017, p. 58) do africano, e sobre a suposta superioridade natural do europeu, e seu “centro de qualquer significação” (MBEMBE, 2017, p. 58).

Os exemplos trazidos são de romances do final do século XIX e ficcionalizam os discursos correntes nesse período, além de contribuírem para a edificação das diferenças e das fronteiras entre africanos e não-africanos e, ainda, para a uniformização ideológica dos dois grupos: africanos como selvagens, primitivos, inferiores em sua humanidade, e europeus, solidários civilizadores e salvadores desses seres selvagens.

O romance *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, publicado em forma de série em 1899, que narra a aventura de Charlie Marlow no coração do continente africano, refere-se ao nativo da seguinte forma:

E vez por outra eu precisava vigiar o selvagem que trabalhava como foguista. Tratava-se de um espécime melhorado – podia manter aceso o fogo da caldeira vertical. Ele ficava lá, bem abaixo de mim, e, palavra de honra, olhar para ele era tão edificante como olhar um cão fantasiado de homem, de culotes e chapéu de pena, andando nas pernas de trás. Foram necessários poucos meses para treinar aquele sujeito realmente aproveitável. Ele olhava de esguelho o medidor de pressão e o medidor de água, em um evidente esforço para se mostrar intrépido – tinha os dentes limados também, o pobre-diabo, a carapinha raspada com estranhos desenhos e três cicatrizes ornamentais em cada face. Devia estar aplaudindo e batendo os pés na margem do rio, mas estava trabalhando duro, escravo de estranho feitiço, cheio de conhecimentos novos. Era útil porque havia sido instruído; e o que ele sabia era isso – que, se a água na coisa

transparente desaparecesse, espírito mau no interior da caldeira ficaria furioso em razão de sua enorme sede e realizaria uma vingança terrível. (CONRAD, 2011, p. 43).

Embora Conrad, com essa obra, tivesse a intenção de (d)enunciar os maus tratos sofridos pelos africanos com a colonização, percebe-se, na obra, a clara influência das teorias racistas e darwinistas, que resulta na legitimação do nativo africano como um animal a exigir salvaguarda de um protetor. Cumpre destacar, nessa via, que o narrador, Marlow, lança mão do verbo “vigiar”, remetendo, conforme Bhabha (2013, p. 374), ao “controle social”, como um tipo de hierarquia – a social – reforçada por outra – a racial – uma vez que o operário nativo é delineado como “selvagem”, diferente do narrador-colonizador, um ser “civilizado”, um autêntico londrino. O narrador constrói seu olhar de absoluta demarcação de diferenças e, efetivamente, não reconhece naquele ser que parecia “um cão fantasiado de homem”, nenhuma semelhança consigo. Há, pois, o olhar da hierarquia, da superioridade de uma “raça” sobre outra. Tal hierarquização assevera-se quando se percebe uma palpável diferença entre os homens: branco ocidental, que pertence a um grupo com determinados comportamentos civilizados, em um lugar, o negro africano selvagem, em outro⁵¹. A cena é criada para reforçar as diferenças e a oposição social entre africanos e não-africanos.

Marlow chama o foguista de “espécime melhorado”, em uma referência clara ao discurso científico que direcionava o olhar do europeu sobre o africano. “Um espécime”, algo a ser observado em seu exotismo como um experimento conduzido em um laboratório, em sua condição de criatura desumanizada, reforçando o olhar hierarquizante e separatista entre o ocidental e o africano, subtraído de sua condição humana, já que ele não é reconhecido e legitimado pelo narrador em toda a sua complexidade.

A descrição que segue, em que o foguista é comparado a um cachorro vestido, andando “nas pernas de trás” é representativa do olhar de inferioridade dirigido ao africano pelo europeu. Tal comparação sugere a inadequação do nativo aos costumes e hábitos ditos “civilizados”. Nota-se que, neste caso, o africano é mostrado como possuidor de mais semelhanças com um cão do que com um ser humano e, nessa

⁵¹ Sobre isso, Fanon explica: “às vezes, esse maniqueísmo vai até o fim da sua lógica e desumaniza o colonizado. Na verdade, ele o animaliza. E, de fato, a linguagem do colono, quando fala do colonizado, é uma linguagem zoológica” (FANON, 2015, p. 59).

condição, trabalha sentado no chão, em uma posição física, moral e culturalmente inferior e degradante, como um animal subserviente que se satisfaz com o mínimo. Marlow observa o nativo com certa piedade e acredita estar lhe fazendo um favor, ao praticar um ato humanitário, como se estivesse acolhendo e salvando um cão ingênuo, incapaz de perceber a complexidade e os perigos do mundo ao redor. O que se nota, nessa passagem, é uma crueldade travestida de generosidade e o mais grave é que, nesse caso, isso não é irônico, pois Marlow acredita mesmo em sua generosidade e em sua superioridade, o que lhe garante a literalidade da observação.

O que chama ainda mais a atenção no trecho selecionado é o que vem a seguir: a dificuldade de o nativo entender o mundo material, tecnológico, o que o mantém no nível apenas simbólico e anímico, enquanto explica a tecnologia do branco europeu a partir de feitiçarias e espíritos maus. A suposta dificuldade de o nativo compreender o mundo de maneira objetiva, pois estava sempre preso às tradições e às mitologias que as sustentavam, era um traço de sua inferioridade bastante alardeado e reforçado pelo discurso do racismo científico.

As referências às teorias do racismo científico, ao darwinismo social e à colonização por razões humanitárias são bem explícitas no trecho transcrito e mostram visivelmente a máquina da construção ideológica em funcionamento, pois, nas palavras de Mbembe (2017, p. 94), “na impossibilidade de partilhar um mundo comum entre eles (ocidentais) e nós (africanos), a política africana do nosso mundo não é uma *política do semelhante*, mas sim uma política da diferença”. Dessa forma, constrói-se um personagem fictício tão desumanizado por quem o leitor dificilmente consegue desenvolver algum tipo de empatia, já que seria, no máximo, observado com piedade. Para o leitor europeu comum, esse personagem dificilmente seria a representação de um ser semelhante. A linha demarcatória entre africanos e ocidentais é, nesse caso, muito taxativa: de um lado os humanos, de outro, os “espécimes melhorados”, posto que, como explica Mbembe (2017), não há entre ocidentais e africanos semelhança em sua humanidade, o laço que os une não será entre semelhantes e, por conseguinte, não há partilha de um mundo comum.

Outro romance relevante em que se analisa este tema é *As minas do rei Salomão*, de Henry Rider Haggard, que, publicado originalmente em 1885, sagrou-se um grande *best-seller* de aventura à época. Nesse romance, o nativo, Umbopa, é também

encaixado no estereótipo original do racismo científico como alguém intelectual e culturalmente inferior, incapaz de se igualar ao europeu:

Parou. E subitamente rompeu numa dessas rajadas de poesia, frequentes nos zulus, que tanto surpreendem os que pela primeira vez as testemunham, e que, apesar de nevoentas, redundantes, e decoradas de geração em geração, mostram que se a raça não é inteligente, é pelo menos imaginativa. (HAGGARD, 1971, p. 21).

Existe aqui o reconhecimento de que a “raça” zulu, se não é inteligente – como os europeus – pelo menos é imaginativa, mesmo que repita versos de geração em geração, marca de seu apego às tradições, de seu hermetismo, característica apontada pelos teóricos do racismo. Notam-se, nessa via, as críticas de Alão Quartelman à qualidade literária da “rajada de poesia” irrompida por Umbopa: nevoentas, redundantes e decoradas, surpreendentes apenas pela imaginação não pela inteligência, o que, mais uma vez, inscreve o africano, predominantemente, no campo simbólico, conservando a inteligência, a racionalidade e a objetividade como valores positivos e exclusivos aos europeus. Nesse exemplo, a diferença entre as “raças” é também o que move o olhar do narrador. Não há possibilidade de empatia por parte do leitor, que reforçará o estereótipo e se reconhecerá na “raça superior”, inferiorizando e desumanizando o zulu.

Nos dois trechos apontados, não há ironia, os personagens são marcados cada um em seu lugar e de seu lado da fronteira. Ocidentais, com sua “moral elevada”, sua cultura sofisticada, sua racionalidade natural e sua superioridade humana total, e, africanos, ocupantes do outro lado de total inferioridade, em todos os quesitos em que o europeu poderia reconhecer alguma coisa de semelhante a si. Não há aqui conflitos, os lugares opostos são bem marcados e delimitados. Mbembe explica a construção desse tipo de efabulação, tanto no texto de Conrad, como no de Haggard, que considera que o homem negro seria “predeterminado biológica, intelectual e culturalmente pela sua irredutível diferença. Pertenceria a uma espécie distinta. E era como uma espécie distinta que ele seria descrito e catalogado.” (MBEMBE, 2017, p. 131).

O que se nota nos dois romances é uma tentativa de delimitar e restringir os personagens africanos a estereótipos, inscrevendo-os como tipos humanos inferiores, a quem não é necessário dar voz, pois são incapazes de expandir sua capacidade de

compreensão do mundo e de gerir, por si mesmos, suas vidas. Assim, controla-se o “ser africano” não só de maneira concreta com os processos de colonização, mas de maneira discursiva e simbólica, escolhendo as narrativas e as representações que devem ser perpetuadas sobre ele. Intenciona-se, pois, controlar o outro em todas as suas dimensões.

Essas literaturas que priorizaram em suas ficções o exotismo do africano inscrevem-se na “ciência colonial” (MBEMBE, 2017, p.57), prestando-se a reforçar a “desqualificação moral” do negro africano e, dessa forma, justificar sua instrumentalização, que extirpa de suas características praticamente todos os traços de sua humanidade, dificultando a empatia do leitor, que passa a se identificar com o branco, ocidental, constituindo-se como uma das efabulações do discurso da “consciência ocidental do negro”⁵² (MBEMBE, 2017, p.58).

Trata-se, portanto, de narrativas que intencionam controlar e construir a identidade do outro a partir de um lugar externo, demonstrando que:

o continente tornou-se, na verdade, [...] um inesgotável poço de fantasias, matéria de imenso trabalho da imaginação, do qual jamais sublinharemos eficientemente as dimensões políticas e econômicas, e do qual nunca será demais lembrar como o mesmo continua a moldar, até o presente, as nossas representações dos Africanos, da sua vida, do seu trabalho e da sua linguagem.

[...], este falso saber, será, portanto, desde logo, desconhecimento e efabulação. Mas, neste caso, se efabula para melhor excluir, para melhor se fechar sobre si mesmo. Efabula-se para melhor disfarçar aquela espécie de desprezo altivo que acompanha sempre a reivindicação de que o Outro é nosso “amigo”, quer tal “amizade” seja real ou imaginária, recíproca ou não. (MBEMBE, 2017, p. 126).

Ocupando uma posição privilegiada diante do discurso e da efabulação sobre os africanos, os europeus trabalharam na construção de um imaginário sobre o continente dentro do que melhor lhes convinha, com vistas a, como aponta Mbembe, controlar, desqualificar, hierarquizar socialmente, enfim, de excluir o outro, perpetuando um imaginário fantasioso que se sobrepôs a quaisquer outros sistemas de representação.

⁵² Os dois exemplos citados inscrevem-se, também, no que N’Goran (2009, p. 32) chamou de “literatura colonial” que, conforme já antecipado no Capítulo 2, refere-se a uma literatura que intenta traduzir ao público da Europa a “verdade” sobre as populações negras da África e é caracterizada pela explícita oposição colonizador x colonizado, administrador x indígena, alma branca x alma negra.

Nessas construções fantasiosas, havia pouco ou quase nenhum contraponto popularizado, pois a África negra permanecia um lugar para onde apenas poucos capitalistas, aventureiros, cientistas e etnólogos ousavam embarcar. Logo, na ausência de um contra-discurso, produzido e difundido por africanos, capaz de contestar essas efabulações ou de explicitar sua condição ficcional, ou mesmo de provas empíricas, essas efabulações serviram para preencher um espaço no mundo real sobre os africanos e sobre a África e justificaram muitos outros discursos pseudocientíficos, além de várias políticas de exclusão e de dominação.

Essa situação pode ter se dado não só porque os europeus eram, majoritariamente, os detentores do discurso e da plateia, mas também por conta do desejo de preencher os vazios de significados diante de uma organização social inalcançável, incompreensível, diversa e, segundo a visão europeia, inferior. Como o europeu era desprovido de condições de interpretar tais diferenças, atribuiu-lhes os significados que melhor lhes convinham, o mais sedutor e exótico possível, em uma estratégia metonímica em que a parte é tomada pelo todo.

Isso posto, observaram-se rituais, organizações sociais africanas, religiões, festas, literatura, toda uma gama de matizes e jeitos diversos de existir no mundo, que ganharam simbologias às quais se prenderam mesmo sem fazer jus, o que resultou em uma redução da África negra em exotismo, ao “poço de fantasias” onde seria possível inserir todo tipo de simbologia excêntrica, tenha ela amparo na realidade ou não.

Mbembe esclarece que as narrativas sobre o continente africano foram conscientemente construídas na medida em que se intentou melhor controlar a condição diversa do outro, reforçando sua excentricidade em relação a um ponto eurocêntrico de observação e, assim, legitimar sua exclusão, não só pela cor da pele ou lugar de nascença, mas em decorrência de uma cultura, uma língua, enfim, um jeito diverso e supostamente inferior de estar no mundo. Ou seja, houve uma deliberada construção de um imaginário sobre a África negra e sobre os africanos que lhes atribuiu valores simbólicos e subjetivos onde só existiam fenômenos diversos.

Nessa condição de “poço de fantasias”, o continente foi narrado e amplamente significado pelos europeus – mesmo que tais narrativas e significações estivessem distantes da realidade empírica – de onde lapidou-se “a verdade” sobre a África negra e sobre o ser africano.

Na estruturação de sua “razão negra”, Mbembe percebeu um segundo momento que viria em resposta a esse primeiro e se constituiu como “gesto de autodeterminação, modo de presença em si, olhar interior e utopia crítica” (MBEMBE, 2017, p. 58), em que há espaço para a manifestação de um sujeito africano e para a reconstrução de sua autonomia. Desse processo de olhar interior emergem outras questões como:

“Quem sou eu?”. “Serei eu, em boa verdade, quem dizem que eu sou?”. Será verdade que não sou nada a não ser isto – a minha aparência, aquilo que se diz e se quer de mim?”. “Qual é o meu verdadeiro estado civil e histórico?”. (MBEMBE, 2017, p. 58).

Há, ousamos concluir, o reconhecimento de um processo de problematização em relação à identidade e às construções discursivas e fabulares que envolveram as pessoas negras ao longo dos anos. E este será o momento em que, a partir do “julgamento de identidade” (p. 59), praticado pela “consciência ocidental do negro” (p. 58), há, por parte do negro, sua “declaração de identidade”, e assim:

este texto segundo será, pelo contrário, uma *declaração de identidade*. Através dele, o negro diz de si mesmo aquilo que não foi apreendido; aquele que não está onde se diz estar, e muito menos onde o procuramos, mas antes no lugar onde não é pensado.” (MBEMBE, 2017, p. 59)

A partir de então, a prática identitária do negro deixa de estar restrita aos lugares de enunciação autorizados e preenchidos pelas efabulações ocidentais ou a elas vinculados. Todavia, devemos esclarecer que, em contrapartida, as construções discursivas, oriundas da “consciência ocidental do negro”, não são ignoradas, mas permanentemente contestadas, explicitando-se, assim, sua condição de efabulação em que o negro africano não se reconhece, nem tampouco legítima como pertencente à sua história ou cultura.

Devemos pontuar, para avançar, que no primeiro momento da “razão negra”, houve um preenchimento fabular do negro e da “coisa africana”, em um “julgamento de identidade” em que o outro diferente é vinculado a significados que lhe eram externos. No segundo momento, nessa “declaração de identidade”, essa “coisa africana” escapa a essas significações exógenas e revela-se de modo diverso do previsto,

contemplando, nesse exercício, os vestígios das escritas do primeiro momento. Tal questão ratifica que o homem africano moderno não poderá ignorar todos os discursos fabulares com os quais chegou à modernidade.

Acerca dessa problemática, Mbembe esclarece que a história ocidental do negro não se preocupou em preservar seus vestígios, de forma que um dos traços distintivos da escrita desse momento de “consciência negra do negro” configura-se como uma construção histórica que

só pode[rá] ser feita com base em fragmentos, convocados para relatar uma experiência em si mesma fragmentada, a de um povo em pontilhado, lutando para se definir não como um compósito absurdo, mas como uma comunidade cujas manchas de sangue são visíveis em toda a modernidade. (MBEMBE, 2017, p. 59).

Tamanha é a relevância de tais pontilhados e fragmentos, que, somente a partir deles, viabiliza-se o resgatar de identidades massacradas e marcadas pelo sangue, componente esse considerado fixo nessas trajetórias. Com efeito, ao chegarem à modernidade, tais trajetórias têm sido capazes de oferecer um vislumbre das antigas coesões, desfiguradas por outras narrativas.

Na esteira dessa interpretação, ainda na visão de Mbembe (2017), torna-se viável “escrever uma história que reabra, para os descendentes de escravos, a possibilidade de voltarem a ser agentes da própria história” (p. 60), o que lhes faculta ultrapassarem inteiramente a condição de escravos e se tornarem cidadãos como os outros, ainda que não deixem de conhecer suas histórias de mutilação cultural, social e física.

Mbembe (2017) explica, ainda, que esses textos de declaração de identidade são marcados por “uma profunda ambiguidade [pois o africano viverá] a obsessão de se ter tornado estranho a si mesmo, mas que procurará doravante assumir responsavelmente o mundo, dando a si mesmo o seu próprio fundamento” (MBEMBE, 2017, p. 61), o que lhe permite ocupar um lugar na construção de suas próprias narrativas e vislumbrar um horizonte em que haja a participação plena e inteira do homem negro na construção da história empírica da liberdade, centrada, desta feita, em seu próprio lugar de observação e da fala.

Outra vertente a se considerar, no que tange a este segundo momento da “razão negra”, de acordo com Mbembe (2017), é a produção de uma escrita que “apresent[e]

características próprias [...], produto de uma internacionalização poliglota” (MBEMBE, 2017, p. 62). Para isso, os escritores podem se dedicar a quaisquer gêneros textuais que desejarem, lançando-se em textos literários, biográficos, históricos, políticos, enfim, todos que favoreçam a inclusão de sua prática identitária na “vasta rede mundial [em] que as ideias circulam e se estabelece o imaginário negro moderno” (MBEMBE, 2017, p. 62).

Há, no discurso de Mbembe, o reforço de que as manifestações da “consciência negra do negro” apresentam características próprias, assumindo sua condição poliglota, incorporando, para a prática dessa consciência, todos os discursos disponíveis sobre África e africanos de modo a experimentar todas essas identidades inventadas em diferentes contextos, com diferentes propósitos. No entanto, tal apropriação tem por objetivo explicitar a cisão, o corte, entre a percepção ocidental do homem negro africano e a percepção do homem negro africano sobre si mesmo, de forma a contribuir com a desconstrução dos discursos e das identidades forjadas de maneira exógena.

A intenção de ruptura bem como a explicitação de ambiguidades, conflitos, incertezas e instabilidades nas representações constroem os discursos contemporâneos sobre África e africanos e mostram-se como terreno fértil para as representações literárias e para a consolidação da autonomia dos escritores, além de reforçar a percepção dos perigos que essa autonomia representa, já que se mostra ameaçadora para os discursos instituídos e que se pretendem definitivos e controladores da “coisa africana”.

Assim, é possível observar que as literaturas africanas são palco para a encenação das representações das diversas teorias desenvolvidas sobre a África após o século XIX até os dias de hoje e, nessa perspectiva, torna-se impraticável imaginar as identidades culturais africanas descoladas das questões sociais, históricas e culturais que têm estado no centro dos debates sobre África.

Sendo esse homem “em pontilhado”, fruto dessa construção moderna, poliglota e autônoma do homem negro, de que nos fala Mbembe, Emmanuel B. Dongala, ao longo de sua produção artística, responde aos questionamentos que estão na base da “consciência negra do negro”, anteriormente apontados por Mbembe. Ao fazê-lo, Dongala preenche, à sua maneira, as lacunas existentes entre os pontilhados e assim explicita tais lacunas, fazendo ver sua condição de efabulação, de construção discursiva

intencional e que, nesta categoria, perde seu status inicial de verdade incontestável, mantido durante o período da “consciência ocidental do negro”.

Ao se apropriar desses fragmentos, Dongala alinha-se aos pensamentos de Mbembe, pois confirma que esses vestígios também estão na estruturação das identidades africanas modernas e não podem lhe ser subtraídos e, como tal, constituem-se como material legítimo de ressignificação simbólica e de consolidação de sua autonomia e de seu reconhecimento na modernidade. Trata-se, portanto, de escritor que declara sua identidade e intenta incluir os descendentes de escravos como herdeiros e partícipes dos processos universais de construção do conhecimento.

Tendo mapeado e analisado, um pouco mais detidamente, o discurso de Mbembe, em que o autor esclarece detalhes sobre sua forma de conceber a “consciência negra do negro”, passamos a circunstanciar aspectos da diversidade presente na escritura de Emmanuel B. Dongala.

3.2. A diversidade na escritura de Emmanuel Boundzéki Dongala

A diversidade que passamos a analisar é atravessada, devemos antecipar, por um amálgama de elementos referenciais de cunho pessoal que incidiram ideologicamente na forma de Emmanuel Boundzéki Dongala compreender o “mundo” ao seu redor. Nascido em 1941, no Congo-Brazzaville (República do Congo), onde passou a maior parte da infância e adolescência e filho de pai congolês e mãe centro-africana, o autor optou por fazer seus estudos superiores nos Estados Unidos, onde obteve o título de Mestre em Ciências. Seu processo de doutoramento foi feito na Universidade de Montpellier, na França, onde, após anos de estudos, obteve o título de Doutor em Física. Quando finalizou seus estudos, Dongala retornou a seu país natal, onde foi professor. A Universidade de Brazzaville, onde ministrou Química, é a mesma instituição que seria, *a posteriori*, comandada pelo reitor Dongala.

Em decorrência da guerra civil nos anos 1990, Dongala não teve outra escolha a não ser deixar seu país em 1997. Depois de ter o pedido de visto recusado pela França, Dongala, com a ajuda do escritor Philip Roth, conseguiu visto e emprego nos Estados

Unidos, onde vive atualmente e trabalha como professor universitário de Química e de Literatura Africana Francófona, atuando em Massachusetts.⁵³

Como autor, Dongala gozou de uma trajetória proeminente. Até o ano 2018, o autor publicou seis romances, a saber: *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* (1973), *Le feu des origines* (1987), *Les petites garçon naissent aussi des étoiles* (1998), *Johnny Chien Méchant* (2002), *Photo de groupe au bord du fleuve* (2010) e *La Sonate à Bridgtower* (2017). Além desses, lançou um livro de novelas, *Jazz et vin de palme* (1982); produziu três textos dramáticos, *Le Premier Matin du monde*, (1984), *Mes enfants ? Quels enfants ?* (1990) e *La Femme et le Colonel* (2006) e concluiu uma adaptação teatral da novela *L'Enfant miraculé*, de Tchicaya U Tam'si, intitulada *Le Miracle de Noël* (1995).

Seu primeiro romance, *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, foi traduzido para o português-brasileiro, além de receber traduções em húngaro, holandês e alemão, o que se caracteriza como algo incomum e inusitado para um escritor africano outrora “desconhecido”.

Esse romance foi agraciado com o prêmio *Ladislav-Dormandi*, que, em suma, era “um prêmio oferecido ao melhor romance do ano escrito por um autor cujo francês não era a língua materna”⁵⁴ (DONGALA, 2003, p. 9). Além do valor monetário recebido pelo jovem escritor africano “desconhecido”, o prêmio marcou muito Dongala, já que foi encarado, pelo autor, como reconhecimento por parte de seus pares e incentivo para que continuasse a escrever. E continuou. Além dessa primeira e satisfatória surpresa, Dongala colecionou, também, outros sete prêmios, que lhe foram concedidos até o ano 2017, dentre os quais destacam-se o *Prix Ahmadou- Kourouma* e o *Prix-Virilo*, em 2011, pelo romance *Photo de groupe* (2010).

⁵³ Dongala junta-se ao representativo número de estudiosos que são obrigados a deixar sua Terra natal para buscar refúgio em outros países. Disponível em: <https://cienciaemporugues.wordpress.com/2016/11/18/conheca-os-6-cientistas-que-abandonaram-as-suas-casas-como-refugiados>. Acesso em: 15 mar. 2018.

As demais informações pessoais e acadêmico-profissionais sobre Dongala que enumeramos nesta seção são fruto de pesquisas que realizamos na internet. Disponível em: <https://www.franceinter.fr/personnes/emmanuel-dongala> e <http://dongala.blogspot.com.br>. Acesso em: 15 mar. 2018.

⁵⁴ “un prix offert au meilleur roman de l’année écrit par un auteur dont le français n’était pas la première langue” (Tradução nossa).

Quando Dongala despertou para o cenário literário africano e universal, na década de 1970, havia a crença que as literaturas africanas deveriam ser politicamente engajadas. Lilyan Kesteloot afirmou que “no caso dos escritores negros, o engajamento foi a condição necessária do nascimento e do florescimento de um movimento literário inteiramente autônomo”⁵⁵ (KESTELOOT, 1963, p. 319) e defendeu que o engajamento é a principal característica das literaturas dos povos negros. Em via semelhante acenou Mboukou, o qual destacou:

Nossos escritores escolheram um lado: eles são engajados. Toda a literatura negro-africana o é. Todo texto negro-africano, publicado ou inédito, é engajado. Cada uma das páginas, cada um dos parágrafos, cada uma das linhas, cada termo que o compõem são engajados, e trazem uma espécie de marca da miséria dos homens que defende. A cada um deles confiou uma embaixada e as credenciais a serem apresentadas aos seus destinatários: os Negros, evidentemente, mas também os outros, incluindo o Ocidente.⁵⁶ (MBOUKOU, 1980, p. 170)

Mboukou, talvez com receio de os escritores africanos buscarem “a arte pela arte”, ou desenvolverem uma literatura mais “burguesa”, defende a literatura engajada como forma de o escritor ser porta-voz da história de opressão e miséria vivida pelos africanos. Sua forma de conceber a literatura é, pois, a mesma de Kesteloot, ou seja, o autor não se afasta da noção de literatura como camisa de força artística, de acordo com a qual haveria fronteiras, barreiras e uma única forma de expressão artística, que servia para, mais uma vez, ditar as regras que os povos devem seguir, até mesmo em suas práticas artísticas e culturais.

Conforme se observa, prevalecia uma expectativa por parte da crítica literária de que as literaturas africanas nacionais que emergiram antes, durante ou após as independências tivessem como traço distintivo o engajamento político e social. Tal expectativa limitava e cerceava, visto que condicionava a autonomia das literaturas dos

⁵⁵ “dans le cas des écrivains noirs, l’engagement a été la condition nécessaire de la naissance et de l’épanouissement d’un mouvement littéraire entièrement autonome” (Tradução nossa).

⁵⁶ “Nos écrivains ont choisi leur camp: ils sont engagés. Toute la littérature négro-africaine l’est. Tout texte négro-africain, publié ou inédit, est engagé. Chacune de ses pages, chacun de ses paragraphes, chacune de ses lignes, chaque terme qui le composent sont engagés, et portent comme la marque de la misère des hommes qu’il défend. A chacun d’eux l’écrivain a confié une ambassade, et des lettres de créance à présenter à leurs destinataires : les Nègres, bien entendu; mais aussi les autres, y compris l’Occident” (Tradução nossa).

escritores negros ao engajamento, sugerindo imposições e restrições aos temas e estratégias estéticas dos escritores, em uma postura, aparentemente, de “neocolonialismo”, que ditava as normas de suas produções artísticas, como se não houvesse outra forma de as literaturas produzidas pelos negros serem autônomas.

Importante pontuar que Mboukou fala a partir de seu lugar de crítico africano e, como já mencionado anteriormente, assume uma postura radical na defesa da originalidade e até de certo isolamento criativo dos escritores negros africanos, em uma visível atitude afrocêntrica, enquanto Kesteloot incorpora uma postura eurocêntrica, de acordo com a qual muitos fatores exógenos teriam atuado na edificação das literaturas negro-africanas. De qualquer forma, tais posturas restritivas seguem na contramão da autonomia literária e, por conseguinte, da descolonização plena das nações africanas, repelindo a liberdade e a expansão das fronteiras. Em outras palavras, por mais que a ideia do engajamento defenda um compromisso com a história de seu povo, ou com a sociedade, tal postura restritiva, assumida pelos estudiosos, fere a liberdade do escritor de versar sobre temas universais não necessariamente relacionados a questões históricas ou sociais, mas que são conhecidamente temas literários, tais como: o amor, a morte, a efemeridade do tempo e tantos outros relacionados ao homem e que construíram e constroem o repertório artístico de uma civilização.

À época, o jovem escritor Emmanuel Dongala, como escritor africano, não se eximiu dessa discussão e veio a se posicionar em um artigo escrito em abril de 1977⁵⁷, mas publicado somente em 1979, na revista *Peuples Noirs, Peuples Africains*, sobre o tema do engajamento:

Eu escrevi [...] que o ato de escritura era um ato individual e que, ao mesmo tempo, eu me sentia engajado (eu defendo livremente que um bom escritor possa não ser engajado). Para mim, o problema se apresenta da seguinte maneira: eu vivo em uma sociedade e se eu escrevo, é para ser lido pelas pessoas desta sociedade; portanto, esta não me é indiferente.

[...]

O que eu escrevo é político, claro, no sentido em que eu participo da vida de minha cidade. Mas, entendam-me bem, eu não sou o porta-

⁵⁷ Este artigo foi escrito em 1977 para ser publicado em um suplemento literário do jornal *La Semaine Africaine*, de Brazzaville. Inicialmente, apenas alguns parágrafos foram censurados pela *Commission de Censure* do *Parti Unique* do Congo, mas, no dia em que o jornal seria vendido, a referida *Comission* determinou que o suplemento fosse retirado de circulação (DONGALA, 1979).

voz do “povo”, não sou o mensageiro de ninguém e não tenho nem guia, nem herói (...). Eu não tenho ilusão, não escrevo para o “povo”, um povo “historicizado”, reificado, categorizado. Escrevo apenas para aqueles que sabem e podem ler (o que é evidente), estudantes, trabalhadores, camponeses, universitários, desempregados, aposentados... Se eu quisesse ser um “modelo de conduta” ou um produtor de revoluções, me lançaria naquilo que Malraux chamava de “*política eleitoral*”, escreveria panfletos de luta, faria propaganda política, redigiria elogios aos guias da vez. Eu sou um congolês que escreve porque, tendo talvez mais facilidade e possibilidade que outros para escrever, *desejo dividir minha experiência de homem na qual outros homens, eventualmente, se reconhecerão*.⁵⁸ (DONGALA, 1979, p. 62, grifos nossos)

As palavras de Dongala traçam não só as linhas de sua autonomia como escritor, mas também servem para esboçar sua poética pessoal, não necessariamente vinculada a um público historicamente constituído, categorizado e dissolvido pelo contexto histórico que transforma seus agentes em um coletivo despersonalizado, mas para um público real de leitores que, eventualmente, podem se reconhecer nos personagens e nas situações narradas. Há aqui, também, indícios dos temas e compromissos que pretende assumir com sua literatura. O autor não se coloca como um guia da revolução, mas assume que escreve simplesmente porque tem mais facilidade que outros e almeja dividir suas experiências de ser humano, aproximando-se, portanto, de seu público leitor.

Sob esse prisma, torna-se premente compreendermos que uma crítica que busque direcionar a expressão literária e ditar os temas e posturas que deveriam ser seguidas pelos escritores delimita a expressão subjetiva e nega, aos artistas e aos consumidores dessa arte, o direito a uma arte completa em que haja espaço para o

⁵⁸ “J’ai écrit [...] que l’acte d’écriture était un acte individuel et qu’en même temps je me sentais engagé (je conçois volontiers qu’un bon écrivain puisse être non engagé). Pour moi, le problème se présente de la manière suivante : je vis dans une société et si j’écris, c’est pour être lu par les gens de cette société; cette dernière ne m’est donc pas indifférente. [...]”

Ce que j’écris est politique bien sûr, dans le sens où je participe à la vie de ma cité. Mais entendons-nous bien, je ne suis pas un porte-parole du « peuple », je ne suis le messenger de personne et je n’ai point de guide ni de héros [...]. Je ne me fais pas d’illusion, je n’écris pas pour le « peuple », un peuple « historisé », réifié, catégorisé. J’écris tout simplement pour ceux qui savent et peuvent lire (c’est l’évidence même), lycéens, travailleurs, paysans, universitaires, chômeurs, retraités... Si je voulais être un « montreur de conduite » ou un faiseur de révolutions, je me lancerais dans ce que Malraux appelait la politique politicienne, j’écrirais des tracts de combat, je ferais de l’agit-prop, je rédigerais des panégyriques aux guides du jour. Je suis un congolais qui écrit parce que, ayant peut-être plus de facilité et de possibilité qu’un autre pour écrire, *j’ai envie de partager mon expérience d’homme dans laquelle d’autres hommes se reconnaîtront éventuellement*” (Tradução nossa).

lirismo, para a beleza, para a graça e para a grandiosidade dos homens e mulheres viventes nesses espaços, passíveis também de representação. Esse discurso crítico pode ser opressor e favorecer, de certo modo, a reprodução e a manutenção de imagens estereotipadas e negativas sobre os povos africanos.

Sobre as imagens veiculadas sobre africanos e negros, Mbembe explica que o negro foi inventado “para significar exclusão, embrutecimento e degradação, [...]. Humilhado e profundamente desonrado [...] o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito, em mercadoria” (MBEMBE, 2017, p. 19). Sob um outro viés, o mesmo negro, para o autor, também pode representar

o símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no acto de criação e até de viver em vários tempos e várias histórias ao mesmo tempo. Sua capacidade de enfeitiçar e, até, alucinar multiplicou-se (MBEMBE, 2017, p. 19).

A ampliação das possibilidades artísticas poderia, então, ser entendida como uma forma de resistência, de engajar os artistas negros africanos na criação e narração de outras histórias capazes de propagar, de forma intensa, sua humanidade, afinal, segundo o próprio Mbembe, mesmo que o negro africano tenha passado por humilhações, privações e toda a sorte de discriminação devido à cor de sua pele continuou “a ser uma pessoa intrinsecamente humana” (MBEMBE, 2017, p. 88) e essa humanidade pode ser vertida pela literatura em suas múltiplas capacidades de representação, em uma postura de apropriação e ampliação do campo literário africano.

Assumindo uma postura mais ampla e flexível que Kesteloot e Mboukou, em um estudo de 1986, Midiohouan, crítico literário natural do Benin, afirma que a literatura negro-africana passou por uma renovação temática, ocupando-se dos problemas atuais da África e que há uma “diversificação da escritura que dá provas de uma criatividade liberada de qualquer complexo e rica em promessas para o futuro”⁵⁹ (MIDIOHOUAN, 1986, p. 215). Em seu entendimento, o futuro da literatura negro-africana está na liberdade temática e estética, mesmo sem se furtar em retratar questões atuais sobre a África, em uma visível expansão de fronteiras, representando todos os temas possíveis na esfera da existência humana e social.

⁵⁹ “diversification de l’écriture qui témoigne d’une créativité libérée de tout complexe et riche de promesses pour l’avenir” (Tradução nossa).

Em prefácio escrito para a reedição do romance *Un fusil*, em 2003, Dongala, em sua autocrítica, considera aquele jovem escritor dos anos 1970 um “escritor engajado” (DONGALA, 2003, p. 7) e explica o termo:

a literatura deveria naturalmente refletir os combates políticos e sociais de nossos povos ou, ao menos, ela deveria acompanhá-los em suas lutas de libertação nacional. Nossa certeza moral era absoluta, íamos mudar o mundo porque a História, mítica com H maiúsculo estava do nosso lado. O desafio que eu então enfrentava, como escritor novato era aquele de transformar esses combates ideológicos, nos quais eu estava mergulhado, em obra literária.⁶⁰ (DONGALA, 2003, p. 8)

O então “escritor maduro”, de 2003, percebe, no jovem escritor de 1973, o empenho em transformar em literatura os combates ideológicos e não em transformar o discurso de combate ideológico em literatura, assumindo, portanto, seu compromisso com a ficção, não com teorias ideológicas. Ainda que houvesse um compromisso com a luta de libertação nacional, o que estava ao lado do jovem escritor, nas palavras do próprio Dongala, era a História mítica, com H maiúsculo, uma História de origem, fundadora e, como mito, vinculada, essencialmente, à apropriação e à ficcionalização de uma origem, neste caso, porém, a partir da ótica de um africano.

Dito isso, a história que estava sendo escrita naquele momento não era somente em sua condição científica ou de evento social, mas também em sua capacidade simbólica de representar um momento importante na história de vida daqueles jovens que estavam participando ativamente da construção de uma nova nação e poderiam se apropriar daquele momento e narrá-lo a partir de seu olhar e de seu lugar africano de fala. Dongala percebeu o potencial mítico desse momento da “tomada da palavra” (N’GORAN, 2009, p. 36) literária pelos jovens escritores que experimentavam, como agentes, a mudança em curso.

O autor, enquanto discorre no mesmo prefácio, sobre a mesma obra, revive suas memórias de jovem escritor engajado com a construção de um mito e esclarece: “Eu

⁶⁰ “la littérature devait naturellement refléter les combats politiques et sociaux de nos peuples ou du moins elle devait les accompagner dans leurs lutte de libération nationale. Notre certitude morale était absolue, nous allions changer le monde car l’Histoire, mythique avec un grand H était de notre côté. Le défi que j’affrontais alors en tant qu’écrivain novice était celui de transformer ces combats idéologiques dans lesquels j’étais baigné en œuvre littéraire” (Tradução nossa).

escrevi este livro com paixão, sem recuo, com uma sinceridade e uma ingenuidade desconcertantes”⁶¹ (DONGALA, 2003, p. 8). Nessa autoanálise, observa-se que o autor recorda que sua escritura contemplou um tipo específico de autonomia balizada pela paixão, já que falava a partir da proximidade com os acontecimentos que vivenciara e, por assim agir, acatava uma perspectiva subjetiva e distanciava-se, ao menos relativamente, das teorias literárias e dos discursos colonialistas ou neocolonialistas sobre África e africanos. Cumpre ressaltar que não estamos afirmando que tais discursos não fazem parte de sua obra. O que ora defendemos é que tais concepções são intrínsecas à sua escrita, mas não fazem de Dongala um refém temático, o que lhe permite escrever como um jovem autor de seu tempo: soterrado por diversas teorias sobre como a África e os africanos deveriam ser, porém, sem deixar de forjar sua autonomia subjetiva e fazer prevalecer essa condição. Em outras palavras, Dongala não se fixa em nenhum desses discursos, mas sente-se tocado por vários deles.

Perante o contexto que descrevemos, o que podemos afirmar, sem titubear, é que, em Dongala, observa-se uma poética que se pretende autônoma, comprometida, ao mesmo tempo com a demanda de seu grupo social e com sua ficção, o que amplia o significado de “literatura engajada”, nele incluindo a construção de uma literatura que extraia e explicitava a simbologia mítica dos eventos sociais e políticos passados, a partir de uma perspectiva cuja subjetividade possa ser uma das marcas de sua autonomia.

O tema do engajamento político na literatura acompanha Dongala ao longo de sua carreira e, ao enunciar sobre isso, em entrevista de 2011, o autor explica:

Eu não faço literatura engajada. Mas sou engajado naquilo que faço. Eu escolho meus engajamentos. Eu me engajo naquilo que escrevo e engajo, ao mesmo tempo, meu leitor que, se ele se sente envolvido por meus personagens, se engaja e vive com eles. Eu escrevo porque eu tenho coisas a dizer que outros não disseram. Eu tento fazer obras originais, mostrar a vida em sua crueldade, *seus sofrimentos, mas também a coragem, a felicidade, a alegria, as lutas... Uma literatura que diz a vida.*⁶² (DONGALA, 2011, p. 47, grifos nossos).

⁶¹ “J’ai ainsi écrit ce livre avec passion, sans recul, avec une sincérité et une naïveté désarmantes” (Tradução nossa).

⁶² “Je ne fais pas de la littérature engagée. Mais je suis engagé dans ce que je fais. Je choisis mes engagements. Je m’engage dans ce que j’écris et j’engage en même temps mon lecteur qui, s’il se sent concerné par mes personnages, s’engage à vivre avec eux. J’écris parce que j’ai des choses à dire que d’autres n’ont pas dites. J’essaie de faire œuvre originale, de montrer la vie dans sa cruauté, ses

Esse é, grosso modo, o foco que assume Dongala acerca do engajamento. Sem assumir somente temas e questões africanas, o autor “se engaja naquilo que faz” e “escolhe seus engajamentos” e nessas escolhas, considera a vida em sua crueldade e sofrimento, mas também, em sua coragem, felicidade, diversão e luta, ou seja, uma literatura onde pulsa a vida em toda a sua complexidade, em que o engajamento e a combatividade possam se apresentar diluídos na representação da vida dos personagens, não como tema principal, mas como substrato de muitas histórias vividas e passíveis de ficcionalização.

Para Dongala, a discussão sobre o fazer artístico e sobre a legitimação de sua concepção de autonomia e de engajamento não se restringiu a entrevistas ou artigos de cunho teórico. Há, em sua ficção, a prática dessa concepção artística de diferentes formas, como na novela “A love supreme” de *Jazz et vin de palme* (1982) em que fica explícita a intenção metalinguística dos diálogos entre um John Coltrane (J.C.) fictício e um jovem africano que vivia em Nova Iorque. Em meio às palavras do músico, Dongala traz à tona questões artísticas que lhe são caras. É isso que vemos, por exemplo, na seguinte passagem:

- Não, não! disse ele (J.C.) vigorosamente. Isto seria hipócrita. Um músico, um criador deve dar o que ele sente profundamente, verdadeiramente. – sua voz tornou-se calorosa, apaixonada – há muitas coisas falsas neste mundo, muita adulteração. [...] então nos resta, ao menos para mim, resta a arte, a música. Esta é a única coisa que importa para mim. Lutemos ao menos para que ela continue pura.⁶³ (DONGALA, 1982, p. 141).

As palavras ficcionalmente atribuídas a John Coltrane coincidem com aquilo que Dongala defende para sua arte: a honestidade entre o artista e sua obra como um valor de resistência identitária. Trilhar tal concepção significa compreender que o artista não precisa ser artificialmente agrupado e catalogado para ter sua arte reconhecida. Afinal, como indaga o narrador da novela em suas elucubrações sobre a arte, “você suspeitava

souffrances mais aussi le courage, le bonheur, la joie, les luttes... Une littérature qui dit la vie” (Tradução nossa).

⁶³ - Non, non! dit-il (J.C.) vigoureusement. Ce serait hypocrite. Un musicien, un créateur doit donner ce qu’il ressent profondément, véritablement. – sa voix était devenue chaude, passionné – il y trop de faux dans ce monde, trop de frelaté. [...]; alors il nous reste, du moins à moi, il me reste l’art, la musique. C’est la seule chose qui compte pour moi. Luttons au moins pour qu’elle reste pure” (Tradução nossa).

que a Arte não poderia substituir uma verdadeira revolução política e social?”⁶⁴ (DONGALA, 1982, p. 151). A arte, *per se*, apresenta uma força de resistência social, política e identitária que ultrapassa classificações de uma teoria literária que também pode estar a serviço das relações de dominação, do apagamento identitário e do controle. Assim, assentado nessa concepção, o narrador da novela esclarece que o triunfo do artista sobre os militantes políticos, a seu ver, é:

[...] ele [o artista] não procurar persuadir nem fazer a felicidade das pessoas, às vezes até contra elas; deixa a cada indivíduo o prazer de se descobrir e descobrir ao mesmo tempo que ele essas coisas maravilhosas e extraordinárias que devem existir em algum lugar no universo...⁶⁵ (DONGALA, 1982, p 152).

Assim, para Dongala, a função do artista não é a mesma do militante político, talvez, por isso, a resistência do autor em ser classificado como escritor engajado e ficar restrito somente a esse lugar, seu papel será com a revelação das coisas extraordinárias e maravilhosas que devem existir no mundo e que essa seja a sua verdadeira identidade artística.

A novela “A love supreme”, juntamente com “Mon métro fantôme” [Meu metrô fantasma] do mesmo volume, é ambientada na cidade de Nova Iorque, o que, por si só, propõe a fuga dos padrões dos escritores africanos da época, cujas obras eram ambientadas, majoritariamente, no continente africano. Essa opção estética, além de vislumbrar um campo vasto de possibilidades temáticas e estéticas, para além das questões africanas, revela a intenção de contestar o lugar do escritor africano no cenário literário universal.

Em suas práticas artísticas, Dongala desenvolve sua literatura empregando recursos estéticos que confirmam seu vínculo com a representação ficcional e com todo potencial simbólico que o caracteriza, como o parágrafo que abre a novela “L’étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati”, também do volume *Jazz et vin de palme* (1982):

⁶⁴ “Soupçonais-tu que l’Art ne pouvait remplacer une vraie révolution politique et sociale?” (Tradução nossa).

⁶⁵ “il ne cherche pas à persuader ni à faire le bonheur des gens, parfois même contre eux ; il laisse à chaque individu le plaisir de se découvrir et découvrir en même temps que lui ces choses merveilleuses et extraordinaires qui doivent exister quelque part dans l’univers...” (Tradução nossa).

Quando chego em uma cidade desconhecida, eu amo descobri-la no crepúsculo, entre essas horas mal definidas e fugidias quando o dia morre e a noite gradualmente emerge para revelar o véu de seu império. Aquele momento quando se capturam melhor as pulsões secretas de uma cidade, seus medos e esperanças, quando se surpreende tudo o que ainda hesita em aparecer e desaparecer, o momento quando os homens e as coisas estão menos em guarda. A hora dos odores particulares, fumaça com gosto de madeira e petróleo, a tempestade de lâmpadas e velas que surgem de repente, brilhantes com mil luzes alinhadas ao longo da calçada onde se vendem mandioca, espetinhos, amendoim torrado... Ainda esses rumores, próprios a cada cidade, feitos de vozes abafadas, gritos de mulheres a procura de sua prole que não haviam ainda recuperado o refúgio familiar, de latido de cachorros, barulhos de motores, boates noturnas berrando refrãos da moda. É a hora que aparecem nas esquinas das ruas os primeiros enamorados tornados anônimos durante o dia que se vai, e as primeiras belas da noite, borboletas noturnas transfiguradas em odaliscas estranhamente desejáveis pelos doces veludos da noite. Como são perturbadores esses instantes intervalares, prólogo e pressentimento das forças que surgem das noites africanas!⁶⁶ (DONGALA, 1982, p. 8).

A cidade de Pointe Noire, descrita de maneira sinestésica, materializa a dimensão do entre-lugar em que a narrativa vai se desenrolar. O instante intervalar, crepuscular, entre o que se revela e o que está oculto, capturado pelo narrador Kuvezo a partir dos estímulos sensoriais da cidade enquanto caminha por ela, confere o tom e a cor da dialética decadência de Kali Tchikati.

Os sentidos do narrador são aguçados pela audição: “esses rumores”, “vozes abafadas”, “de gritos de mulheres”, “latido de cachorros”, “barulho de motores”, “boates noturnas berrando refrãos”. Ademais, a visão associada ao olfato também

⁶⁶ “Lorsque j’arrive dans une ville inconnue, j’aime souvent la découvrir le soir, entre ces heures mal définies et fugitives où le jour meurt et où la nuit graduellement émerge pour étaler le voile de son empire. C’est à ces moments-là que l’on capture le mieux les pulsions secrètes d’une ville, ses craintes et espoirs, où l’on surprend tout ce qui hésite encore entre paraître et disparaître, le moment où les hommes et les choses sont le moins sur leurs gardes. C’est l’heure des odeurs particulières, des fumées au goût et de pétrole, des lampes tempêtes et des bougies qui surgissent soudain, clignotantes comme mille lucioles alignées le long des trottoirs où se vendent du manioc, des brochettes, des cacahuètes grillées... Et puis ces rumeurs, propres à chaque ville, faites de voix étouffées, de cris de femmes à la recherche de leur progéniture n’ayant pas encore regagné le gîte familial, d’aboiements de chiens, de bruits de moteurs, de boîtes de nuit hurlant des rengaines à la mode. C’est enfin l’heure où apparaissent au coin des rues les premiers amoureux rendus anonymes par le jour qui s’en va, et les premières belles de nuit, papillons nocturnes transfigurés en odalisques étrangement désirables par les doux velours de la nuit. Qu’ils sont enivrant ces instants intervallaires, prodrome et pressentiment de ces forces qui sourdent des nuits africaines!” (Tradução nossa).

aguça o narrador: “a hora dos odores particulares, fumaça com gosto de madeira e petróleo, a tempestade de lâmpadas e velas que surgem de repente, brilhantes com mil luzes alinhadas ao longo da calçada onde se vendem mandioca, espetinhos, amendoim torrado” (DONGALA, 1982, p. 8). Nota-se, nessa passagem, como os cheiros característicos estão associados às luzes, até a bela imagem da calçada repleta de lampiões e velas de vendedores de mandiocas, espetinhos, amendoim torrado, tudo remetendo a aromas, cores e sons, associando o tangível ao intangível.

A cidade está passando pelo crepúsculo que marca um momento fronteiro, oscilante entre o visível e o invisível, o concreto, oriundo dos ruídos e das cores, e o abstrato, dos medos, das esperanças e do “pressentimento das forças que surgem das noites africanas!” (DONGALA, 1982, p. 8).

Tal escolha transporta o leitor a um universo onde as coisas não são nem tão certas, nem tão palpáveis. São, pois, apreendidas não por meio de um único sentido, simbolizando a condição fronteira do narrador, nascido africano, mas, após anos longe de sua terra, lança para aquele cenário, outrora familiar, um olhar estrangeiro. Isso conduz o leitor, artisticamente, às forças que surgem das noites africanas em que há a necessidade de se considerar outras dimensões de sentido, além daquelas concretas e racionais, afinal, as forças das noites, evocadas na narrativa, conduzem a uma “*terra incógnita*” (DONGALA, 1982, p. 9).

O trabalho estético nesse parágrafo e na novela inteira revela a preocupação do autor com questões que transcendem o engajamento político, reforçando que o compromisso do escritor também deve operar no desenvolvimento de uma tessitura textual sedutora, capaz de envolver o leitor em um universo de representação ficcional de um mundo desconhecido e extraordinário, marcado não só pelo conteúdo da narrativa, mas por uma construção estética capaz de representar a particularidade dos momentos intervalares das noites de Pointe Noire.

Outra estratégia praticada por Dongala, ainda no mesmo volume, revela-se na estrutura narrativa da novela “Le procès du Père Likibi” [O processo do Pai Likibi], em que o momento do julgamento público de Père Likibi, todo transmitido pela televisão, desenvolve-se em forma de diálogo, à maneira de um texto dramático, o que sugere a fraude. Assim, a forma materializa a teatralização do próprio julgamento descabido do personagem, reforçando sua condição de espetáculo, de encenação. Não se trata de

estratégia inovadora no conjunto das práticas artísticas universais, mas o efeito de sentido obtido é enriquecedor, pois toda a narrativa é desenvolvida, a fim de ensejar um espetáculo teatral insólito reforçado pela estrutura estética dramática que tensiona o curso do texto narrativo convencional ao criar um realismo que se contrapõe ao irreal das motivações do julgamento.

Outro exemplo de que lançamos mão para endossar a construção da autonomia de Dongala e seu desalinho com a literatura engajada encontra-se no romance *Le feu* (1987), em que o autor, além de dialogar com as narrativas míticas em um exercício de apropriação e reinvenção do gênero, recupera uma passagem do romance canônico da literatura colonial, *As minas do rei Salomão* de Haggard, alterando o foco narrativo para a 3ª pessoa e propondo diferente perspectiva de observação. Ao fazê-lo, potencializa o impacto provocado pela cena em que Alão Qualterman, narrador e personagem principal do romance, famoso caçador de elefantes e explorador da África selvagem, juntamente com seu grupo, exterminam oito elefantes:

A nossa oportunidade era escandalosamente brilhante. Sem outra demora, disparando tão depressa como carregávamos, demos cabo de cinco elefantes; e teríamos dizimado o rebanho inteiro se eles de repente, abandonando a teima estúpida de galgar a ribanceira, não largassem a fugir ao comprido do leito seco que se perdia ao longe na espessura. Estávamos cansados demais para os perseguir, enjoados também dessa vasta mortandade. Oito elefantes numa manhã, antes do *lunch*, é decente. (HAGGARD, 1971, p. 18)

Como é possível observar, nesse caso, o narrador faz questão de reforçar sua superioridade, sua destreza em rapidamente carregar as armas para “dar cabo” dos animais e sua opção de não perseguir os que saíam de sua linha de fogo. Satisfeitos com a morte de oito elefantes, cansados e enjoados da matança, os “heróis” decidem, em sua superioridade e generosidade, deixar escapar algumas presas.

No romance de Dongala, o “heroísmo” do matador é substituído pela explicitação de um comportamento desmesurado e de uma vaidade descabida e incompreensível pelos habitantes do povoado:

Um sentimento de prazer lhe percorre a coluna vertebral. Há uns 30 ou 40 elefantes. Ele sobe sobre os corpos, acaricia na passagem os belos marfins, chega ao topo da pilha e, lembrando-se de um de seus

heróis favoritos, eleva-se, assume uma pose de conquistador prestes a se fazer erigir um momento para a História: “Do alto destes corpos de elefantes centenários, a África misteriosa e milenar me contempla e...”

Bruscamente ele se recompõe, se sente um pouco ridículo, pois os aldeões, atraídos pelos disparos, estão à sua volta. 40 ou 50 elefantes, amontoadas uns sobre os outros! Eles mal podiam acreditar, eles que mal conseguiam matar um elefante todos os meses, o que aliás era suficiente para alimentá-los. O homem com o olhar vermelho, os cabelos lisos, os braços brancos e que metia medo nas crianças, tem realmente agora uma potência maior do que eles acreditavam. Mas o que fazer essa tonelada de carne? Pela primeira vez, eles se deparam com um problema de superprodução.⁶⁷ (DONGALA, 1987, p. 83).

Embora a 3ª pessoa tenha sido empregada, observa-se a identificação do narrador com os habitantes da vila, o que atribui uma nova dimensão à cena, desta vez narrada por um africano, retratando o olhar de estranhamento para aquela atitude do homem branco. A apropriação do discurso por esse narrador confronta o texto de Haggard naquilo que ele tem de heroico, aventureiro ou nobre, sugerindo que não há grandiosidade nenhuma em dizimar uma manada de elefantes. A partir do enfoque do africano, aquela matança dos elefantes é incompreensível, visto que um animal por mês já é suficiente para saciar a fome de toda a vila. O que fazer, então, com tamanha quantidade de carne? Dissociada da construção do herói ocidental, desbravador sobre o continente, a cena da matança dos elefantes, recuperada por Dongala, apenas sobreleva o caráter desmedido e despropositado das mortes, além de conferir relevo à extrema violência da cena.

O próprio matador tenta imitar um de seus heróis, fazendo-lhe referência expressa “lembrando-se de um de seus heróis favoritos” – será Alan Qualterman esse herói? – e ao discurso e à pose do homem branco, reconhecendo-se e legitimando-se

⁶⁷ “Un sentiment de jouissance lui parcourt la colonne vertébrale. Il y a là trente ou quarante éléphants. Il grimpe sur les corps, caresse au passage les beaux ivoires, arrives au sommet du tas et, se rappelant un de ses héros favoris, se dresse, prend une pose de conquérant prêt à se faire ériger un monument pour l’Histoire : « Du haut de ces corps d’éléphants centenaires, l’Afrique mystérieuse et millénaire me contemple et ... »

Brusquement il se reprend, se sentant un peu ridicule, car les villageois, attirés par les coups de feu, sont autour de lui. Quarante ou cinquante éléphants, entassés là les uns sur autres ! Ils ont peine à y croire, eux qui réussissaient à peine à tuer un éléphant tous les mois, ce qui était d’ailleurs suffisant pour leur nourriture. L’homme au visage rouge, aux cheveux raides, aux bras blancs et qui fait peur aux enfants, a vraiment une puissance plus grande encore qu’ils ne croyaient. Mais que faire de toutes ces tonnes de viande ? Pour la première fois, ils sont confrontés à un problème de superproduction” (Tradução nossa).

no papel de herói: “eleva-se, assume uma pose de conquistador prestes a se fazer erigir um momento para a História:” (DONGALA, 1987, p. 83).

Na apropriação de Dongala, sob o ponto de vista das pessoas do povoado, o discurso, a cena do homem sobre a pilha de cadáveres de elefantes mortos soa violenta, ridícula e materializa um extremo desperdício de alimento, esvaziando, assim, simbolicamente, o mito do herói desbravador europeu e explicitando sua face mais violenta. É também por meio dos recursos estéticos que os discursos coloniais e pós-coloniais são contestados.

O romance *Photo de groupe* (2010) é narrado em 2ª pessoa e apresenta estratégia estética dotada não só de inovação, mas também de uma complexidade ainda não enfrentada pela crítica, dada a quase inexistência de estudos sobre o romance e sobre essa questão especificamente. A estratégia mostra-se eficiente para lidar com questões relativas a uma África contemporânea em busca de alinhar seu passado com seu presente e seu futuro, pois a condição privilegiada do narrador – com seus movimentos de aproximação e distanciamento da matéria narrada – expõe as rasuras entre os discursos legitimadores e generalizadores das opressões sociais, muitas vezes disfarçados de discursos solidários, bem como as contingências humanizadoras das experiências individuais das personagens. Portanto, somos impelidas a observar que o movimento que se desenha nesse romance estabelece um contraste entre a voz coletiva uniformizadora – visível em algumas falas do narrador – e a particularização operada pela representação de personagens marcadas por conflitos humanos que lhes darão um forte apelo subjetivo.

Tais observações, acerca de como o autor arquiteta os movimentos nesse romance, acenam para o fato de que as questões estéticas também podem sugerir a explicitação de uma consciência autônoma do papel de escritor, como um criador de mundos, que pode ir além das questões sociais e políticas africanas. Sob esse prisma, o autor atua a favor de uma poética universalizante, resistente a classificações exógenas ou a nichos literários e, por conseguinte, reivindica para o escritor africano a possibilidade de se inscrever no contexto da literatura universal, o que desvincularia o país de origem do escritor de seu universo temático e ficcional e indicaria que a reconstrução ideológica é atravessada pela desconstrução discursiva e prescinde desta

para que sejam vislumbradas, efetivamente, outras maneiras de ser e de viver experimentadas pelo homem africano.

O cenário supracitado nos permite afirmar que, nas obras de Dongala, não há apenas engajamento político ou social, mas há, também, um engajamento “humanista”, porquanto defende, a exemplo do que apontou Brezault (2012), a “questão dos direitos humanos”⁶⁸ (p. 10), o que abarca, também, o direito à própria autonomia na construção de seu universo ficcional.

Portanto, em meio a esse jogo de construção textual, o evento, político ou não, mostra-se como uma oportunidade de o personagem agir, sentir, ser e resistir, afinal, segundo Alfredo Bosi, “não são os valores em si que distinguem um narrador resistente e um militante da mesma ideologia. São os modos próprio de realizar esses valores” (BOSI, 2002, p. 123). Os narradores de Dongala são narradores resistentes, mas, nem sempre, militantes. Em outras palavras, demonstram resistência em sua representação da humanidade, em sua capacidade de resiliência e, assim, concebem a “vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes” (BOSI, 2002, p. 130).

Para avançar, destacamos que as obras narrativas de Dongala que são recrutadas para compor o *corpus* de análise desta pesquisa encontram-se listadas a seguir e seus resumos mais detalhados podem ser conferidos no Apêndice A deste trabalho.

O romance *Um fuzil na mão*, publicado em 1973 e traduzido no Brasil em 1974, narra a trajetória do revolucionário Mayéla dia Mayéla que, enquanto espera seu fuzilamento faz uma retrospectiva de sua trajetória política, do apogeu à queda. Trata-se de um romance narrado em 3ª pessoa e ambientado no Estado fictício de Anzika, localizado na África central.

O único volume de novelas, *Jazz et vin de palme*, publicado em 1982, traz oito novelas que versam sobre temas diversos, da morte do músico John Coltrane (“A love supreme”) a uma invasão alienígena (“Jazz et vin de palme”), passando pela decadência do regime marxista-leninista no Congo.

A obra *Le feu*, publicada em 1987, como as outras obras posteriores, não foi ainda traduzida no Brasil. Este romance narra a jornada de Mandala Mankunku, que

⁶⁸ “à la question des droits humains” (Tradução nossa).

compreende o período de seu nascimento, pouco antes do início do processo de colonização, até sua morte, passando pelas diversas fases do período colonial até a independência do país e a instauração de um regime monopartidário marxista-leninista. Toda a trajetória de Mankunku é, também, narrada em 3ª pessoa.

Les petits garçons (1988), por sua vez, narra a infância e a adolescência de Michel Matapari, cujo nascimento se dá em condições bastante excêntricas que marcarão sua vida. Matapari é o próprio narrador de sua trajetória, o que confere à narrativa um caráter ingênuo e divertido.

Johnny Chien Méchant (2002), em contrapartida, traz a representação da complicada situação das crianças-soldado que são convocadas a lutar nas diversas guerras civis que assolaram o continente africano. O romance é narrado por Johnny, menino de 16 anos, líder de uma milícia, e por Laokolé, também adolescente, da mesma idade de Johnny, e que tenta sobreviver aos ataques das milícias.

Finalmente, *Photo de groupe* (2010) narra as lutas de Méréana e de suas companheiras do canteiro de trabalho para obterem um aumento do preço das pedras que retiram da beira do rio e vendem para as empreiteiras da região. Esse romance apresenta uma estratégia narrativa incomum ao optar por um narrador em 2ª pessoa que sugere um lugar privilegiado de observação oscilando entre uma voz coletiva, narrando um destino já conhecido, e uma voz isenta, narrando pela primeira vez a jornada daquelas mulheres que escapam de suas predestinações.

Por fim, sentimos a necessidade de destacar que o romance *La Sonate à Bridgtower*, de 2017, não foi contemplado como *corpus* desta pesquisa por ter sido publicado posteriormente à submissão deste projeto.

Tendo antecipado detalhes sobre as obras de Dongala arroladas para esta pesquisa, passamos, a seguir, a problematizar as reverberações de suas obras no universo da crítica literária.

3.3. Reverberações da autonomia nas recepções críticas

Os trabalhos acadêmicos sobre as obras de Emmanuel B. Dongala ainda não são numerosos. Estão disponíveis alguns livros, algumas teses e algumas dissertações, além de um pequeno conjunto de resenhas e artigos, a maioria desenvolvidos fora do Brasil. Tal realidade nos levou a empreender todos os meios possíveis para a obtenção do maior número de estudos sobre Dongala durante todo o período da presente pesquisa, no entanto, alguns trabalhos ficaram de fora, por ser de impossível acesso ou por não terem sido localizados pelas vias empreendidas.

As obras de Dongala aparecem, também, listadas e comentadas em materiais que analisam e compilam as literaturas africanas de língua francesa ou a literatura congoleza, como um dos nomes já consolidados desse campo literário.

Em estudo de 1979 destinado à literatura congoleza, Chemain e Chemain-Degrange analisam vários romances, entre os quais está *Un fusil*, que se encontra no capítulo dedicado aos romances da segunda metade dos anos 1960, intitulado “O realismo crítico”⁶⁹(CHEMAIN E CHEMAIN-DEGRANGE, 1979, p. 49). Os pesquisadores justificam o título para esse capítulo, a partir do entendimento que a “sociedade atual [...], mais que o passado, exige a atenção dos romancistas congolezes: assim, se exprime o desejo de uma conscientização lúcida”⁷⁰ (CHEMAIN E CHEMAIN-DEGRANGE, 1979, p. 50). Para esses pesquisadores, a obra de Dongala encontra-se no grupo daquelas que optaram pelo caminho da representação da sociedade africana atual com realismo e consciência.

Sobre o romance de Dongala, especificamente, Chemain e Chemain-Degrange (1979) notaram um tom exageradamente épico, já que Dongala “tentou relacionar [...] todos os aspectos da luta do Terceiro Mundo à intriga de seu romance”⁷¹ (CHEMAIN E CHEMAIN-DEGRANGE, 1979, p. 101). Tal estratégia, ainda que necessária em uma narrativa épica, pode provocar a sensação de que “o autor quis colocar tudo em um

⁶⁹ “Le réalisme critique” (Tradução nossa).

⁷⁰ “Mais c’est surtout la société actuelle qui, davantage que le passé, requiert l’attention des romanciers congolais : ainsi s’exprime la volonté d’une prise de conscience lucide” (Tradução nossa).

⁷¹ “ayant voulu rattacher [...] tous les aspects du Tiers Monde en lutte, à l’intrigue de son roman” (Tradução nossa).

romance de 284 páginas, condenando-se, assim, a não desenvolver nada a fundo”⁷² (CHEMAIN E CHEMAIN-DEGRANGE, 1979, p. 101), além de sugerir que isso teria impedido o sucesso completo dessa obra. O tom épico excessivo, apontado pelos autores, no entanto, não os impediu de arrolar o romance de Dongala no capítulo destinado ao realismo crítico, o que, a princípio, acena para certa contradição, face ao caráter fabuloso das narrativas épicas.

Midiohouan (1986), em seu estudo *L'idéologie dans la Littérature Négro-Africaine d'expression française*, que recolhe e analisa obras literárias produzidas por escritores negro-africanos de 1920 a 1986, classifica o romance *Un fusil* (1973) e o volume de novelas *Jazz et vin de palme* (1982) como romances políticos. O autor enfatiza que a classificação que propõe não está relacionada à forma, mas ao conteúdo das narrativas e, por isso, “o romance político tem em comum com o romance neo-social uma evidente dimensão social, mas a intenção política lhe é preponderante e aparece de maneira mais marcada”⁷³ (MIDIOHOUAN, 1986, p. 205).

O estudioso ressalta ainda que, após as mudanças políticas ocorridas em alguns países africanos, houve uma reorientação das correntes das literaturas nacionalistas para se adaptarem às novas realidades. Muitas sociedades africanas independentes acreditaram que as condições de vida dos africanos melhoraria, “mas rapidamente o entusiasmo e a esperança foram dissipados por uma amarga desilusão trazida por um vento de confusão”⁷⁴ (MIDIOHOUAN, 1986, p. 207) e, assim,

constitui-se progressivamente, após as independências, o novo romance político que se ocupa em mostrar os mecanismos pelos quais se perpetuam as desgraças da África em uma era neocolonial particularmente sinistra.⁷⁵ (MIDIOHOUAN, 1986, p. 207).

⁷² “l’auteur a voulu tout mettre dans un roman de deux cent quatre-vingt-quatre pages, se condamnant ainsi à ne rien traiter à fond” (Tradução nossa).

⁷³ “Le roman politique a en commun avec le roman néo-social une évidente dimension sociale, mais l’intention politique y est prépondérante et apparaît de façon plus marquée” (p. 205) (Tradução nossa).

⁷⁴ “Mais très vite l’enthousiasme et l’espoir furent dissipés par une amère désillusion portée par un vent de désarroi” (Tradução nossa).

⁷⁵ “(...) se constitue progressivement après les indépendances le nouveau roman politique qui s’attache à montrer les mécanismes par lesquels se perpétue le malheur de l’Afrique dans une ère néocoloniale particulièrement sinistre” (Tradução nossa).

E esse contexto de neocolonização sinistra exigiu dos escritores uma postura revolucionária e até a defesa da luta armada para promover a “libertação nacional”⁷⁶ (MIDIOHOUAN, 1986, p. 209), que vai se constituir como tema principal ou secundário das obras produzidas nessa fase, em que estão inscritas, segundo o estudioso, as obras de Dongala já mencionadas.

Em artigo de 1996, publicado na revista *Présence Africaine*, Gilbert Lombalé-Baré faz um estudo que contempla três obras de literatura congoleza: *La légende de M’Pfoumou Ma Mazono* de Jean Malonga, *La vie et demie* de Sony Labou Tansi e *Le feu* de Emmanuel Dongala. O pesquisador argumenta que as obras se “constituem como exceções por suas inspirações originais na apreensão cultural e sócio-política inovadoras que elas introduzem”⁷⁷ (LOMBALÉ-BARÉ, 1996, p. 259). Em relação a *Le feu*, Lombalé-Baré observou que o romance rejeita a ordem estabelecida e introduz

representações mentais de ordem política, cultural e social diferentes [e que] a denúncia contribui para a conversão da visão política e marca a ruptura com os sistemas em vigor e com as representações que esses sistemas engendraram. A ruptura é acompanhada da criação de outras representações opostas que visam a fazer acontecer o que elas enunciam, pois toda a teoria, como observa Pierre Bourdieu, é um programa de percepção e toda modificação de representação da realidade social implica, necessariamente, na modificação desta realidade.⁷⁸ (LOMBALÉ-BARÉ, 1996, p. 281).

Assim, para o pesquisador, o romance de Dongala opera em um contraste entre um modelo de representação implícito – a ser contestado – e outro, criador, explícito, a provocar ruptura e novas possibilidades de realidades sociais a serem representadas. Nesse caso, portanto, há a constatação da presença de um diálogo entre as representações sociais e políticas inovadoras do romance de Dongala e outras já consagradas no universo literário.

⁷⁶ “libération nationale” (Tradução nossa).

⁷⁷ “[...] constituant des exceptions par leur inspiration originale dans l’appréhension culturelle et socio-politique novatrice qu’ils introduit” (Tradução nossa).

⁷⁸ “[...] de la production des représentations mentales d’ordre politique, culturel, social différents. La dénonciation concourt à une conversion de la vision politique et marque la rupture avec les systèmes en vigueur et avec les représentations que ces systèmes ont engendrée. La rupture s’accompagne de la création d’autres représentations opposés qui visent à faire advenir ce qu’elles énoncent. Car toute théorie, comme le fait observer Pierre Bourdieu, est un programme de perception et toute modification de la représentation de la réalité sociale entraîne nécessairement la modification de cette réalité” (Tradução nossa).

Ange-Séverin Malanda, em livro de 2000, dedica-se ao estudo das obras de Dongala de 1973 a 1998, o que inclui *Un fusil* (1973), *Jazz et vin de palme* (1982), *Le feu* (1987) e *Les petits garçons* (1998). O autor se ocupa em tentar compreender de que maneiras as questões estéticas são postas no conjunto da obra de Dongala e percebe que sua originalidade está na maneira como são construídas as relações entre modelos poéticos antigos e novos, entre a poeticidade contemporânea em diálogo com a antiga.

Assim, segundo Malanda (2000), “conflitos, obstáculos e pesadelos fazem parte de um ‘trabalho de alteração’ que pode, assim, ser considerado como uma das instâncias de um jogo entre o que é latente e o que se manifesta”⁷⁹ (p. 14). Para Malanda, há um contraste entre o que está latente e o que está implícito. Sob esse prisma, devemos pontuar que essa proposta encontra amparo nesta pesquisa, que também aponta para a presença de um entre-lugar artístico delimitado pelo contraste.

O pesquisador reforça que a escritura de Dongala parece se desenvolver sempre de maneira reversível, a inclinar-se tanto para o excesso e para o tudo, quanto para o mínimo e o nada, o que nos permite afirmar que “até mesmo os caminhos que levam a lugar nenhum podem realmente conduzir a novos encontros”⁸⁰ (MALANDA, 2000, p. 14). Tamanha versatilidade reverbera, assim, segundo Malanda (2000), um modo irônico de tratar os problemas políticos, seduzindo pela “lógica da ambivalência que forma e deforma diferentes espaços-tempo”⁸¹ (MALANDA, 2000, p. 15).

Enquanto versa sobre a envergadura da obra de Dongala, o pesquisador sustenta que, na escrita daquele autor, modalidades discursivas ou vestígios de elementos antigos sobrevivem dentro de novos dispositivos, assim, nunca será “da noite para o dia que um uso discursivo [dará] lugar a outro”⁸² (MALANDA, 2000, p. 20). Tal entendimento aponta para como o autor analisa as relações entre os mitos seculares e os eventos contemporâneos:

A reminiscência e a realidade, sempre mergulhando em situações ou dimensões surpreendentes, os conflitos, que estruturam o passado e o presente, só podem ser pensados com a ajuda de uma consciência

⁷⁹ “Conflits, obstacles et cauchemars font partie d'un «travail d'altération» que l'on peut aussi envisager comme l'un des ressorts d'un jeu entre ce qui est latent et ce qui est manifeste” (Tradução nossa).

⁸⁰ “(...) même les chemins qui ne mènent nulle part peuvent en fait déboucher sur de nouvelles rencontres” (Tradução nossa).

⁸¹ “la logique de l'ambivalence qui forme et déforme différents espaces-temps” (Tradução nossa).

⁸² “ce n'est jamais du jour au lendemain qu'un usage discursif cède la place à un autre” (Tradução nossa).

das origens. Assim, cada ficção, que em certo sentido determina seu modo de funcionamento, repete ou desmistifica certas abordagens do tempo e da história. O presente cristaliza a perpetuação e o declínio das origens. Através de reconstruções, estereótipos, referências, combinações, a ficção debocha dos clichês e retoma ou esgota fórmulas.⁸³ (MALANDA, 2000, p. 27).

Malanda argumenta que um dos grandes méritos da obra do escritor congolês é estabelecer-se no entre-lugar constituído pela retomada dos discursos do passado e sua atualização para perpetuá-los ou contestá-los no presente. Essa retomada é sustentada por um trabalho estético que, também, encontra-se nesse mesmo entre-lugar, utilizando-se de fórmulas e modelos antigos que dialogam com novas práticas artísticas.

Ousamos postular que a proposta de Malanda encontra solo fértil nesta pesquisa, pois detecta uma estratégia artística estruturada em situações contrastantes e que não se anulam, mas, ao contrário, consolidam-se em um entre-lugar discursivo e estético.

Acerca das reverberações de Dongala para a sociedade, destacamos o artigo de 2006 da pesquisadora da África central Olivia Kabongo, em que a autora analisa a novela “Une journée” do volume *Jazz et vin de palme*. Em sua análise, Kabongo observa que a novela de Dongala tece críticas à sociedade e ao status da mulher na sociedade congoleza e, de maneira mais ampla, em toda a África central. Destaca ainda que a personagem Amaya representa as dificuldades materiais das mulheres comuns que conduzem seu pequeno negócio, com vistas a alimentar seus filhos e, de uma maneira simbólica, todo seu povo. Amaya é uma personagem marcada, segundo a pesquisadora, pela mobilidade, já que está sempre em movimento, seguindo o curso do rio.

Kabongo (2006) assinala que a personagem Amaya é vítima do abuso de poder de um sistema político patriarcal que marginaliza a mulher pobre e sem educação formal. Para a pesquisadora, Dongala emprega recursos e técnicas literárias para construir a imagem de um país que “se libertou do jugo colonial e ataca agora os mais

⁸³ “La réminiscence et la réalité plongeant toujours dans des situations ou des dimensions surprenantes, les conflits qui structurent le passé et le présent ne peuvent pas ne pas être pensés à l'aide d'une conscience des origines. Ainsi chaque fiction, qui en un certain sens statue sur son mode d'emploi, reprend ou démystifie certaines approches du temps et de l'histoire. Le présent cristallise la perpétuation et le déclin des origines. A travers reconstructions, stéréotypes, renvois, alliages, la fiction se rit des clichés, et reprend ou épuise des formules”(Tradução nossa).

fracos da sociedade, as mulheres e as crianças que representam o futuro e a esperança”⁸⁴ (KABONGO, 2006, p. 5).

Entre os recursos estéticos apontados pela pesquisadora estão o tom seco, a ironia, o humor negro, elementos de sintaxe, pontuação e a linguagem metafórica. Embora não aprofunde essa questão, Kabongo observa que a novela apresenta imagens irônicas que “nos fazem sentir o paradoxo do patriotismo centro-africano”⁸⁵ (KABONGO, 2006, p. 5).

Kabongo avança, para concluir, que Dongala revela talento para manejar a linguagem “de maneira a desconstruir a realidade e a revelar as injustiças que se encontram na base da sociedade centro-africana”⁸⁶ (KABONGO, 2006, p. 7).

É válido observar, também, que o estudo de Kabongo focaliza a questão de representação da personagem feminina na obra de Dongala e elenca alguns recursos estéticos e literários que o autor emprega para denunciar a condição de vítima da mulher africana. Ela reforça o quanto esses recursos servem ao propósito da narrativa, o que sugere um trabalho estético elaborado, que se encontra a serviço de uma proposta temática de desconstrução ideológica.

A pesquisadora observa que existem estratégias literárias na novela analisada que servem para conferir dimensão artística ao engajamento social de Dongala, ou seja, trata-se de um tema polêmico que afigura um tratamento estético também balizador dessa polêmica. Cumpre ponderar que embora o estudo em questão não apresente um embasamento teórico, ele merece ser compreendido como relevante, dado o fato de ser um dos únicos, entre os encontrados, a debruçar sobre uma das novelas de *Jazz et vin de palme*, além de analisar uma temática cara ao escritor congolês: a condição da mulher na sociedade.

Dehon (2008) delineia um panorama da literatura africana subsaariana no período de 2001 a 2006. A pesquisadora seleciona obras, autores, temas, estratégias estéticas dos principais escritores do período de seu recorte, entre os quais estão as obras de Dongala, e afirma que o romance *Johnny Chien Méchant* mostra-se como

⁸⁴ “s’est libéré du joug colonial s’attaque maintenant aux plus faibles de la société, il s’attaque à la femme et aux enfants qui représentent le futur et l’espoir” (Tradução nossa).

⁸⁵ “nous fait ressentir le paradoxe du patriotisme centre-africain” (Tradução nossa).

⁸⁶ “de manière à déconstruire la réalité et à dévoiler les injustices qui se trouvent à la base de la société centre africaine” (Tradução nossa).

“particularmente interessante”⁸⁷ (DEHON, 2008, p. 28) pois o autor, além de representar a luta do Bem – na figura de Laokolé – contra o Mal – na figura de Johnny, discute o papel dos órgãos humanitários de ajuda internacional, das Nações Unidas e da imprensa nesse tipo de conflito civil. A pesquisadora reforça que Dongala explicita a destruição e o caos provocados por homens sem consciência social e, tanto em uma condição quanto na outra, o progresso social e econômico são inviabilizados.

Em sua análise geral, a pesquisadora constatou que “a crítica social continua uma preocupação essencial em todos [os] autores”⁸⁸ (DEHON, 2008, p. 27) do período analisado e mesmo que haja a introdução de outros pontos de vista, “o miserabilismo, quer dizer, uma representação da vida social em seus aspectos pobres e negativos, continua a marcar a criação literária”⁸⁹ (DEHON, 2008, p. 27). Trata-se de percepção genérica, pois na obra *Johnny Chien Méchant*, citada e considerada pela pesquisadora, a personagem Laokolé, mesmo pobre, é apresentada em seus aspectos positivos, em sua generosidade, seu altruísmo, representando a parcela da sociedade mais consciente e capaz de perceber a solidariedade em meio ao caos e à morte.

Outro exemplo, que foge à característica apontada por Dehon (2008), mesmo fora do recorte da pesquisadora, é *Les petits garçons* (1998) de Dongala, em que Matapari é um menino que não vive nem experimenta a miséria, não está imerso, pois, em um contexto social inteiramente negativo, o que sugere que a tendência a outros pontos de vista já estava presente na literatura subsaariana antes do período apontado por Dehon.

Em tese de 2011, *Politique et Roman au Congo Brazzaville*, Martin Lemotieu desenvolveu um estudo de fôlego sobre a representação da política nos romances congolese escritos e publicados entre os anos de 1973 a 2003, em que a autora analisou a produção romanesca, considerando os aspectos históricos, sociais e políticos e constatou que

as práticas de escrita dos escritores, quer sejam os da diáspora, quer sejam os do continente, enraízam-se no húmus natal congolês, e dão a ler uma ficção a meio caminho entre o sonho e a realidade, isso

⁸⁷ “des romans particulièrement intéressants” (Tradução nossa).

⁸⁸ “la critique sociale reste une préoccupation essentielle chez tous ces auteurs” (Tradução nossa).

⁸⁹ “En tout cas, le misérabilisme, c'est-à-dire une représentation de la vie sociale sous ses aspects pauvres et négatifs, continue à marquer la création littéraire” (Tradução nossa).

porque a temática política abordada, por sua delicadeza e sua periculosidade, impõem diferentes dissimulações.⁹⁰ (LEMOTIEU, 2011, p. 519).

O autor abservou que o vínculo dos escritores é com a terra natal congoleza e que há uma representação literária cujos extremos são o sonho, de um lado, e a realidade, de outro e que, no desenvolvimento artístico dos temas políticos e sociais, há a utilização de diferentes estratégias estéticas que se empenham em representar a periculosidade e a delicadeza desses temas. O pesquisador explicita algumas dessas estratégias:

O tom das narrativas, geralmente pessimista, reflete o clima político real, repleto de sobressaltos e violência. Para amenizar o clima mórbido e mexer com a imaginação dos leitores, a maioria dos autores recorrem ao realismo maravilhoso, à magia, ao fantástico ou a sequências oníricas, instalando normalmente a ficção em um mundo surreal, onde todas as fantasias são permitidas.⁹¹ (LEMOTIEU, 2011, p. 520).

O autor analisa os principais escritores do período de recorte e conclui que, mesmo diante de cenas surreais ou oníricas, a questão política está sendo representada em sua dimensão pessimista, violenta e mórbida. Nesse caso, o pesquisador sugere que o realismo maravilhoso, a magia, o fantástico e as sequências oníricas não são gratuitos, não se encerram em si mesmos, mas funcionam como estratégia estética de subterfúgio para abordar temas delicados e, muitas vezes, proibidos pelos governos locais.

Lemotieu (2011) reforça, ainda, que o romance congolês moderno, inclusive as obras de Dongala, problematiza “o ato de escrever e a finalidade atribuída a ele”⁹² (LEMOTIEU, 2011, p. 521) e estende sua análise, ao afirmar que tais romances “(...) problematizam o encontro dos campos político e literário, da problemática do

⁹⁰ “Les pratiques scripturales des écrivains, qu’ils soient de la diaspora ou de l’intérieur, s’enracinent dans l’humus natal congolais, et donnent à lire des fictions à mi-chemin entre le rêve et la réalité, ce d’autant que la thématique politique abordée, par sa délicatesse et sa dangerosité, imposent différents masquages” (Tradução nossa).

⁹¹ “La tonalité des récits, généralement pessimiste, reflète le climat politique réel plein de soubresauts et de violences. Pour dépayser le climat morbide et frapper l’imagination des lecteurs, la plupart des auteurs recourent au réalisme merveilleux, à la magie, au fantastique ou aux séquences oniriques, installant souvent la fiction dans un monde surréel, où toutes les fantaisies sont permises” (Tradução nossa).

⁹² “l’acte d’écrire, et la finalité assignée à celui” (Tradução nossa).

intelectual, sobretudo do escritor africano ao tratar de política”⁹³ (LEMOTIEU, 2011, p. 521). Nesse caso, o pesquisador aponta que os escritores congolese do período analisado preocupam-se com o fazer artístico e com o caráter político da literatura e que essa preocupação culmina na utilização de máscaras e subterfúgios narrativos que operam para inovar a representação do universo ficcional.

Lemotieu se ocupa em analisar questões políticas e de ideologias políticas presentes nas obras selecionadas. Dessa forma, questões de ordem estéticas são retomadas pelo pesquisador somente em suas articulações com mecanismos de veiculação das temáticas citadas, pois, além do conteúdo político-social, a literatura ainda tem o compromisso de “mexer com a imaginação dos leitores” (LEMOTIEU, 2011, p. 520).

O pesquisador não desenvolve profundamente as diferentes estratégias estéticas praticadas pelos autores, mas assume que essas práticas inovam e atualizam a maneira de ficcionalizar os temas da literatura africana e, assim, mesmo defendendo um engajamento político em toda a literatura congolese, Lemotieu amplia a proposta estética de engajamento, expandido a percepção de que, para que haja engajamento, é preciso, necessariamente, haver uma literatura panfletária. Aqui, há margem para o trabalho estético original e a ousadia das práticas artísticas, o que se mostra como grande avanço em relação às teorias mais radicais sobre esse tema.

Sobre as obras de Dongala produzidas até 2003, Lemotieu apontou que alguns personagens se repetem e essa técnica

lhe permite aprofundar algumas temáticas políticas e dar variações e nuances que aparecem em seu itinerário intelectual e literário. Esta disposição permite uma outra possibilidade de leitura intratextual sobre alguns assuntos que preocupam o autor, a ponto de fazer de certas sátiras políticas, metáforas sucessivas.⁹⁴ (LEMOTIEU, 2011, p. 414).

⁹³ “[...] posent les problèmes de la rencontre des champs politique et littéraire, de la problématique de l’intellectuel, surtout de l’écrivain africain, à dire la politique” (Tradução nossa).

⁹⁴ “lui permet d’approfondir certains thématiques politique, et d’en donner des variations et des nuances apparues dans son itinéraires intellectuel et littéraire. Cette disposition rend en outre possibles des lectures intratextuelles sur certains sujets qui préoccupent l’auteur, au point de faire de certaines satires politiques des métaphores filées” (Tradução nossa).

O pesquisador aponta que o desfecho de um livro retoma, ainda que sutilmente, outra obra, que poderá ou não ser sua precedente imediata. Além disso, para ele, há, na prática estética de Dongala, uma lógica dialética de pensamento visível no diálogo entre algumas obras, como por exemplo entre *Un fusil*, anunciado por Mayéla em seu delírio de morte.

A respeito desse diálogo entre obras, Lemotieu observa que, quando Dongala termina uma obra, já há outra em gestação ou mesmo iniciada. Para justificar tal premissa, o autor cita alguns exemplos até concluir que “há um encadeamento lógico nas obras em prosa de Dongala, de uma à outra”⁹⁵ (LEMOTIEU, 2011, p. 415). Esse encadeamento torna-se visível, ainda segundo o autor, em alguns personagens que transitam de um romance a outro em uma “continuidade funcional”⁹⁶ (LEMOTIEU, 2011, p. 415).

Curioso se faz notar a possível existência de autoficção na obra de Dongala. Acerca dessa possibilidade, Lemotieu ressalta que Buséki Lukeni, do romance *Le feu*, remete ao próprio Dongala, pois o personagem é professor de química e seu nome, Buséki, é uma transcrição de Boundzéki, um dos sobrenomes de Dongala.

Como um dos únicos pesquisadores acionados nesta pesquisa a estudar as obras de Dongala até 2003, Lemotieu observa que há um projeto literário vinculando todas as obras do autor e que tal vinculação se dá tanto pelo aspecto temático quanto pelas questões de ordem estética.

Uma outra pesquisadora a quem optamos por recorrer neste estudo é Moynagh. A autora debruça-se sobre o tema das crianças-soldados e sua representação nas narrativas africanas e, para isso, analisa vários romances, entre os quais encontra-se *Johnny Chien Méchant*. Moynagh (2011) observa que, entre essas narrativas, há um grupo que ela intitulou “contos picarescos de Kourouma”⁹⁷ (MOYNAGH, 2011, p. 51), visto que se trata de narrativas que apresentam como elemento estruturante uma “tensão entre narrativa interior e a dissoluta moral econômica na qual a narrativa se

⁹⁵ “[...] on peut conclure à un enchaînement logique des œuvres en prose de Dongala, de l’une à l’autre” (Tradução nossa).

⁹⁶ “continuité fonctionnelle” (Tradução nossa).

⁹⁷ “Kourouma’s picaresque tale” (Tradução nossa).

desenrola”⁹⁸(MOYNAGH, 2011, p. 51), além disso, nesses romances, os narradores são crianças-soldado, “excluídos sociais levando vidas peripatéticas e sobrevivendo de sua esperteza”⁹⁹(MOYNAGH, 2011, p. 51), o que complementa sua definição para a expressão “contos piracrescos de Kourouma”.

Moynagh (2011) percebe que a proposta picaresca dos romances pertencentes a este grupo, segundo sua classificação, relaciona-se aos esforços para explicitar condições sociopolíticas que favorecem o surgimento do grupo social das crianças-soldado, expondo uma economia coercitiva gerida por uma minoria. Assim, para a pesquisadora, mesmo que esse grupo de romances exponha os crimes das crianças-soldado, também busca contrastá-los àqueles praticados por outros grupos sociais mais privilegiados economicamente, o que é evidenciado em *Johnny Chien Méchant*, pois:

A despeito de seus atos cruéis de violência, Johnny é humanizado na novela de Dongala por sua comicidade, porque está no lugar errado, emite expressões de indignação moral, suas risíveis afirmações de ser um intelectual (livros estão entre os objetos que ele coleta em seus saques) e pelas humilhações que sofre. Os leitores são convidados a procurar em outro lugar os agentes chefes da corrupção.¹⁰⁰ (MOYNAGH, 2011, p. 53).

A pesquisadora sugere a presença de um contraste no romance de Dongala e ainda o caráter humanizador da estratégia narrativa do autor, provocando comicidade ao contrapor as ações violentas de Johnny a expressões que denotam indignação moral e ao seu desejo de ser um intelectual, além de desviar parte da responsabilidade dos atos do menino para outro grupo social que servirá como modelo de corrupção.

O estudo de Moynagh apresenta repertório teórico consistente e mostra-se relevante para a presente pesquisa, uma vez que inscreve a obra de Dongala em um campo literário de uma temática frequente nas contemporâneas literaturas africanas de língua francesa, além de reforçar aspectos do trabalho estético do autor como a construção de uma narrativa que opera por contrastes. Dito isso, devemos aclarar, para

⁹⁸ “tension between narrative interiority and the dissolute moral economy in which the narrative unfolds” (Tradução nossa).

⁹⁹ “are social outcasts leading peripatetic lives and surviving by their wits” (Tradução nossa).

¹⁰⁰ “Despite his ruthless acts of violence, Johnny is humanized in Dongala’s novel by his comic, because misplaced, expressions of moral indignation, by his laughable claims to being an intellectual (books are among the objects he collects in his looting) and by the humiliations he experiences. Readers are invited to look elsewhere for the chief agents of corruption [...]” (Tradução nossa).

avançar, que apesar de a pesquisadora não se deter exclusivamente ao romance de Dongala – já que seu trabalho enfoca o desenvolvimento de um tema, não de um autor – seu estudo mostra-se relevante na medida em que contribui com a fortuna crítica de Dongala.

Em livro de 2012, Camille Damégo-Mandeu analisa na obra *Un fusil dans la main* a aparente oposição entre os termos *fuzil* e *poema* presentes no título e desenvolve seu estudo analisando a construção do personagem Mayéla dia Mayéla como guerrilheiro e poeta. Sustenta, em uma ampliação de significação, que

o que quer que ele tenha pensado, o que quer que ele tenha dito, este “poema no bolso” transporta-se para o engajamento e para a revolta; ele está destinado a exaltar a coragem e a galvanizar a paixão épica do herói. Mais do que distrair e amenizar, o poema se sabe uma arma e participa da ação. Ele subjaz poderosamente a energia para a realização do objeto desejado. Tudo leva a concluir com A. Maurois que “o homem de ação é antes de tudo um poeta”.¹⁰¹ (DAMÉGO-MANDEU, 2012, p. 7).

Assim, a edificação de Mayéla como herói épico também está amparada no poema, a quem se atribuem funções concretas no combate, não só para distração ou suavização, mas para consolidar e melhor sustentar o heroísmo do personagem principal que será tanto um homem que maneja o fuzil quanto o poeta que tece palavras e elabora representações poéticas.

A pesquisadora aponta para a relevância dos elementos estéticos na construção heroica do personagem Mayéla dia Mayéla, o que favorece uma construção narrativa sofisticada para além das fronteiras do engajamento político.

Eloïse Brezault (2012) faz um percurso semelhante ao que tencionamos realizar nesta pesquisa, no sentido de introduzir as questões da poética de Dongala, recuperando, para isso, as discussões do autor sobre a literatura engajada e seu conceito de engajamento. Ao fazê-lo, a autora conclui que

¹⁰¹ “Quoi qu’il ait pensé, quoi qu’il ait dit, ce « poème dans la poche » est transporté par l’engagement et la révolte ; il est voué à exalter le courage et à galvaniser la passion épique du héros. Plutôt que de distraire et d’amollir, le poème se sait une arme et participe de l’action. Il sous-tend puissamment l’énergie vers l’atteinte de l’objectif désiré. Tout incline à conclure avec A. Maurois que « l’homme d’action est avant tout un poète »” (Tradução nossa).

de autor engajado, Dongala se torna um autor engajante que interpela seus leitores sobre as diversas realidades africanas por meio da estética de uma palavra sempre múltipla, polifônica e variada.¹⁰² (BREZAULT, 2012, p. 19).

A pesquisadora faz referências às várias obras de Dongala, chegando a afirmar, em alinhamento com o pensamento de Lemotieu (2011), que há um projeto literário visível nas obras do autor, no entanto, seu estudo enfoca, de forma mais aproximada, *Johnny Chien Méchant* e como nesta obra é possível visualizar a denúncia das manipulações e da instrumentalização pelos governos africanos das diferenças étnicas.

Brezault sustenta que, diferentemente de um historiador, cronista ou jornalista, a obra de Dongala é construída a partir da necessidade do imaginário, já que, assim, pode circunscrever, em suas obras, a esperança. Ao fazê-lo, passa a operar a sensibilização para as catástrofes que assolam o continente, constituindo-se, por essa razão, um escritor engajante. Em síntese, para ela, Dongala é um “contador de histórias com imaginário cosmopolita”, que visa a “despertar esta humanidade inextinguível que o horror da guerra e dos genocídios procura constantemente erradicar”¹⁰³ (BREZAULT, 2012, p. 25).

A pesquisadora aponta que a escrita de Dongala apresenta um hibridismo cultural conciliador entre a curiosidade do africano pelo mundo e seu respeito acolhedor pelas culturas locais. No que concerne a essa concepção, a proposta de Brezault alinha-se a esta pesquisa, pois vislumbra na escrita de Dongala o hibridismo, a superação das fronteiras e a construção de narrativas pautadas no contraste que as situações intermediárias podem suscitar.

Em linhas coadunantes, George McLeod, em um artigo de 2015, faz uma análise com o intuito de ressaltar que há um caminho humanista seguido por Dongala na obra *Johnny Chien Méchant*, e que há um contra-ponto com o poder do dinheiro que, para o pesquisador, é um dos elementos que fomentam a violência no conflito representado no romance.

¹⁰² “D’auteur engagé, Dongala devient un auteur engageant qui interpelle ses lecteurs sur les diverses réalités africaines par l’esthétique d’une parole toujours multiple, polyphonique et variée” (Tradução nossa).

¹⁰³ “Dongala, ce diseur d’histoires à l’imaginaire cosmopolite, [...] pour réveiller cette humanité inextinguible que l’horreur de la guerre et des génocides cherche constamment à éradiquer” (Tradução nossa).

Tendo dito isso, parece-nos relevante também analisarmos Dongala à luz de Ann Willey (2013), que se dedica ao estudo dos efeitos da intertextualidade entre a novela “Jazz et vin de palme” da coletânea *Jazz et vin de palme* de Emmanuel Dongala e o conto de Amiri Baraka “Answers in Progress”¹⁰⁴. Entre os efeitos apontados por Willey está a aproximação entre as lutas por direitos civis e liberdade de expressão dos afro-americanos nos Estados Unidos à dos cidadãos congolese contra o autoritarismo do estado monopartidário nos anos 1960 e 1970. De acordo Willey, esse efeito alcança as outras novelas do volume, pois sugere, em Dongala, uma intensa consciência da diáspora e da necessidade de problematização das realidades aparentes, no sentido de evitar uma representação totalizante das identidades africanas.

Cumpramos esclarecer, antes de prosseguir, que Willey “classifica” a novela “Jazz et vin de palme” como ficção científica, gênero muito valorizado na cultura norte-americana da época, porém ignorado pelos escritores africanos, e que tal premissa reflete a intenção de Dongala de discutir a formação da identidade africana de maneira mais dialética e inclusiva às influências recebidas pelos africanos da diáspora, condição em que Dongala se incluía, tendo em vista o período de nove anos em que teve que viver, antes de publicar o livro, nos Estados Unidos.

Em seu estudo, a pesquisadora sobreleva as semelhanças e diferenças entre a novela de Dongala e o conto de Amiri Baraka e assume que

ao reescrever o sonho da revolução de Baraka, Dongala o coloca em um tempo futuro e em um lugar distante, muito distante; ao invés de testemunhar e ser encorajado pelos irmãos do outro lugar e do futuro, Dongala defende a revolução contra o *status ante/quo*, mesmo que isso signifique derrubar seus irmãos.¹⁰⁵ (WILLEY, 2013, p. 148).

O estudo de Willey aponta para a escassez de estudos críticos sobre o volume de novelas de Dongala e considera compreensível a atitude do governo congolês de recolher o livro quando foi lançamento, pois há, nas novelas, mensagens contra o governo autoritário e contra a violência cometida em desfavor da população congolese.

¹⁰⁴ Jones, Leroi (Amiri Baraka). “Answers in Progress.” *Tales*. New York: Grove Press, 1968.

¹⁰⁵ “In rewriting Baraka’s dream of the revolution, Dongala places it in a future time and place far, far away; instead of having it witnessed and encouraged by brothers from another place and the future, Dongala advocates revolution against the status ante/quo, even if it means overthrowing your brothers” (Tradução nossa).

McLeod (2015), por sua vez, centra seus esforços no fato de o romance de Dongala sugerir um paradoxo ao retratar a violência empreendida pelos milicianos articulada aos valores humanistas visíveis nas atitudes solidárias de Laokolé e dos estrangeiros que prestam assistência aos refugiados e que inspiram a personagem Laokolé.

Para o referido pesquisador, a humanização de Johnny também é decorrente de manifestações de humor negro presentes em algumas interpretações que o personagem faz dos fatos. O estudioso defende, também, que além da oposição visível entre Laokolé e Johnny, são evidentes as semelhanças entre eles. Dentre essas, destaca-se a ambição que ambos nutrem de alçarem posições sociais superiores pelas vias acadêmicas, já que Johnny deseja ser um intelectual e Laokolé, engenheira. É notório, também, o sofrimento que experimentam os personagens, que perderam pessoas queridas. Segundo McLeod (2015), tais semelhanças problematizam a representação de Johnny, o qual não é retratado apenas como assassino. O pesquisador acrescenta que, ao agir assim, “a escrita de Dongala pratica a compaixão”¹⁰⁶ (MCLEOD, 2015, p. 530) e impede um retrato desumano do menino-soldado.

O estudo de McLeod, mesmo sem sustentação teórica, traz à tona a perspectiva de uma literatura desenvolvida a partir de várias situações contrastantes e tal proposta alinha-se ao foco de análise desta pesquisa no sentido de vislumbrar o contraste, a ruptura, o choque e reforçar a presença de prática estética balizadora desses contrastes.

Para melhor compreendermos tal questão, optamos por enfocar, mais detidamente, tal problemática em nossas buscas durante o processo de doutoramento. O resultado desse levantamento mostrou-se surpreendente: deparamo-nos com uma única dissertação defendida no Brasil, em 2017, acerca da temática. Jacqueline Fernanda Kaczorowski Barboza, em estudo realizado na Universidade de São Paulo, intitulado *Militância anticolonial e representação literária: Nós, os Makulusu, de José Luandino Vieira e Um fuzil na mão, um poema no bolso de Emmanuel Dongala*, propõe uma comparação entre a representação da militância na obra de Dongala e na obra de Luandino Vieira.

¹⁰⁶ “Dongala’s writing practices the compassion” (Tradução nossa).

Em seu percurso, utilizando-se de uma crítica marxista, com vasto amparo em citações originárias da obra de Karl Marx, Barboza (2017) conclui que a militância na obra de Luandino Veira constitui-se, além do aspecto temático, como elemento da estrutura formal. Na obra de Dongala, por sua vez, tem-se apenas a constituição do aspecto temático. A autora advoga ainda que a obra do primeiro autor lançaria mão da “fragmentação como princípio formal” (p. 126) e o romance de Dongala empreenderia “um esforço totalizante” (p. 126).

Segundo ela, o esforço totalizante da obra do congolês encontra-se em tentar

[...] mapear inúmeras questões objetivas e correntes de pensamento que circulavam pelo continente naquele momento histórico, todavia, ao não enraizar o discurso no espaço e excluir o contraditório, [...] parte da “totalização” aparente à mistificação. (BARBOZA, 2017, p. 136).

No entendimento de Barboza, Dongala fracassa em sua busca pela totalidade, visto que “não se distancia da matéria o suficiente para compor uma abordagem próxima a uma ‘neutralidade’ capaz de englobar pontos de vista contrários, nem mergulha profundamente nos dilemas humanos ali postos pela realidade” (BARBOZA, 2017, p. 136). Para subsidiar sua forma de conceber tal questão, aponta que as obras posteriores do autor são ancoradas pela ironia, pois, empregando este recurso, o autor “parece demonstrar a opção por certo distanciamento da realidade que não é assumida como de responsabilidade de todos, uma vez que o irônico critica à certa distância algo de que não se reconhece como parte” (BARBOZA, 2017, p. 136).

A pesquisadora sustenta que há um desajuste entre a “matéria narrada” e a “forma” no romance de Dongala e esse desajuste prejudica o objetivo da obra. Ademais, deixa evidente que, a seu ver, a escolha formal do autor é a utilização de procedimentos estéticos herdados da colônia, sem sequer transformá-los para representar uma realidade diversa da matriz colonial.

Com tal entendimento, Barboza (2017) busca apontar que, a despeito de o impulso totalizante da obra de Dongala parecer revolucionário, mediante “leitura cuidadosa, percebe-se que o texto acaba reproduzindo certo conformismo diante da impossibilidade de superação da condição que denuncia” (BARBOZA, 2017, p. 137).

A escolha teórica empreendida pela pesquisadora baliza unilateralmente sua análise e nela se sustenta, de forma que, se não houve, na obra de Dongala analisada por Barboza, a dialética – característica por ela valorizada – também não se constatou tal elemento em sua crítica.

Parece-nos salutar destacar que o ponto convergente entre a referida pesquisa e esta – a constatação da ironia como procedimento nas obras posteriores de Dongala – não foi alvo de extensa discussão por parte da pesquisadora, que se valeu de seu estudo para apontar o distanciamento entre o ironista e a situação ironizada como um único efeito gerado pela ironia, o que nos parece um entendimento reducionista da complexidade do expediente da ironia, principalmente quando esta é empregada em obras literárias.

A pesquisadora aponta questões relevantes e explicita a possibilidade de haver leituras diversas de uma mesma obra, o que fomenta o trabalho do crítico e assevera a evidente impossibilidade de unanimidade na literatura.

Frente ao exposto, não nos parece demais reiterar que os romances de Emmanuel Dongala suscitam várias possibilidades de análises, algumas das quais se mostram muito frutíferas e sedutoras, enquanto sugestionam caminhos diversos de leitura, ora coincidentes, ora divergentes.

Tendo encerrado a discussão aqui proposta, acerca de diversos estudos realizados sobre a obra de Dongala, passamos, a seguir, a tratar do elemento precípua desta Tese de Doutorado: a ironia.

4. O LUGAR DA IRONIA NA OBRA DE DONGALA

*“Solidariedade humana” é afirmar que há algo em cada um de nós
– nossa humanidade essencial –
que repercute a presença dessa mesma coisa em outros seres humanos
(RORTY).*

De acordo com o que foi exposto, nos três capítulos anteriores deste trabalho, a proposta literária e artística de Dongala caminha no sentido de promover a desarticulação dos lugares e dos valores sociais constituídos, defendendo que tais valores não são absolutos e que são passíveis de revisão conceitual e contextual. Desse modo, a ironia, com seu potencial de “máquina da desleitura” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 371), mostra-se como estratégia artística capaz de desnudar as possibilidades de desarticulação dos discursos dominantes e de instaurar novos e múltiplos olhares sobre o conceito e o contexto, a fim de explicitar outras possibilidades simbólicas adequadas ao diverso das existências humanas.

A literatura de Dongala aponta para a desconfiança, não só em relação aos discursos, mas também em relação aos lugares sociais em que determinados grupos são colocados e em relação à carga simbólica atribuída a certos sistemas literários e a certas representações artísticas. Dessa forma, não é possível definir a ironia na obra de Dongala de maneira unívoca. Como resultado desse embate, em algumas ocasiões, há a percepção de que algo traz certo desconforto ou está deslocado, provocando um embate entre o que deveria ser e o que se mostra, quer no nível da linguagem, quer na organização narrativa, quer no efeito de sentido provocado.

Sendo assim, parece-nos imprescindível uma construção teórica que privilegie a ironia como estratégia discursiva desarticuladora das certezas, capaz de abalar as estruturas do sentido unívoco, de assumir a polissemia e a convivência de fragmentos de representação, pois a “ironia remove a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem” (HUTCHEON, 2000, p. 32). Portanto, a exploração conceitual ora assumida apresenta-se sem fidelidade a uma única linha teórica e é conduzida no sentido de privilegiar um diálogo capaz de contribuir para o entendimento do *corpus* literário heterogêneo que compõe o conjunto das obras aqui estudadas.

Não há, nesta pesquisa, nenhuma intenção classificatória, mas sim descritivo-analítica de como o autor se apropriou de estratégias irônicas em suas produções e os

efeitos de sentido que tais apropriações provocam. Dessa forma, a teoria aqui proposta não visa à exposição pragmática dos tipos de ironia, mas serve para lançar luz a uma perspectiva filosófica que parte da ironia socrática, com base em Kierkegaard (2017), perpassa as apropriações da teoria literária e aninha-se, em vias de finalização da discussão, em meio a algumas questões apontadas pelo filósofo Richard Rorty (2007).

Concluído esse percurso teórico, analisamos suas aplicações e pertinências nas obras de Emmanuel Dongala.

Isso posto, apresentamos, a seguir, a primeira parte deste capítulo, em que a ênfase está no estudo da ironia, antes das seções posteriores, nas quais são feitas análises das obras do escritor congolês.

4.1. Ironia e rasura: possibilidades de relativização

*... assim também se pode, com inteira razão,
afirmar que nenhuma vida autenticamente humana é possível sem ironia
(Kierkegaard).*

Kierkegaard, em sua obra *O conceito de ironia constantemente referido à Sócrates*, publicado originalmente em 1840¹⁰⁷, anuncia que “não tem, de jeito nenhum, um conceito completo do que seja a ironia” (KIERKEGAARD, 2017, p.27). Sob esse prisma, não há de se falar, nesta Tese, na pretensão de produzir uma definição do que seja *ironia*. O que intentamos, sim, é delimitar marcadores teóricos sobre esse tema, capazes de amparar as análises literárias que compõem o objeto de estudos.

Na referida obra, Kierkegaard (2017) defende que “o conceito de ironia faz sua entrada no mundo com Sócrates” (p. 25) e, conforme declaramos no final do capítulo anterior, é na ironia socrática que nos baseamos teoricamente para discutir e problematizar a ironia aqui proposta. Assim, em um primeiro momento, são retomadas algumas perspectivas filosóficas introdutórias sobre a ironia socrática e, em um segundo, valemo-nos de alguns teóricos para discutirmos suas aplicações na teoria literária.

Para explicar a “totalidade irônica” (KIERKEGAARD, 2017, p. 32) pretendida pelo método socrático, Kierkegaard propõe a seguinte imagem:

¹⁰⁷ A edição aqui analisada foi publicada em 2017, conforme consta das referências bibliográficas.

Existe uma gravura que representa a tumba de Napoleão. Duas altas árvores margeiam o quadro. Não se vê mais do que isto, e o observador superficial não enxerga nenhuma outra coisa. Entre as duas árvores há um espaço vazio; quando o olhar segue os contornos que delimitam o vazio, subitamente aparece deste nada o próprio Napoleão, e a partir de então é impossível deixar de vê-lo. O olhar que o viu uma vez o vê então, sempre, com uma necessidade quase angustiante. Assim também as réplicas de Sócrates. A gente ouve os seus discursos do mesmo modo como a gente vê as árvores, suas palavras significam aquilo que o som delas enuncia, assim como as árvores são árvores, não há nenhuma sílaba que nos acene como uma outra interpretação, assim como não há um único traço que indique Napoleão, e, contundo, este espaço vazio, este nada é o que esconde o mais importante. (KIERKEGAARD, 2017, p. 33).

A imagem trazida pelo filósofo dinamarquês é bastante apropriada e apreende o entre-lugar da ironia, em que o mais importante é aquilo que se revela a partir do contraste entre as árvores e o espaço vazio, de forma que, o infeliz, incapaz de perceber a figura de Napoleão, tem a possibilidade de apreender somente parte da gravura. É esse o funcionamento da ironia socrática: uma mensagem explícita e parcial a revelar outra, implícita e formadora da totalidade da mensagem. Assim, as palavras significam exatamente aquilo que estão enunciando, no entanto, será do contraste entre os enunciados que se apresenta o mais relevante.

Ainda acerca dessa temática, Kierkegaard expõe que a intenção de quem faz uma pergunta pode ser compreendida de duas formas:

Pois a gente pode perguntar com a intenção de receber uma resposta que contém a satisfação desejada de modo que, quanto mais se pergunta, tanto mais a resposta se torna profunda e cheia de significação; ou se pode perguntar não no interesse da resposta, mas para, por meio da pergunta, exaurir o conteúdo aparente, deixando assim atrás de si um vazio. O primeiro método pressupõe naturalmente que há uma plenitude, e o segundo, que há uma vacuidade; o primeiro é o *especulativo*, o segundo, o *irônico*. Era este último o método que Sócrates praticava frequentemente. (KIERKEGAARD, 2017, p. 43).

Em outras palavras, na prática socrática, aparentemente, não há uma sucessão de réplicas e tréplicas, no intuito de desenvolver de forma argumentativa – especulativa – o tema da discussão, ou nas palavras de Kierkegaard, em Sócrates, a réplica não

“estava em unidade imediata com o dito, não era um fluxo, mas um constante refluxo” (p. 32), ou seja, esse refluxo e seus movimentos sucessivos e contrários a outros que acabam por exaurir o conteúdo e explicitar o vazio, o incerto, o duvidoso; assim, pergunta-se não para “encontrar uma resposta plena [mas para] confundir” (KIERKEGAARD, 2017, p. 46).

Há que se notar que essa perspectiva sinaliza para uma oposição entre a plenitude-especulativa e a vacuidade-irônica, ao indicar que no primeiro caso há a satisfação em obter respostas capazes de fornecer significados e preencher as dúvidas; no segundo, ocorre o inverso, os significados caminham para a ausência da plenitude e da totalidade, materializando-se como falta, como vazio, como revelação, de que, na verdade, os homens “*simplesmente nada* sabiam” (KIERKEGAARD, 2017, p. 44).

Explicando o mesmo método, agora a partir da perspectiva da crítica literária, Medeiros (2015) observa que a ironia socrática associa-se a um “diálogo reflexivo” (p. 113) uma vez que “o jogo dialético, estabelecido pelo filósofo grego (...), pressupunha a escolha da estratégia de ocultar intencionalmente o que sabia sobre o assunto para levar o oponente ao conhecimento da verdade” (MEDEIROS, 2015, p. 114). Nesse caso, há um convite à autorreflexão, na ironia socrática, de forma que a omissão de respostas conduz a um confronto entre os saberes já conhecidos e, assim, a verdade é explicitada.

A base da ironia que se pretende explicitar na obra de Dongala remete à noção da irônica socrática, para quem, de acordo com Medeiros (2015) “a estratégia irônica visava demonstrar ao interlocutor o equívoco de sua suposta certeza do conhecimento” (p. 115) e seus desdobramentos na teoria literária.

Para a teórica de literatura Lélia Parreira Duarte, o irônico de Sócrates configurava-se como “a técnica de provocar dúvidas e esvaziar certezas para deixar em seu lugar um vazio” (DUARTE, 2006, p. 20). Ainda de acordo com ela,

o filósofo não tinha o objetivo de confirmar as próprias ou alheias opiniões, mas o de impulsionar a busca da sabedoria por meio do diálogo, dada a sua desconfiança relativamente às verdades conhecidas ou estabelecidas. A ironia socrática seria assim um princípio metodológico, que utilizaria a retórica para obter o efeito pretendido do discurso [...]. (DUARTE, 2006, p. 20).

Segundo essa interpretação, o elemento norteador da ironia socrática será a desconfiança, a partir da qual as verdades conhecidas e estabelecidas entram em constante suspensão, mediadas e sempre deslocadas por um diálogo cujas opiniões nunca são totalmente confirmadas ou refutadas, mas funcionam para estimular outras novas opiniões; trata-se, portanto, de uma ironia que prevê o esvaziamento intencional da certeza com a instauração do provisório, do incerto, ou ainda outras dúvidas que fazem ruir os discursos que se pretendem rijos ou enrijecidos.

Em linha consoante, Ferraz (1987) sustenta que a ironia socrática é um “método de análise, enquanto visão crítica do mundo. Como forma de apreensão da realidade [...] já que [...] só se conhece o que se ignora” (FERRAZ, 1987, p. 18), e que a ironia, nessa perspectiva, é tanto uma prática cognitiva quanto persuasiva e esta última característica relaciona-se ao “lado argumentativo do método” (FERRAZ, 1987, p. 18).

Portanto, a origem da ironia que é desenvolvida nesta pesquisa é a socrática, delimitada como estratégia, como método de observação, ou como técnica persuasiva cravada em uma percepção crítica da realidade com o objetivo de sensibilizar para a existência de um mundo duvidoso, onde as verdades estabelecidas devem ser confrontadas.

O discurso irônico, contrapondo opostos, incorpora a incerteza, o incompatível, constituindo-se, dessa forma, como um discurso não totalizante, nem totalitário e fazendo-se sempre no diálogo, sempre no movimento estabelecido entre os contrastes e as oposições – e, em decorrência desses – de forma que nem o absoluto nem o relativo representam valores imutáveis e definitivos. Nesse sentido, a ironia é articulada para

convencer de que até na contradição há uma compatibilidade possível. Mas esta é, parece-me, uma consequência última da ironia: a procura de uma síntese no que, objetivamente, se apresenta como incompatível. Expressão máxima dessa procura é a tentativa de conciliação dos dois elementos paradigmáticos de uma oposição: o absoluto e o relativo. (FERRAZ, 1987, p. 18).

Dessa forma, a ironia mostra-se como um método crítico de apreender a realidade, em que o pressuposto é justamente a impossibilidade da unanimidade, da totalidade, do absoluto e a presença da oposição, do confronto, da problematização do absoluto e do relativo. Sobre isso, Alavarce (2009) explica:

O contraste entre a aparência e a realidade constitui-se como o traço básico de toda ironia. (...), algo é aparentemente afirmado, enquanto, na verdade, se percebe uma mensagem completamente diferente. A tensão entre aparência e realidade pode expressar-se por meio de uma oposição, contradição, contrariedade, incongruência ou, ainda, por meio de uma incompatibilidade. (ALAVARCE, 2009, p. 28)

Na mesma linha de Ferraz, Alavarce aponta para uma ironia provocada por contrastes, aqui entre a aparência e a realidade. O traço comum é a presença de situações que representam incongruências, quer entre o relativo e o absoluto, quer entre a aparência e a realidade. Alavarce explica, ainda, que “o que parece, pois, tornar singular o contraste irônico é justamente a quebra da expectativa, a surpresa” (ALAVARCE, 2009, p. 138). Dito isso, destacamos que o confronto de elementos contrastantes, de incongruências para a construção da ironia possibilita a manifestação do emponderado, do desconforto, da instabilidade, uma vez que há um abalo na certeza do absoluto e do relativo, sugerindo a (im)possibilidade de síntese.

Tal compreensão é endossada por Henri Lefebvre, de acordo com o qual, a ironia “supõe a consciência aguda de um conflito. Ela procura agravar essa consciência e o próprio conflito, mais do que resolvê-lo, [a ironia] sublinhará” (LEFEBVRE, 1969, p. 12) a situação conflituosa, mas também será um “Protesto da subjetividade e da consciência incertas, diremos nós, logo do pensamento que se procura.” (LEFEBVRE, 1969, p. 13) e ainda será a

oportunidade do pensamento reflexivo que se sabe situar-se na dialética histórica, a do previsto e do imprevisto, do determinado e do aleatório, a do possível e do impossível, formulando as perguntas e questões que faz esta dialética tentando fazer responder aqueles aos quais concernem as questões.” (LEFEBVRE, 1969, p. 54).

Nesse viés, a ironia encontra-se no entre-lugar previsto-imprevisto, determinado-aleatório, possível-impossível agindo de forma a explicitar o contraste entre os polos extremos das situações e inscrevendo o intermediário, a exceção, o não previsto, o extraordinário. A ironia transita na contingência, no dissonante, no imperfeito, naquilo que não habita um lugar único, fixa-se no relativo do pensamento subjetivo, confrontando, com isso, o absoluto e, uma vez nesse lugar, assume o aleatório, o imprevisível.

Duarte pontuou esse fenômeno ao explicar o que denominou de ironia *humoresque*: quando há a manutenção de uma ambiguidade, o que demonstra a impossibilidade de se estabelecer um sentido claro e definitivo ao texto que “se configura como código evanescente e lugar de passagem” (DUARTE, 2006, p. 32). Além disso, essa ironia:

deixa assim em dúvida perene aquele leitor que procura um sentido final para o texto, obstinando-se em decifrar as suas incongruências, sem atentar para o caráter lúdico, fluido e instável da linguagem que o constitui. (DUARTE, 2006, p. 32).

E seu objetivo é, segundo a autora, “restaurar aquilo sem o que a ironia mesma não seria irônica: um espírito inocente e um coração inspirado e, principalmente, uma mente aberta, capaz de lidar com o paradoxo” (DUARTE, 2006, p. 37). Assim, essa ironia, refinada, tem lugar cativo na transição, no limite e

não pode realizar-se senão em situação intermediária, hesitante e indecisa: nunca lá ou aqui, mas sempre na passagem [...] parece contrária à admiração, ao respeito e ao amor, mas, na verdade, os aprofunda, pois não acredita na maldade radical, mostrando sempre o altruísmo que pode haver no egoísmo, a suposta verdade em que pode apoiar-se o erro. A percepção dessa ironia se fará principalmente pela intuição, pela consciência do contraste entre aparência e realidade e pela capacidade de ler nas entrelinhas, nos silêncios, nos espaços vazios e nas incongruências. (DUARTE, 2006, p. 38).

Nessa perspectiva, a ironia esvazia a certeza do discurso e sinaliza para uma estratégia textual que se consolida em um entre-lugar cujas incongruências admitem a permanência do diverso, do marginal, do hesitante e da dúvida, inscrevendo-se na impossibilidade da certeza. A ironia, nesse caso, considera e abarca os contrastes, repudia a unanimidade e amplia as possibilidades de sentidos explorando ao máximo o caráter lúdico e subversivo da linguagem literária – já que é instável e fluida – podendo, assim, assumir uma condição de paradoxo em si mesma.

A pesquisadora, em sua teoria, servindo-se da própria estratégia que teoriza, associa intuição e consciência que, como elementos contrastantes, também atuam na percepção do entre-lugar da ironia.

O raciocínio desenvolvido até aqui é, portanto, pautado na ironia socrática, percebida como método de contestação das verdades estabelecidas a partir de uma retórica moderada pela desconfiança que recai sobre o absoluto. Essa estratégia observada pode ser desenvolvida a partir de elementos contrastantes que operam para reforçar os contornos incertos, relativos ao discurso que se pretende certo e absoluto. Tal dimensão serve para abalar a certeza de que o absoluto é realmente rígido e totalizador e de que o relativo é realmente flexível e limitado. Assim, passam a ser descritas e analisadas, na obra do escritor congolês, esses contrastes irônicos, em que o absoluto e o relativo, aparência e realidade, permanecem em um entre-lugar constante e funcionam para explicitar o diverso, o instável e a desconfiança.

Acerca dessa dialética, Ferraz acrescenta que

a ironia como expressão por contradição *tout court* não é uma expressão qualquer de termos incompatíveis em si, mas uma expressão que resulta de uma atitude crítica, uma expressão tonalizada, colorida, por essa atitude.

[...]

Expressando a impossibilidade do certo, do verdadeiro, do absoluto, como dados únicos da realidade, o ironista expressa sobretudo o conflito, a crise. (FERRAZ, 1987, p. 20).

A ironia, como um caminho para a expressão da crise, inscreve-se em contrastes que denotam uma atitude crítica particular e relativa diante de um mundo que se pretende generalizador, absoluto, verdadeiro e certo. Há, portanto, uma estratificação pessoal para a construção da expressão irônica e esta expressão diferencia-se do discurso não irônico por meio de uma tonalidade individualizada. Assim, para Ferraz, há de se considerar, também, uma “atitude irônica”:

a ironia como figura não se patenteia sempre ou só em uma frase ou em uma sucessão de frases, antes se apresenta disseminada no texto, de tal modo que dificilmente falaríamos de ironia como manifestação explícita de uma contradição. Por vezes não reconhecemos mais que uma “atitude”. (FERRAZ, 1987, p. 26)

Essa atitude decorre de um comportamento crítico em relação à realidade, que pode se manifestar de maneira explícita na literatura, com passagens ou situações contrastantes ou mesmo a partir de uma postura subversiva diante de situações sociais totalitárias.

Embora distanciado das teorias sobre ironia, o pesquisador Seligmann-Silva apresenta uma perspectiva que se alinha à ironia socrática e sintetiza o que foi exposto até este momento. Para ele:

A ironia é uma potente máquina de desleitura: o leitor nunca sabe como se comportar diante dela; se deve tentar separar o verdadeiro do falso, o sério da brincadeira, e se o que ele toma por sério não é, no final das contas, justamente uma armadilha montada pelo autor da ironia. A leitura do texto irônico é, portanto, vertiginosa, porque a todo momento o chão sobre o qual se trilha começa a ruir. Pulando de um ponto a outro, o leitor acaba muitas vezes por simplesmente se abandonar ao ritmo da ironia: ele salta no precipício do não-sentido. Ao terminar a leitura, ele parece estar com as mãos vazias; na verdade ele leva apenas a certeza de que o único sentido da ironia é justamente a inexistência de algo como o “sentido”. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 371-372).

O pesquisador também assume o caráter subversivo da ironia e sua constituição a partir de contrastes, ao focar o efeito de sentido instaurado pelo texto irônico, como uma armadilha montada para o leitor caminhar em meio ao incerto, ao duvidoso, instaurando a desconfiança e repelindo explicitamente o sentido único do texto literário, em uma diretriz semelhante àquela proposta por Sócrates, já que este também prevê uma ironia cujo objetivo é desestabilizar os discursos fixos, mesmo que seus objetivos sejam diversos.

A metáfora inicial empregada pelo autor supracitado sugere que a ironia, como máquina, tem seus mecanismos de ação sobre a (des)construção da leitura, da interpretação dos fatos e esses mecanismos levam a uma “desleitura”, o que implica trilhar o caminho das incertezas. O texto irônico conduz o leitor ao instável, a uma leitura sempre deslocada, em que não há uma escolha de lados, já que todos os lados serão igualmente instáveis. Observa-se, aqui, a ideia de que o sentido do texto irônico é sempre inapreensível em seu todo e que, por essa razão, transita entre o errado e o certo, entre a brincadeira e a seriedade, entre o absoluto e o relativo, permanecendo no nível do “não-sentido” único, como se, empregando-se a ironia, houvesse uma tentativa de explicitar as incongruências, os conflitos, muitas vezes disfarçados ou mesmo planejados do pensamento subjetivo; assim, o leitor será conduzido para a

instabilidade do elemento subjetivo imprevisível – alternativo e relativo – assumido pelo ironista.

Nessa lógica, o ironista é caracterizado como aquele que instaura a desconfiança e a permanente possibilidade da desleitura, ou da releitura, como postula Rorty (2007) sobre os ironistas:

Nunca propriamente capazes de se levarem a sério, por estarem sempre cômicos de que os termos em que se descrevem são passíveis de mudança, e sempre cômicos da contingência e fragilidade de seus vocabulários finais¹⁰⁸ e, portanto, de seu eu. (p. 134).

O ironista é aquele que assume a fragilidade e a constante possibilidade de releitura, de redescritção, pois “considera que nada tem uma natureza intrínseca, uma essência real” (RORTY, 2007, p. 136). Assim, nem o “eu”, nem as coisas, os discursos, os saberes são intrinsecamente reais e dotados de uma consistência incontestável e definitiva. Nessa perspectiva, o filósofo defende que os ironistas

não acham que seu objetivo seja descobrir um vocabulário que represente algo com exatidão, um meio transparente. Para os ironistas, “vocabulário final” não significa “aquele que acaba com todas as dúvidas” ou “aquele que satisfaz nossos critérios de conclusividade, adequação ou otimização”. Eles não pensam na reflexão como regida por critérios. Os critérios, a seu ver, nunca passam de lugares-comuns que definem contextualmente os termos de um vocabulário final atualmente em uso. (RORTY, 2007, p. 137).

Na perspectiva de Rorty, como as coisas não são regidas por uma natureza intrínseca obrigatória, o ironista é aquele que, inadequado em relação aos padrões e incapaz de aceitar a exatidão, a suficiência, a estabilidade e a totalidade, tem por objetivo explicitar a falta, o relativo, o insuficiente, não compreendido pelos contornos dos lugares-comuns sublinhados por vocabulários finais totalizadores. O ironista é

¹⁰⁸ Todos os seres humanos carregam um conjunto de palavras que empregam para justificar seus atos, suas crenças ou convicções em sua vida. Trata-se das palavras com que formulamos elogios a nossos amigos e desprezo por nossos inimigos, bem como nossos projetos de longo prazo, nossas dúvidas mais profundas sobre nós mesmos e nossas mais altas esperanças. São as palavras com que narramos, ora em caráter prospectivo, ora retrospectivamente, a história de nossa vida. Chamo a essas palavras o “vocabulário final” de uma pessoa. (RORTY, 2007. p. 133).

aquele que assume o imponderável, o duvidoso. Em seu percurso, Rorty (2007) defende que

o oposto da ironia é o senso comum. Este é o lema dos que, sem nenhum embaraço, descrevem tudo o que é importante em termos de vocabulário final a que eles e aqueles que o cercam estão acostumados. Aderir ao senso comum é tomar por certo que as afirmações formuladas nesse vocabulário final são suficientes para descrever e julgar as crenças, os atos e a vida dos que empregam vocabulários alternativos. (p. 134).

A percepção de Rorty encontra-se em total alinhamento com o que foi exposto até aqui, na medida em que também defende a impossibilidade da unanimidade, a instauração da crise a partir da precariedade do absoluto, do definitivo, daquilo que sempre é visto e descrito da mesma forma, restrito a um vocabulário final totalizador.

Assim, tendo aclarado a ironia como mecanismo de relativização, passamos a discorrer acerca da ironia como artifício e prática estética de humanização nas obras de Dongala.

4.2. Ironia como artifício estético de humanização

O caráter subversivo da ironia e sua constituição a partir de contrastes entre o absoluto e o relativo, aparência e realidade que instauram, para o leitor, um caminho incerto, é a perspectiva privilegiada nesta pesquisa, o que reforça que a intenção não é classificar os tipos ou modalidades de ironia encontradas, mas descrever e analisar tais fenômenos nas práticas artísticas observadas no *corpus*. É isso que fazemos na seção 4.2.1 e seguintes, em que evidenciamos detalhes do funcionamento da ironia na obra de Dongala.

4.2.1. Desleitura do discurso de poder: o protagonismo da humanidade essencial

No romance *Photo de groupe* (2010), há momentos que revelam o esvaziamento do discurso absoluto quando em confronto com o relativo. Essa estratégia funcionará como desconfiança frente às verdades estabelecidas que instauram a crise.

O romance, narrado em 2º pessoa, expõe a luta de Méréana e de suas companheiras de canteiro para aumentar o valor dos sacos de pedras que retiram das margens do rio para vender às construtoras. O movimento de reivindicação das mulheres foi vítima de ataque policial, o que levou uma das trabalhadoras à UTI e, posteriormente, à morte, e, assim, aquela pequena demanda localizada e improvisada ganhou repercussão e Méréana (Méré), a porta-voz do grupo, foi chamada para uma reunião com a ministra do Ministério das Mulheres do país.

O país estava na iminência de sediar um encontro das esposas dos chefes de Estado da África para celebrar os resultados positivos das políticas relacionadas às mulheres, quando ocorreu a deflagração do movimento das trabalhadoras; assim, seria muito negativo para a imagem do país anfitrião se, durante o encontro, houvesse uma manifestação de mulheres, ou se a notícia da violência com que foram atacadas pela polícia chegasse ao conhecimento de outros países; há, portanto, urgência na solução do problema de Méré e de suas colegas.

Durante a reunião com a ministra, Méré explica-lhe, então, a real intenção do grupo e a primeira tensão entre elas é evidenciada quando a ministra duvida da isenção política da reivindicação das mulheres e fala:

- Sim, você quer me fazer acreditar que um bando de mulheres analfabetas, simples operárias que vivem de comissão, tiveram a iniciativa de organizar uma marcha de protesto diante de um comissariado de polícia sem ninguém à frente puxando os cordões?
- Suas palavras me espantam, madame, como a senhora pode dizer que milita pelas mulheres se tem palavras tão desprezíveis sobre elas?
- Isto não é desprezo, eu conheço minha gente melhor que você.
- ¹⁰⁹ Isso irrita muito você e você solta, sem se controlar:
- A senhora fala como os brancos que dizem: “Eu conheço meus negros.” Nós não somos suas negras, madame.¹¹⁰ (DONGALA, 2010, p. 243).

¹⁰⁹ Trata-se uma intervenção do narrador. (Tradução nossa).

¹¹⁰ “ - Ouais, vous voulez me faire croire qu’une bande de femmes analphabètes, de petites tâcheronnes qui vivent à la petite semaine, ont pris l’initiative de monter une marche de protestation devant un commissariat de police sans quelqu’un derrière tirant les ficelles ? (Tradução nossa).

- Vous propos m’étonnent, madame, comment pouvez-vous dire que vous militez pour les femmes si vous tenez des propos aussi méprisants à leur égard ? (Tradução nossa).

- Ce n’est pas du mépris, je connais ma gente mieux que vous.

Cela t’agace très fort et tu lâches sans te contrôler :

- Vous parlez comme les Blancs qui disaient: « Je connais mes nègres. » Nous ne sommes pas vos négresses, madame.” (Tradução nossa).

Esse primeiro embate revela que a ministra ampara sua interpretação sobre os fatos narrados por Méré em um lugar de autoridade, detentor e reproduzidor de um discurso estereotipado e reducionista que revela, ironicamente, que ela não conhece de fato “sua gente”, um povo que escapa ao estereótipo construído pela ministra. A resposta de Méré localiza o lugar de fala da ministra: “como os brancos”, que se julgam conhecedores dos negros; assim comporta-se a ministra, julgando conhecer sua gente, simplesmente por ocupar um cargo superior. A ministra, com seu discurso absoluto, não alcança a situação relativa – inusitada – que Méré lhe expõe.

Nesse caso, a ironia encontra-se na discrepância entre a fala de autoridade da ministra, que diz conhecer seu povo, e a rasura provocada pela situação particular da história de Méré, explicitando exatamente o oposto: não, a ministra não conhece seu povo e sua fala não se sustenta no caso particular exposto por Méré, afinal, as mulheres se organizaram, foram protestar em frente à delegacia de polícia sem nenhum amparo político. Há um deslocamento da certeza, já que a situação que Méré lhe narra mostra-se totalmente inédita e surpreendente, agindo em oposição às palavras reducionistas e de desprezo sobre as mulheres proferidas pela ministra, que observa os fatos com um olhar de superioridade, de insensibilidade e de distanciamento revelando outra ironia diante da posição que ocupa, já que, como ministra das mulheres, deveria assumir uma postura mais generosa com “sua gente”.

Observa-se, nesse instante, uma incompatibilidade entre o discurso generalizador e fixo da ministra e o relativo da experiência de Méré e de suas companheiras. A fala de Méré revela o embate e reforça a desconfiança em relação a um discurso absoluto.

Dessa forma, a oposição irônica sustenta-se a partir do contraste entre o papel sócio-político que a ministra deveria assumir de acolhimento e sua postura amparada apenas pelo seu lugar de autoridade, revelando que os vínculos estabelecidos entre o Ministério e as mulheres é frágil e se limita ao discurso generalizador ou a uma lista de problemas femininos extremos, sem contemplar o entre-lugar dos conflitos diários.

A percepção da ironia amplia-se quando se explicita a rasura entre a pretensão da ministra de conhecer a totalidade das experiências femininas e seus conflitos em oposição ao inusitado da situação narrada por Méré, que se mostra não como uma

estatística ou um dado captado a partir do senso comum, mas como o relato de uma situação específica na qual a ministra poderia efetivamente intervir e mostrar sua real função como ministra das mulheres.

Outra questão relevante é como a ministra tenta desqualificar Méré com a fala “conheço minha gente melhor que você” (DONGALA, 2010, p. 243), excluindo-a do grupo ao qual ambas pertencem e desconsiderando o quanto Méré faz parte do conjunto de mulheres que a ministra julga defender. Uma vez excluída do “minha gente”, Méré assume um entre-lugar, já que não faz parte desse grupo, mas também não ocupa nenhum lugar reconhecido pela ministra como de poder. Com isso, a ministra busca enfraquecer a porta-voz do grupo, dele separando-a e desqualificando seu relato, não o reconhecendo como um problema legitimamente feminino.

Essa fala revela-se bastante irônica, no sentido de explicitar, mais uma vez, que a ministra realmente não conhece as mulheres tampouco suas necessidades particulares. Conhece apenas os discursos extremos sobre elas, o que, evidentemente, mostra-se insuficiente para resolvê-las e é nesse confronto entre o relativo e o absoluto que o discurso da ministra se esvaziará. Observa-se, ainda, que as mulheres do grupo de Méré causam enorme surpresa à ministra e facilmente rasuram a segurança de seu discurso absoluto e generalizador. Nesse sentido, há a “manifestação explícita de uma contradição” (FERRAZ, 1987, p. 26), característica do discurso irônico.

Conforme já antecipamos nesta pesquisa, compreendemos como discurso do senso comum, à luz de Richard Rorty (2007), um tipo de fala constituída por um vocabulário final familiar incapaz de contemplar o diferente. Assim exposto, o senso comum apresenta dimensões finitas, previsíveis e controláveis e mostra-se incapaz de apreender e de dizer o alternativo, o diverso, o relativo, já que emprega somente o vocabulário e as estruturas de pensamento com os quais está habituado, inscrevendo-se em possibilidades expressivas e de representações limitadas a este vocabulário final restrito. Assim, torna-se impossível para o senso comum pensar, imaginar e dizer o diverso já que sua estrutura de saber e de conhecimento é limitada e não é capaz de contemplá-lo.

A ministra mantém-se presa ao vocabulário final a que está acostumada, não percebe sua insuficiência e resiste ao relato diverso da experiência alternativa vivida por

Méré, o que ratifica sua rigidez na sequência da conversa entre as duas quando a ministra acusa Méré de estar exagerando em relação ao sofrimento das mulheres:

- Não exagero nada. A senhora sabe verdadeiramente como nós sofremos, madame?

O verniz de amabilidade quebra mais uma vez para ceder lugar a um olhar severo acompanhado de uma voz solene.

- O sofrimento? Você talvez não saiba, mas eu fui nomeada ministra das Mulheres porque eu sou especialista em seus sofrimentos. Esta não é uma promoção de sofá, se você foi tentada a acreditar nisso. Eu participei de cerca de 20 conferências nacionais e internacionais sobre os problemas das mulheres e eu conheço todas as estatísticas. Você quer que te fale? Da dominação do homem sobre as mulheres? Das violências domésticas e daquelas relativas ao dote, ao casamento forçado? Do levirato? Da violência e do uso do estupro como arma de guerra? Da mutilação genital? Da feitiçaria, da AIDS, do paludismo? Da vulnerabilidade de gênero contra a qual nós não podemos lutar senão reforçando a capacidade das mulheres e sua capacitação? E com isso você quer sugerir que eu não conheço o sofrimento das mulheres? Você sabe que quando eu não for mais ministra, vou procurar financiamento internacional para criar uma ONG consagrada e melhorar o acesso aos recursos econômicos das mulheres?¹¹¹ (DONGALA, 2010, p. 248).

À medida que a reunião prossegue, a ministra reforça, cada vez mais, seu lugar de fala a partir de discursos de sofrimento extremos em que não estão previstas situações inusitadas como a relatada por Méré, mostrando que a ministra está presa ao vocabulário final característico do seu lugar de fala e do senso comum. O problema “feminino” relatado por Méré não faz parte do rol proposto pela ministra que quanto mais tenta convencer Méré de sua luta pelas mulheres, mais se distancia de seu objetivo ao não incluir entre os problemas femininos a luta diária pela sobrevivência, que é uma

¹¹¹ - Je n'exagère rien. Savez-vous vraiment combien nous souffrons, madame?

Le vernis d'amabilité craque une fois de plus pour faire place à un visage sévère accompagné d'une voix pontifiante.

- La souffrance? Vous ne le savez peut-être pas, mais j'ai été nommée ministre de la Femme parce que je suis spécialiste de leurs souffrances. Et ce n'est pas une promotion canapé, si jamais vous étiez tentée de le croire. J'ai participé à plus d'une vingtaine de conférences nationales et internationales sur les problèmes des femmes et j'en connais toutes les statistiques. Vous voulez que je vous en parle ? De la domination de l'homme sur la femme ? Des violences domestiques et de celles relatives à la dot, au mariage forcé ? Du levirat ? Des viols et du recours au viol comme arme de guerre ? Des mutilations génitales? De la sorcellerie, du sida, du paludisme? De la vulnérabilité de genre contre laquelle on ne peut lutter qu'en renforçant la capacité des femmes et leurs autonomisation ? Et avec ça vous voulez suggérer que je ne connais pas la souffrance des femmes ? Savez-vous que, quand je ne serais plus ministre, je chercherai un financement international pour créer une ONG consacrée à améliorer l'accès aux ressources économiques des femmes ?” (Tradução nossa).

situação muito elementar, pouco impactante e que diminui a urgência dos discursos de assistencialismo nacionais e internacionais.

Embora Méré – e todas as mulheres do canteiro de trabalho – tenha experimentado muitas das situações relatadas pela ministra, como o estupro, a violência doméstica, a dominação masculina, a questão de sua insatisfação e reivindicação é de outra ordem e não encontra amparo no discurso imediato da ministra, que, assim, tenta persuadir Méré a reconhecer que sua situação não está contida nos “reais problemas femininos do país”.

A oposição irônica, nesse caso, faz o discurso da ministra perder sua urgência, seu caráter absoluto, sua simbologia de proteção, em contraste com sua insistência em deslegitimar o problema de Méré como um problema social e feminino, o que torna sua fala simples retórica para atender aos interesses nacionais.

Toda a retórica da ministra é observada pelo narrador que, em seu diálogo com Méréana – ou com o leitor? – expõe a insuficiência e a inconsistência do discurso de autoridade proferido pela ministra:

Será que ela achou que impressionou você com esse discurso que não é outra coisa senão a retórica oficial politicamente correta e dos direitos humanos das instituições internacionais, com seu vocabulário formatado e consenso frágil? [...] Em tudo o que ela acabou de dizer, não havia nada de concreto concernente à sua experiência cotidiana. O que ela sabe sobre a dificuldade de seu trabalho, a quantidade de esforço que é necessário para romper uma grande pedra sob o calor do fogo de madeira ou de pneus queimados, os perigos decorrentes de transformar em britas os grandes blocos obtidos da rocha rompida, a dificuldade do trabalho para esmagar à marretadas as britas em cascalho e o tempo que é necessário para extrair um saco de brita, o preço pago pelo seu corpo de mulher, sem mencionar os muitos acidentes? Você não diz nada. Seu silêncio faz com que ela acredite que você ficou impressionada, enganada pela sua performance e que você não coloca mais em dúvida sua perícia e competência. Assegurada de haver restabelecido a ordem natural das coisas, ela se torna mais conciliatória e recupera seu sorriso ameno do início da conversa.¹¹² (DONGALA, 2010, p. 248).

¹¹² “Croyait-elle t’impressionner par ce discours qui n’est rien d’autre que le discours officiel politiquement correct et droit-de-l’homme des institutions internationales avec leur vocabulaire formaté et leurs consensus mou ? [...] Dans tout ce qu’elle vient de te dire, il n’y avait rien de concret concernant ton expérience quotidienne. Que sait-elle de la difficulté de votre travail, la quantité de labeur qu’il faut pour faire éclater la grosse roche sous la chaleur d’un feu de bois ou de pneus enflammés, les dangers encourus pour transformer en moellons les gros blocs obtenus de la roche éclatée, la pénibilité du travail pour concasser à coups de masse les moellons en gravier et le temps qu’il faut pour sortir un sac de

Diferentemente da ministra e da própria Méré, o narrador enumera, de maneira pontual, a situação de sofrimento a que Méré e as companheiras vivem diariamente: a quantidade de trabalho, o esforço para romper as pedras, os perigos, os acidentes, o extremo desgaste físico a que todas estão sujeitas. À retórica generalizadora da ministra, o narrador responde com situações específicas, relativas, reforçando a insuficiência do discurso do senso comum que ignora, quase totalmente, o cotidiano hostil a que essas mulheres estão sujeitas, sintetizado na fala “em tudo o que ela acabou de dizer, não havia nada de concreto concernente à sua experiência cotidiana.” (DONGALA, 2010, p.248).

O narrador, nesse instante, mostra-se como uma voz solidária à Méré, não a subestima, não deslegitima sua luta, nem sua condição de mulher. Pelo contrário: trabalha na construção da oposição à fala generalizadora da ministra e explicita a violência do seu discurso, afinal, a ministra quer convencer Méré de que seu problema não faz parte dos problemas enfrentados pelas mulheres do país, ou seja, Méré é tão estranha à causa dos problemas femininos, que não consegue nem mesmo inserir sua situação particular nesse grupo. Não há um lugar, no rol da ministra, para enquadrar o problema de Méré e de suas colegas.

Com essa atitude, a ministra tenta esvaziar a importância da luta de Méré e de suas companheiras. A resistência a esse esvaziamento vem pela voz do narrador que, além de enumerar a insalubridade do trabalho que as mulheres executam nos canteiros de pedra, ainda explicita que Méré percebeu a superficialidade do discurso oficial e a impossibilidade de empatia vinda da ministra presa a seu vocabulário final restrito, a seu discurso do senso comum, inflexível e de difícil ampliação.

A fala do narrador indica que a ministra parece se convencer que Méré percebeu e acatou seu lugar de autoridade e sua “vasta” experiência em sofrimento feminino e que Méré assumiu que seu problema, sua reivindicação, realmente não tem lugar nesse grupo. No entanto, como um narrador no entre-lugar, que materializa a própria ironia, esse narrador também pontua como Méré percebe nitidamente a situação que

gravier, le prix payé par vos corps de femme, sans oublier les nombreux accidents ? Tu ne dis rien. Ton silence lui fait croire que tu as été éblouie, bluffée par sa performance et que tu ne mets plus en doute son expertise et sa compétence. Assurée d’avoir rétabli l’ordre naturel des choses, elle devient plus conciliante et retrouve son sourire amène du début de la conversation.” (Tradução nossa).

se esboça, por meio de digressões que reforçam sua inteligência e suas reais condições de vida. Ao desprezo da fala da ministra, o narrador explicita a inteligência e a dignidade das mulheres em suas lutas diárias, o que amplia o rol dos problemas femininos ignorados pelo poder público.

Outro desdobramento desse narrador no entre-lugar é o reconhecimento do silêncio de Méré, que opta por se calar, sem expor para a ministra a condição precária de trabalho que suportava e sem usar esse argumento para legitimar a relevância de sua demanda. Embora Méré e suas companheiras de trabalho fizessem jus à inclusão no rol dos problemas arrolados pela ministra, inclusive em relação ao trabalho que executam – insalubre e violento – Méré opta pelo silêncio, até para não incorrer no risco de ver seu real objetivo perder-se no rol da ministra. O silêncio de Méré indica que ela e as companheiras continuarão suportando os problemas laborais, desde que haja uma solução para sua demanda imediata. Todavia, esse mesmo silêncio incorrerá na perpetuação do apagamento social da função que executam e, conseqüentemente, de sua invisibilidade para o poder público, que permanecerá sem reconhecer a situação hostil a que essas mulheres estão expostas.

A estratégia narrativa desse narrador em 2ª pessoa reforça o contraste entre o relativo e o absoluto e torna visível o discurso violento e excludente proferido pela ministra das mulheres, que tenta deslegitimar, desautorizar e que, a todo momento, subestima a inteligência e a luta diária das mulheres, lutas cotidianas que não estão previstas no discurso absoluto e generalizador do poder público. Em outras palavras, o método irônico de confrontar o absoluto com o relativo faz ver o quanto posturas e discursos como estes são violentos e opressores.

Como Méré não retrocede em suas reivindicações e a comitiva de mulheres estrangeiras está na iminência de chegar ao país, a ministra tenta resolver a contingência de Méré apelando à instâncias superiores. Para tanto, passadas poucas horas, Méré é convocada a encontrar a primeira-dama da nação, quando a situação de opressão e de violência se concretiza, mais uma vez, explicitada pela rasura irônica no diálogo a seguir:

- Parece que vocês atiraram pedras contra as forças da ordem. É razoável?
- Nós fomos atacadas com fuzil.

- Uma de vocês está em coma ?
 - Sim, senhora.
 - Tudo isso é triste. Você vê onde tudo isso leva quando não se utilizam os canais apropriados para fazer as reivindicações? Você já ouviu falar sobre a ONG Infância-Solidariedade, não é mesmo?
 - Sim, senhora.
 - E você sabe quem a dirige?
 - Sim. É a senhora.
 - Então, por que você não veio me ver para colocar seu problema? Você não sabe que essa ONG se ocupa também de todos os problemas que atingem a mulher?
 - Porque... porque... reivindicar um preço melhor pela sua mercadoria não é um problema específico de mulheres.
 - Que raciocínio estranho. Você é uma mulher ou não?
 - Sim, mas neste caso aqui.
- Ela te olha com estranhamento.
- Perdão. Às vezes, você é mulher, às vezes, não é?
 - Euh... não... eu falo de reivindicação de mulheres...
- Você se explica certamente mal, pois ela, visivelmente, ainda não compreende e te interrompe tendo a delicadeza de não sugerir que alguma coisa em teu cérebro está rachada.
- Escute, retoma ela, vai haver uma grande festa de mulheres no nosso país. Não será apenas uma festa das mulheres dos presidentes, pois, como mãe da Nação, eu quero que todas as mulheres de nosso país participem. Eu não vejo um tipo de problema que você possa ter que eu não possa resolver...¹¹³ (DONGALA, 2010, p. 268)

¹¹³ - Il paraît que vous avez lancé des cailloux contre les forces de l'ordre. Est-ce raisonnable ?

- Nous étions attaquées à coups de fusil.
 - L'une d'entre vous est dans le coma?
 - Oui, madame.
 - C'est triste tout ça. Vous voyez où ça mène quand on ne suit pas les canaux appropriés pour faire des revendications ? Vous avez entendu parler de l'ONG Enfance-Solidarité, n'est-ce pas ?
 - Oui, madame.
 - Et vous savez qui la dirige?
 - Oui. C'est vous.
 - Alors, pourquoi n'êtes-vous venus me voir pour poser votre problème ? Ne savez-vous pas que cette ONG s'occupe aussi de tout ce qui touche la femme ?
 - Parce que... parce que... revendiquer un meilleur prix pour sa marchandise n'est pas un problème spécifique de femmes.
 - Quel raisonnement bizarre. Vous êtes une femme ou pas?
 - Si, mais pas dans ce cas-ci.
- Elle te regarde bizarrement.
- Pardon? Parfois vous êtes femme, et parfois vous ne l'êtes pas ?
 - Euh... non... je parle des revendications de femmes...
- Tu t'expliques certainement mal car manifestement elle ne comprend toujours pas et t'interrompt en ayant la délicatesse de ne pas suggérer que quelque chose est fêlé dans ton cerveau.
- Ecoutez, reprend-elle, il va y avoir une grande fête des femmes dans notre pays. Ce ne sera pas seulement la fête des femmes de président, car, comme mère de la Nation, je veux que toutes les femmes de notre pays y participent. Je souhaite que vous aussi vous y participiez. Je ne vois pas le genre de problème que vous pouvez avoir et que je ne peux pas résoudre..."(Tradução nossa).

No outro extremo, em relação à ministra, a primeira-dama generaliza o problema de Méré e de suas companheiras a um problema feminino, ligado ao gênero e restrito a ele. Se a ministra não consegue incluir no rol de problemas sociais femininos a situação de Méré, a primeira-dama o inclui, exclusivamente, como um problema de gênero e, assim, basta ser mulher, para que todos os seus conflitos sejam decorrentes dessa condição. Novamente, há um contraste entre o absoluto da generalização e o relativo do caso particular das mulheres do canteiro. Não há, pois, o reconhecimento, por parte da primeira-dama, da especificidade das questões propostas por Méré. Trata-se, portanto, de outra forma de deslegitimar sua importância e torná-las invisíveis em um sistema que tudo abarca e nada distingue.

Se a exclusão do rol das questões femininas pela ministra é violenta, a posição da primeira-dama se consolida nessa mesma linha, pois, ao uniformizar o problema de Méré, ela esvazia sua especificidade e a necessidade de um olhar único e empático para ele. Para a primeira-dama, não há diferença, todas as questões vividas por mulheres estão no mesmo grupo de problemas femininos e todos podem ser resolvidos a partir de uma reclamação no órgão competente.

Em qualquer um dos extremos, absolutos, não há espaço para o relativo. A situação específica de Méré e de suas companheiras foge ao padrão e faz ver a rasura nas organizações públicas que não são capazes de atentar para a insuficiência de suas políticas. É visível, no discurso da primeira-dama, que a questão de Méré só ganhou relevância devido ao evento internacional destinado às mulheres, sediado em seu país, mostrando que o espaço ocupado pelas demandas da população só é concedido a partir da visibilidade que confere.

O contraste irônico acentua-se com a maneira como a primeira-dama, “Mãe da Nação”, conduz a conversa invertendo a culpa sobre a violência aplicada pela polícia às manifestantes, sugerindo que há canais adequados para as reclamações e, se as mulheres foram atacadas com fuzis, a culpa foi delas, que não utilizaram esses canais. Há, ainda, o contraste provocado pela ameaça travestida de diálogo que está em curso, já que o seu conteúdo constrange e ameaça Méré, uma vez que a primeira-dama deixa claro que há muitas maneiras de interpretar um fato ao explicitar no início da conversa que as mulheres agiram contra as forças de ordem do governo e, por essa atitude, foram alvejadas pelos policiais. Há uma ameaça velada nessa fala e a Mãe da Nação, que

deveria zelar pelas suas “filhas”, age de maneira intimidadora, marcando, com seu discurso, seu lugar de autoridade e seu poder de opressão.

O contraste irônico nesse exemplo acontece entre o absoluto – inscrito pelo discurso e pelo posicionamento assumido pela primeira-dama, que intenciona minimizar o problema das mulheres, generalizando-o – e o relativo, referente ao caso de Méré e de suas companheiras.

A fala final da primeira-dama, “eu não vejo um tipo de problema que você possa ter que eu não possa resolver...” (DONGALA, 2010, p. 269), associada ao início da conversa, reforça o tom ameaçador do diálogo. Há aqui um contraste entre a aparência e a realidade, já que a aparência é da ordem do diálogo, a realidade, da opressão e da imposição. O relativo marca, então, a fissura, deixando eclodir o absoluto.

Há uma urgência circunstancial em resolver o problema, não pela sua gravidade, mas porque o país sediará um evento para mulheres e esse evento, nas palavras da primeira-dama, será “uma consagração, um reconhecimento do trabalho”¹¹⁴ (DONGALA, 2010, p. 272) por ela realizado. Não há interesse social efetivo em olhar para as reivindicações do grupo de Méré, mas sim a intenção de apagar sua existência.

Outro grande contraste irônico visível aqui é o país sediar um evento para celebrar internacionalmente as conquistas femininas em oposição ao esmagamento e à deslegitimação da voz e da luta do grupo de mulheres do canteiro. Trata-se, portanto, de celebração igualmente abstrata que satisfaz o discurso generalizador reproduzido pela ministra e pela primeira-dama, mas totalmente distante das necessidades cotidianas e urgentes das mulheres e de outros grupos fragilizados socialmente, que sugerem que não há nada aqui a celebrar, já que há um distanciamento entre os discursos alardeadores das melhorias e as melhorias efetivas na vida diária desses grupos.

Para reforçar a oposição e inscrever a primeira-dama no clichê político de apagamento dos problemas e de resoluções fáceis, a “Mãe da Nação” tenta subornar Méréana:

- Eu sei que você precisa de cento e vinte mil francos.
Aqui você fica um pouco em pânico. Como ela sabe? O que mais ela sabe sobre você? Continua:

¹¹⁴ “une consécration, une reconnaissance du travail” (Tradução nossa).

- Cento e vinte mil francos; isso não é um problema. Eu sou muito sensível aos sofrimentos das mulheres e é essa sensibilidade que, às vezes, passa por maternalismo. Ajudar as mulheres a se virarem, a se tornarem autônomas em relação aos homens, ajudá-las a tomar seu destino em suas mãos, é a minha razão de ser, senão de que serviria ser a esposa do chefe de Estado? e de ser mãe? Talvez você não saiba, mas eu também sou mãe.

[...] Eu vou resolver imediatamente seu problema pessoal. O resto das reivindicações será imediatamente resolvido após a conferência, te dou minha palavra.

Ela se volta para aquela que você pensa ser sua secretária. Essa tira de uma gaveta um envelope grosso de papel kraft que entrega à primeira-dama. Esta última o coloca bem em evidência em cima de sua mesa.

- Há nesse envelope bem mais do que você precisa para sair dessa situação. Para seus estudos, para seu futuro. Ele é todo seu.¹¹⁵ (DONGOLA, 2010, p. 271).

O contraste entre o discurso de empoderamento feminino, propagandeado pela primeira-dama sobre a necessidade de as mulheres serem independentes em relação aos homens, autorizadas a falarem por si mesmas, de serem autônomas para conduzirem seus destinos, confronta-se com sua atitude, que desestabiliza Méré e, conseqüentemente, sua luta. Além disso, o discurso da primeira-dama insinua que a mulher substitua uma autoridade por outra, descolando sua dependência das mãos dos maridos e atrelando-a ao poder público, que poderá facilmente manipular essa mulher de acordo com seus interesses.

A oposição se adensa quando a primeira-dama se utiliza de um suposto discurso de proteção – de extrema violência – que revela, na verdade, uma intenção opressora, silenciadora e desestabilizadora da condição de porta-voz do grupo que Méré representa, indicando que ela deve preocupar-se apenas com seu problema, induzindo-a a ignorar que a única razão que a conduziu até aquela reunião foi a reivindicação do

¹¹⁵ - Je sais que vous avez besoin de cent vingt mille francs.

Là, tu paniques un peu. Comment le sait-elle ? Que sait-elle d'autre sur toi ? Elle poursuit :

- Cent vingt mille francs, ce n'est pas un problème. Je suis très sensible aux souffrances des femmes et c'est cette sensibilité qui peut parfois passer pour du maternalisme. Aider les femmes à s'en sortir, à devenir autonomes par rapport aux hommes, les aider à prendre leur destin en main, c'est ma raison d'être, sinon à quoi cela servirait-il d'être l'épouse du chef de l'Etat ? et d'être une mère ? Vous ne le savez peut-être pas, je suis aussi une mère.

[...] Je vais régler votre problème personnel tout de suite. Pour le reste des revendications, ce sera immédiatement après la conférence et je vous donne ma parole.

Elle se tourne vers celle que tu prends pour sa secrétaire. Celle-ci sort d'un tiroir une enveloppe épaisse en papier kraft qu'elle tend à madame. Cette dernière la pose bien en évidence sur son bureau.

- Il y a dans cette enveloppe bien plus qu'il n'en faut pour vous en sortir. Pour vos études, pour votre avenir. Elle est à vous." (Tradução nossa).

grupo ao qual pertence. Como voz isolada, Méré jamais estaria naquela sala, naquele momento, para pedir os 120.000 francos de que precisava.

A desigualdade de forças entre a primeira-dama e Méré diminui somente porque esta pertence a um grupo de mulheres relativamente organizadas que foram vítimas de violência policial e ganharam notoriedade por conta desse ocorrido. Trata-se de um grupo irrelevante do ponto-de-vista dos discursos e problemas sociais extremos, como os arrolados pela ministra e pela primeira-dama. Falando em nome do grupo, Méré diminui essa desigualdade de forças, pois tem algo com que barganhar, tem algo que o poder público almeja: seu silêncio, seu apagamento social; subornada, Méré é recolocada na sua condição de vulnerabilidade social, falsamente acolhida pelo sistema, porém, agora, desmoralizada. Logo, a proposta da primeira-dama, ao invés de enaltecer as mulheres e fortalecer sua sororidade, passa a humilhá-las, explicitando toda a sua fragilidade social como indivíduos isolados e, ironicamente, é nessa mesma condição que a primeira-dama quer recolocá-la, apesar de seu discurso indicar o inverso.

Portanto, há uma tensão entre a aparência e a realidade, entre o absoluto do comportamento da primeira-dama e o relativo da situação de Méré. O excêntrico, o alternativo – inapreensível para a ministra e para a primeira-dama – explicita o absoluto do comportamento autoritário que as move e, sem saber lidar com o diverso, tentam esvaziar sua originalidade e excentricidade e incorporá-lo a um sistema de controle previsível e uniformizador, fazendo-o desaparecer. O mais irônico dessa situação é que, relegada à condição de indivíduo controlável e isolado do grupo, Méré não tem restituída sua subjetividade já que estaria reinserida nos discursos generalizadores, reproduzidos pela ministra e pela primeira-dama. Tal fato ressalta que somente como corpo social é que a subjetividade de Méré e das outras mulheres de seu grupo poderá ser social e individualmente visível.

A primeira-dama, ao constatar certa resistência de Méré em aceitar o suborno, reforça: “o que acontece neste escritório, fica nele. Ninguém jamais saberá de nada. Vamos lá, pegue”.¹¹⁶ (DONGALA, 2010, p. 273) e, então :

¹¹⁶ “Ce qui se passe dans ce bureau reste dans ce bureau. Personne n’en saura jamais rien. Allez, tenez.” (Tradução nossa).

[...] Ela te observa um momento e então te dá tapas no ombro três ou quatro vezes e diz, maternalmente, “Vamos, pegue, isso não é nada, é só para te ajudar.” Você contempla ainda o objeto durante alguns instantes depois, bruscamente, você o pega e o arruma em sua bolsa. Tudo está consumado. Você se levanta. Então, como grande dama compassiva e com modesto triunfo, ela passa um braço em torno dos teus ombros e diz com um sorriso cúmplice:

- Não faça disso um problema maior, minha filha. Não se preocupe, você não é a primeira a ser razoável e a escolher onde estão suas prioridades. Em, aproximadamente, duas horas, uma equipe de televisão se encontrará convenientemente no local onde você vai ter sua reunião para registrar o seu comunicado ou sua declaração anunciando que você aceitou suspender suas reivindicações até o fim da reunião das primeiras-damas da África. Isso não será uma traição, pelo contrário, muitos, incluindo o presidente da República, considerarão sua decisão um gesto patriótico em relação à nação. Boa sorte, conto com você.¹¹⁷ (DONGALA, 2010, p. 273)

O que se revela neste trecho é o ápice da oposição construída nos excertos anteriores. O discurso da primeira-dama de empoderamento feminino para a conquista de sua independência restringe-se a isto: discurso, pois, consumado o negócio, reestabelecidos os lugares sociais, Méréana deverá cumprir as ordens que lhe forem dadas. Como se percebe, não há autonomia, não há valorização, não há real tentativa de construção de uma identidade feminina independente. O sistema absoluto necessita incorporar o relativo. O embate irônico faz ver a opressão camuflada de discurso de libertação.

Com Méré sob controle, a primeira-dama, então, determina como deverá ser o desfecho das reivindicações e ainda dita os valores morais que Méré deve seguir para que se convença de que havia tomado a melhor decisão. Há aqui algo explícito que revela seu oposto, oculto.

¹¹⁷ “[...] Elle t’observe un moment puis te tapote l’épaule trois ou quatre fois et dit, maternelle : « Allez, tenez, ce n’est rien, c’est juste pour vous aider. » Tu contemples encore l’objet pendant quelques instants puis brusquement tu le prends et le fourres dans ton sac à main. Tout est consommé. Tu te lèves. Alors, grande dame compatissante au triomphe modeste, elle passe un bras autour de tes épaules et dit avec un sourire entendu :

- N’en faites pas un problème plus qu’il n’en faut, ma fille. Ne vous inquiétez pas, vous n’êtes pas la première à être raisonnable et à choisir où sont vos priorités. Dans deux heures environ, une équipe de télévision se trouvera à bon escient à l’endroit où vous allez tenir votre réunion pour enregistrer votre communiqué ou votre déclaration annonçant que vous avez accepté de surseoir à vos revendications jusqu’à la fin de la réunion des premières dames d’Afrique. Ce ne sera pas une trahison, bien au contraire, beaucoup, dont le président de la République, considéreront votre décision comme un geste patriotique envers la nation. Bonne chance et je compte sur vous.” (Tradução nossa).

A quebra da expectativa, resultado da oposição irônica, nesse caso, decorre do confronto entre os discursos já consolidados, reproduzidos pelo poder público, representado pela ministra e pela primeira-dama, e a situação particular de Méré e de suas companheiras, que explicitam a insuficiência e a falácia desses discursos que não se revertem em ações que realmente fortalecem socialmente as mulheres.

A opção estética empreendida no último trecho explicita o estranhamento de Méréana diante daquela situação; a construção narrativa, com termos que criam uma atmosfera envolvente, cúmplice, expondo os “tapinhas nas costas”, as palavras maternais e de naturalização da situação proferidas pela primeira-dama. “Vamos, pegue, isso não é nada, é só para te ajudar” (DONGALA, 2010, p. 273); a imposição das palavras que Méré deveria falar para a equipe de jornalistas “anunciando que você aceitou suspender suas reivindicações até o fim da reunião das primeiras-damas da África” (DONGALA, 2010, p. 273) também explicitam a ironia, uma vez que esta, segundo Hutcheon, revela-se como “uma estratégia discursiva que opera no nível da linguagem (verbal) ou da forma (musical, visual, textual)” (HUTCHEON, 2000, p. 27). Para ela, há uma dimensão social e interativa no funcionamento da ironia e o discurso é “o escopo e o local da discussão” (HUTCHEON, 2000, p. 27). Em outras palavras, a autora defende que

a ironia, [...], acontece em alguma coisa chamada ‘discurso’, suas dimensões semântica e sintática não podem ser consideradas separadamente dos aspectos social, histórico e cultural de seus contextos de emprego e atribuição. (HUTCHEON, 2000, p. 37)

Tal entendimento permite que a ministra e a primeira-dama se auto localizem e se reconheçam em um lugar de valorização da mulher e de suas demandas. Todavia, o desfecho das negociações, com a proposta de suborno, instaura a oposição com essa perspectiva. A estratégia discursiva de permitir que a ministra e a primeira-dama se auto identifiquem socialmente, cedendo-lhes o turno da enunciação, opõe-se à construção, assumida pelo narrador, do ambiente corrupto em que se dá a negociação, o que instaura a ironia perceptível no nível da forma e da construção estética, o que amplia seus efeitos.

Reforça-se a oposição entre a auto-percepção das mulheres, que instituem os lugares sociais em que elas se reconhecem – a partir de seus próprios discursos sobre si mesmas – e suas ações, que operam para deslegitimar seus discursos. Aquilo que elas pensam e enunciam sobre si mesmas não se concretiza, ao contrário, desfaz-se diante do suborno que não visa ao fortalecimento do grupo de mulheres, mas a uma estratégia individualizada e emergencial de silenciamento e de isolamento feminino.

Por fim, nem a ministra nem a primeira-dama se expandem para além de suas práticas e, mesmo que em nenhum momento Méré tenha circunscrito seu problema a uma questão de gênero, as figuras de poder só agem dentro dessa esfera: a ministra, ao tentar convencer Méré de que sua demanda não existe, já que não se encontra prevista no grupo dos problemas femininos que assolam o país e a primeira dama, ao tentar resolver o problema de Méré com suborno, pois o cargo que ocupa lhe permite agir de maneira “generosa” com suas “filhas”. Todavia, Méré consegue se expandir, ao perceber que a força de sua reivindicação está exatamente em sua singularidade.

Devemos inferir como a estratégia discursiva mostra-se fundamental para a percepção da ironia e de sua afirmação como elemento de construção de um texto que confronta as verdades absolutas a partir de uma estética que reforça o conflito, pois segundo Henri Lefebvre, a ironia “supõe a consciência aguda de um conflito.” (LEFEBVRE, 1969, p. 12).

No romance *Photo de groupe*, Méréana gozava de certo privilégio, pois representava um grupo de mulheres, cujas reivindicações atingiram relevância nacional e, assim, para que seu problema fosse resolvido, ela relacionou-se só com mulheres pertencentes ao alto escalão do poder público e, ainda assim, viu-se em uma situação constrangedora, violenta, humilhante em que seu silêncio representaria seu isolamento e sua reinserção na condição de indivíduo socialmente isolado, controlável e irrelevante para o poder público absoluto.

Essa condição de isolamento e apagamento social é visível na personagem Augustine Amaya da novela “Une journée dans la vie d’Augustine Amaya” [Um dia na vida de Augustine Amaya] do volume *Jazz et vin de palme* (1982), que, assim como Méré, também está em confronto com o sistema público e a ele resiste, no entanto, sua força e resistência não são decorrentes de sua capacidade de articulação verbal, mas o são de sua organização pessoal, simplicidade, insistência e, principalmente, de sua

generosidade, ou seja, atributos que reforçam sua humanidade confrontando um contexto socio-político desumanizador, mediado por um sistema burocrático violento, injusto, desorganizado, repleto de favorecimentos pessoais e de normas descabidas que, mais uma vez, em sua necessidade de controle absoluto, são indiferentes à diversidade de pessoas que estão sob seu jugo.

O contexto violento em que Amaya está imersa é explícito, constante, generalizado, banalizado, absoluto, vem de todos os lados e vai para todas as direções:

Mas essas mulheres não achavam nada de anormal nos espancamentos, nas injúrias e ultrajes que os aduaneiros as submetiam, pois desde seus nascimentos, todas as autoridades, coloniais ou pós-coloniais, renovadoras ou redentoras, reacionárias ou revolucionárias, adeptas do socialismo banto ou do socialismo científico marxista-leninista, todas sempre as trataram com o mesmo desprezo; e imaginar um mundo onde os cidadãos e cidadãs sejam tratados com um pouco mais de dignidade, de compaixão e de compreensão estava além de suas fantasias mais loucas.¹¹⁸ (DONGALA, 1982, p. 38).

Como outras mulheres, Amaya, desde o nascimento, convive com a violência indiscriminada, de todas as ordens, imposta por todos os tipos de governos que já passaram pelo seu país. Quaisquer que sejam as vertentes, marxista-leninistas, coloniais, revolucionárias, enfim, sempre há um governo opressor e violento, que não trata com dignidade e respeito o cidadão e que não reconhece a população como parte legítima da estrutura governamental. Na estrutura apresentada, as ideologias que supostamente sustentavam os regimes são totalmente esvaziadas e distanciadas do cidadão, que não sente diferença entre os governantes, inscritos em um único e absoluto lugar, o da opressão.

Trata-se, portanto, de estrutura absoluta, generalizadora que a todos que estão fora do núcleo de favorecidos, desumaniza. Desprovido de sua humanidade, de sua

¹¹⁸ “Mais ces femmes ne trouvaient rien d’anormal à ces bastonnades, à ces injures et outrages que les douaniers leur faisaient subir, car depuis leur naissance, toutes les autorités, coloniales ou postcoloniales, rénovatrices ou rédemptrice, réactionnaires ou révolutionnaires, adeptes du socialisme bantou ou du socialisme scientifique marxiste-léniniste, toutes les avaient toujours traitées avec les même mépris ; et se figurer un monde où des citoyen et citoyennes seraient traités avec un peu plus de dignité, de compassion et de compréhension était au-delà de leur imagination plus folle.” (Tradução nossa).

subjetividade e da obrigação de respeito que deveria acompanhar a condição humana, o cidadão é tratado como um corpo coletivo que precisa ser contido e explorado.

Amaya, indivíduo isolado do grupo, é construída de maneira a reforçar sua subjetividade e a representar o cidadão comum, soterrado por um sistema político-burocrático-opressor e, além de ter de sobreviver à deriva, sem nenhum apoio governamental, ainda é extremamente oprimido pelo sistema, ou seja, quem deveria resguardar o cidadão é de quem o cidadão precisa se proteger.

Em um contexto como o retratado no excerto, pressentir que pode existir um mundo em que as pessoas sejam respeitadas, bem tratadas, sem violência já se configura como resistência, porém, desejar que ele exista é a expressão de uma generosidade. Sem conhecer outra realidade social, que não essa com a violência generalizada, sonhar com algo diferente é ampliar sobremaneira o horizonte de expectativas; é resistir, é humanizar-se, é transbordar pelas fissuras do sistema. Retratando os grupos oprimidos pelo poder público, o próprio narrador se apresenta como uma voz de resistência anunciando seu lugar de fala diante de um universo cujo poder está irremediavelmente associado à violência.

A jornada de Amaya, em sua aparente fragilidade social, é trilhada de maneira a reforçar sua condição de resistência diante das situações de violência e opressão a que está cotidianamente sujeita, indicando que não há trégua; a luta é diária e o principal inimigo é o poder público.

Em um universo onde o único exercício de poder é a violência, não há outras possibilidades conhecidas e/ou praticadas pelos governantes que sejam diversas da opressão e da truculência, tornando-as institucionalizadas; assim, governar é oprimir; o poder público não assume nenhuma outra função na vida do cidadão e a organização social popular passa a ocupar um espaço marginal, paralelo às forças do poder público, ocupado pelos cidadãos comuns que precisam sobreviver e são obrigados a adquirir certa resiliência social. Nesse espaço de resistência à indiferença truculenta do Estado, encontra-se Amaya.

São muitas as situações de violência sofridas pela personagem: um de seus filhos, aos nove anos, foi esmagado por um tanque de guerra durante o desfile de comemoração da revolução; outro, morreu aos dez meses, vítima de paludismo; o marido a deixou para casar-se com outra mulher mais jovem, abandonando os seis

filhos, que seriam alimentados e cuidados por Amaya sozinha; teve suas mercadorias apreendidas pelos funcionários da aduana de quem, inclusive, apanhou, no entanto, a violência que a narrativa explicita é de outra ordem: burocrática.

Amaya, após ter sua carteira de identidade retida e perdida pela autoridade aduaneira na fronteira entre Brazzaville (República do Congo) e Kinshasa (atual República Democrática do Congo, antigo Zaire), compareceu por quatro dias seguidos na aduana para reaver seu documento e prosseguir com seu pequeno comércio das mercadorias que trazia de Kinshasa para vender em Brazzaville. Para conseguir ser atendida, a mulher acordou às cinco horas da manhã, chegou a aduana às seis horas e quinze minutos e conseguiu ficar em terceiro lugar na fila.

A cena se desenrola da seguinte forma:

Hoje era seu dia de sorte, pois o responsável pelo escritório chegou mais cedo do que normalmente, às dez horas. O tempo de arrumar seus papéis, arquivar seus dossiês, dar ordens a seus subordinados, era 11 horas; a vez de Amaya chegou às 11h30min. Ela pediu em seu interior que o chefe estivesse de bom humor.

- O que você quer? Perguntou-lhe enquanto arrumava a medalha com uma efígie do fundador do partido, pendurada na lapela de sua jaqueta.

- Volto por causa da minha carteira de identidade que vocês perderam.

- Eu não perdi nada, esbraveja ele. Tudo isso aconteceu por sua própria negligência.

- Foram seus serviços que nos pediram para deixar as carteiras e ...

- E o que mais? Você não tem de obedecer a ordens absurdas!

- Mas...

- Mas o quê?

- Nada, senhor camarada chefe.

- Essa história de carteiras de identidade perdidas começa a me chatear. Vamos acabar com ela de uma vez por todas.

Ele se virou para olhar o relógio na parede atrás dele. Amaya seguiu o movimento do corpo maciço, inchado de autoridade. À direita do relógio estava pendurado o retrato juvenil e de lábios grossos do imortal presidente, que havia sido assassinado por alguém que ela não sabia quem, de tanto que as versões apresentadas eram contraditórias. [...] O camarada chefe virou-se, olhou para o relógio de pulso, como se para confirmar a hora do relógio, e depois rosnou, por meio do bigode que adornava sua boca delicada "que só comia carne", palavras do músico mais famoso do país:

- Como já é meio-dia, volte esta tarde às 14h.

- Mas...

Ele bateu a janela do guichê.¹¹⁹ (DONGALA, 1982,p. 37).

O trecho traz uma amostra da ironia na estrutura textual presente em toda a narrativa e que provoca deslocamentos e desconstruções das verdades em sua organização interna, materializando, na forma, a frustração de Amaya, que vê a resolução de sua demanda, que seria naquele dia, frustrando-se, já que, tal como as certezas dos eventos relatados na narrativa, o desfecho de sua demanda também será adiado.

Essa atitude irônica do narrador, que assume uma postura aparentemente ingênua, expondo situações, muitas vezes, imediatamente confrontadas, materializa o jogo dialético socrático de quem oculta intencionalmente o que sabe e, nesse caso, gradativamente, provoca o esvaziamento da figura de autoridade assumida pelo funcionário, sugerindo que, apesar do cargo que ocupa indicar capacidade técnica para exercê-lo, isso não se confirma, já que há algo explícito que revela seu oposto.

Nessa perspectiva, a novela apresenta uma estratégia narrativa peculiar, pois inscreve-se, discursiva e esteticamente, em um entre-lugar, sugerindo situações desencontradas que se constroem no espaço intermediário entre a aparência e a

¹¹⁹ “[...] C’était son jour de chance aujourd’hui car le responsable du bureau arriva plus tôt que d’habitude, à dix heures. Le temps de ranger ses papiers, de classer ses dossiers, de donner des ordres à ses subordonnés, il était onze heures ; le tour d’Amaya arriva à onze heures trente. Elle pria intérieurement que le chef fût de bonne humeur.

- Qu’est-ce que tu veux ? demanda-t-il tout en arrangeant la médaille portant effigie du fondateur du parti, accrochée à l’un des revers de sa veste.
- Je reviens au sujet de ma carte d’identité que vous avez perdue.
- Je n’ai rien perdu du tout, tonna-t-il. Tout cela est arrivé par votre propre négligence.
- Ce sont vos services qui nous ont demandé de laisser les cartes et...
- Et quoi encore ? Vous n’avez qu’à ne pas obéir à des ordres absurdes !
- Mais...
- Mais quoi ?
- Non, monsieur camarade chef.
- Cette histoire de cartes d’identité perdues commence à m’emmerder. Nous allons en finir une fois pour toutes.

Il se retourna pour regarder l’horloge fixée au mur derrière lui. Amaya suivit le mouvement du corps massif, gonflé d’autorité. A droite de l’horloge était accroché le portrait juvénile et lippu de l’immortel président, mort assassiné par elle ne savait trop qui, tant les versions présentées étaient contradictoires. [...] Le camarade chef se retourna, consulta sa montre-bracelet, comme pour confirmer l’heure de l’horloge, puis grogna à travers la moustache qui ornait sa délicate bouche « qui ne mangeait que de la viande », pour reprendre les paroles du plus célèbre musicien du pays :

- Comme il est déjà midi, revenez cet après-midi à quatorze heures.
- Mais...

Il claqua la fenêtre du guichet.” (Tradução nossa).

realidade, instaurando uma “atitude irônica” (FERRAZ, 1987, p. 26), em um jogo de contrastes que impõe a desconfiança em todos os níveis.

A aparência não ratifica a realidade e registra-se uma instabilidade na caracterização do funcionário e do poder público por ele representado, sugerindo um contraste com a única representação não confrontada na narrativa: os abusos praticados pelo poder público e seus representantes. Dessa forma, diante de um poder público omisso, desorganizado, porém “inchado de autoridade”, a única prática a sobressair é a da violência que, nesse caso, é aquela imposta por práticas burocráticas abusivas que se prestam a confirmar o lugar irremediavelmente opressor do Estado, que em nada facilita a vida do cidadão.

Esse jogo irônico é visível no tecido narrativo construído a partir dos contrastes entre Amaya – em sua vulnerabilidade – e o atendente – em seu inchaço de autoridade: o atendente é um homem, membro do partido, pois ostenta um broche com a efígie de seu fundador, que pode funcionar como marca de seu lugar privilegiado de autoridade e/ou como marca de sua incapacidade intelectual e técnica para ocupar aquele posto, já que tal posto pode lhe ter sido concedido apenas em decorrência de sua filiação ao partido. Essa dúvida se sustenta, pois o narrador nos informa que o ex-marido de Amaya “tinha acabado de ascender a altas responsabilidades políticas e sindicais após ter vegetado durante 15 anos como pequeno encarregado”¹²⁰ (DONGALA, 1982, p. 39) e desde que “[...] se tornara membro do partido de vanguarda, era [...] intocável”¹²¹ (DONGALA, 1982, p. 40). Ou seja, o narrador pode estar questionando a capacidade técnica do funcionário ao informar da efígie em sua lapela e esvaziar a certeza de que aquele homem é, realmente, uma autoridade em sua área de atuação profissional.

Outra situação visível é a oposição entre o atendente que naquele “dia de sorte”, havia chegado “mais cedo” (DONGALA, 1982, p. 37), às 10h, e Amaya, que acordou às 5h e chegou às 6h15min. Trata-se de contraponto muito visível, provocando sucessivos deslocamentos entre a caracterização do personagem e suas ações. O que se fala sobre ele, e é refutado em seguida, esvazia sua autoridade e o desqualifica como alguém apto

¹²⁰ “à venait d’accéder à de hautes responsabilités politiques et syndicales après avoir végété pendant quinze ans comme petit planton” (Tradução nossa).

¹²¹ “devenu membre du parti unique d’avant-garde, était désormais intouchable” (Tradução nossa).

a resolver o problema de Amaya “de uma vez por todas” (DONGALA, 1982, p. 37) e, por isso, a aparência de autoridade não sustenta a realidade do serviço prestado.

O funcionário, “inchado de autoridade”, materializa a ineficácia e extrema violência do sistema burocrático que acaba se configurando na narrativa como outra forma de opressão. Além de ser extremamente maltratada pelo atendente que até mesmo culpa a mulher pela perda do documento, Amaya ainda tem que lidar com a impossibilidade de exercer seu comércio, ou seja, algo que a prejudica diretamente, pois, sem a identidade, ela não pode cruzar a fronteira, comprar as mercadorias de que precisa para fomentar seu negócio, ou seja, sua vida fica suspensa, mas será o homem a quem “essa história de carteiras de identidade perdidas começa a [...] chatear” (DONGALA, 1982, p. 37).

Outro exemplo da estratégia de contrastes empregada pelo narrador e da situação intermediária dessa narrativa pode ser observado no último parágrafo do excerto, quando há a menção ao presidente imortal que, no entanto, está morto e às muitas versões divergentes sobre sua morte. Não há efetivação, até esse momento, de nada: o atendente que não auxilia em nada; as ordens que não devem ser seguidas; o imortal que está morto; as circunstâncias inconclusas da morte; o funcionário que resolveria as coisas “de qualquer jeito”, mas bate a janela do guichê ao meio-dia, enfim, uma série de situações que indicam um adiamento, materializando a vida de Amaya, que, sem a carteira de identidade, vê sua vida suspensa. O mundo narrativo também se apresenta suspenso, pois, em meio aos meandros apresentados, nenhuma resposta é dada.

Se o funcionário da aduana recebe um tratamento mediado pela oposição irônica, Amaya também o recebe e, a partir dele, confronta o lugar hostil e desprezível em que é colocada pelo governo. Após 13 anos de casamento, o marido de Amaya a abandona. Foi então que

ela se viu sozinha alugando uma casa com seis filhos nos braços. Não sabendo ler ou escrever, tendo dignidade suficiente para não cair na prostituição tão comum hoje em dia, ela tinha sido muito corajosa para se lançar nesse pequeno comércio de varejo com pouquíssimos recursos.¹²² (DONGALA, 1982, p. 40).

¹²² “Elle s’était retrouvée toute seule à louer une maison avec six gosses sur les bras. Ne sachant ni lire ni écrire, ayant assez de dignité pour ne pas sombrer dans la prostitution si fréquente ces jours-ci, elle avait

Amaya não se limita ao lugar onde é lançada pelo poder público. Ao contrário, ela o ultrapassa, esquivando-se da prostituição e encontrando uma maneira digna de sustentar a família. À rigidez do sistema burocrático, Amaya responde com fluidez e resiliência; com sua inclusão em um sistema paralelo de sobrevivência em que a omissão do poder público é legitimada.

Além disso, apesar de analfabeta, sem saber ler ou escrever, com seus seis filhos em baixo dos braços, a mulher mostra-se flexível em seu estar no mundo, corajosa, digna e inteligente, pois percebe a possibilidade de um negócio onde outros não perceberam “aproveitando a baixa do Zaire no mercado negro, ela ia comprar algumas coisinhas em Kinshasa, manteiga, óleo, sabão e farinha – para citar alguns – que ela ia vender no varejo em Brazzaville. [...]”¹²³ (DONGALA, 1982, p. 39). Portanto, observa-se uma clara quebra de expectativa; Amaya, analfabeta, mostra-se bastante apta a ler e interpretar o mundo que a rodeia, a perceber as brechas do sistema e a se beneficiar delas de maneira honesta.

Há aqui uma aparência que não sustenta a realidade e a caracterização de Amaya também se mostra construída em seus deslocamentos e instabilidades. As certezas são dialeticamente desconstruídas e deslocadas para rasurar sistemas que se pretendem absolutos, quer em relação ao poder público e sua (in)aptidão para lidar com o cidadão, quer em relação ao cidadão com seu (des)preparo para lidar com as diferentes formas de opressão governamental.

Outro exemplo do jogo dialético do narrador é observado na passagem a seguir:

Na época dos colonos, era fácil ir a Kinshasa; agora, era muito mais complicado, exigiam-se muito mais papéis. É claro que ela entendia a necessidade de controlar severamente as travessias porque lhes haviam explicado pelo rádio que a revolução estava ameaçada pelos burgueses burocratas – ela ainda não sabia exatamente o que isso queria dizer – e que ela era continuamente atacada como no Vietnã e que era necessário defendê-la. Mas talvez perder as carteiras de identidade dos pobres negociantes fosse parte da defesa da revolução.

été assez courageuse pour se lancer dans ce petit commerce de détail avec très peu de ressources.” (Tradução nossa).

¹²³ “Profitant la baisse du Zaïre au marché noir, elle allait acheter quelques petites choses à Kinshasa, du beurre, de l’huile, du savon, de la farine – pour en citer quelques-unes – qu’elle allait vendre au détail à Brazzaville [...]” (Tradução nossa).

Ela não era competente o suficiente para julgar.¹²⁴ (DONGALA, 1982, p. 41).

O excerto acima apresenta algumas questões relevantes: a primeira delas diz respeito à desconstrução de Amaya, a qual, apesar de ignorante, analfabeta e despreparada, consegue perceber o distanciamento entre a defesa da revolução e a vida dos negociantes, o que explicita que a realidade não confirma a aparência. A segunda delas remete à fala final do narrador: “ela não era competente o suficiente para julgar”, o que reforça o contraste, pois Amaya se mostra sim competente para julgar, pois demonstra consciência de que sua causa, reaver sua identidade, não tem nenhuma relação com ameaças à revolução, ou seja, ela sabe que a justificativa é uma falácia, apesar de sua pouca instrução formal.

A explicação para a intensificação da fiscalização na fronteira é outro ponto relevante, pois denota outro contraste: a revolução está ameaçada pelos burgueses burocratas. Entretanto, nos excertos anteriores, explicitou-se que a burocracia já é elemento arraigado ao sistema, e, assim, não precisa atravessar a fronteira. Essa ameaça, portanto, não existe, sugerindo outro deslocamento na narrativa: a explicação, que não explica.

Além disso, essa justificativa, impalpável em sua essência e ilógica em sua aparência, explicita a falta de utilidade prática da medida, fazendo ver que se trata de mais um exercício gratuito da violência; assim, o problema de Amaya, relativo, em confronto com o absoluto de um sistema burocrático injustificável racionalmente, esvazia suas razões e faz ver a opressão. Novamente, há um relativo que não encontra nenhuma identificação com o absoluto, que segue sendo intangível e a aparência de prestação de serviço do posto da aduana, mostra uma realidade oposta: o serviço não é prestado e ainda funciona como justificativa para práticas violentas.

O mais grave, e que deveria estar no centro das preocupações dos revolucionários, pois de fato enfraquece as causas da revolução, é que, do ponto-de-

¹²⁴ “Du temps des colons, il était facile d’aller à Kinshasa ; maintenant, cela était beaucoup plus compliqué, on exigeait beaucoup plus de papiers. Bien sûr qu’elle comprenait la nécessité de contrôler sévèrement les traversées car on leur avait expliqué à la radio que la révolution était menacée par les bourgeois bureaucrates – elle ne savait toujours pas ce que cela voulait dire exactement –, qu’elle était continuellement agressée comme au Vietnam et qu’il fallait la défendre. Mais peut-être que perdre les cartes d’identité de pauvres commerçantes faisait partie de la défense de la révolution. Elle n’était pas assez compétente pour juger.” (Tradução nossa).

vista popular, que é o de Amaya, restou a sensação de que, no tempo da colonização, era mais fácil atravessar a fronteira e que a revolução, ao invés de melhorar, piorou a vida das pessoas.

Tal compreensão fez com que da explicação da retenção do documento fosse extraída a brutalidade injustificada e generalizada, o que reforça as situações de violência, sendo seu extrato somente o abuso desmesurado. Humanizada e sem identificação com o sistema absoluto, Amaya apresenta-se como vítima dessa brutalidade, trata-se da representação de um ser humano sendo tratado de forma desumanizada. É, pois, no contraste irônico que se percebe como a banalização da violência desumaniza o indivíduo e alimenta ainda mais a violência.

A resistência da personagem é a afirmação de sua condição humana diante de um sistema desumano. Essa condição é visível, pois, diferentemente dos outros personagens da narrativa, Amaya tem nome, sobrenome, profissão, função social, relativizando-a, removendo-a de sua condição de massa popular: Amaya será Augustine Amaya, que, particularizada em sua subjetividade, confronta a uniformidade pretendida pelo absoluto.

A quebra da expectativa, provocada pelo contraste irônico na trama encontra-se, então, no embate estabelecido entre a perda do documento de identidade civil pelos agentes da aduana e a personagem Amaya, que permanece sabendo quem é, de que precisa e não se perde, existindo em sua dignidade e em sua generosidade. Mesmo diante de um governo omissor e opressor, a personagem não se contamina e deposita na resiliência sua garantia de sobrevivência.

O romance *Photo de groupe* foi publicado 28 anos depois do volume de novelas. Evidentemente, houve mudanças na organização política e social da África representada por Dongala, e, se a violência retratada no romance, nos trechos anteriormente expostos, mostra-se mais sutil, amparada por outros discursos, ela ainda estará lá, oprimindo o cidadão da mesma forma. Méré e suas colegas de canteiro passam por várias outras situações de violência, indicando o quanto ela é, ainda, institucionalizada e que, oferecer resistência é prática de humanização que explicita que tal violência afeta pessoas, indivíduos, não grupos massificados e generalizados em condições extremas, mas os indivíduos em seu cotidiano, em suas situações relativas ignoradas pelo sistema político.

Na narrativa de Dongala, Amaya busca sua identidade, apreendida e perdida pelo funcionário da aduana, o que pode representar o próprio entre-lugar da mulher na sociedade africana, em busca de um lugar civil perdido e ainda não encontrado, inviabilizado pela opressão masculina, pela burocracia e pelos discursos do senso comum. A nosso ver, representa, também, a capacidade de a mulher se articular de forma a criar redes de apoio independentes do poder público, fazendo verter, por entre as tramas dessa rede, sua humanização sufocada por tais opressões discursivas, físicas e burocráticas.

Sua resistência apresenta-se, também, de outra maneira: a busca por sua sobrevivência e pela de seus filhos, a despeito da omissão e da brutalidade do governo. Bastante simbólica, a cena final da narrativa, quando, sem conseguir resolver seu problema, a personagem dirige-se para casa no “foula-foula”, transporte público desconfortável e apertado. Com um dos solavancos do “foula-foula”, a cesta que segurava vai para o chão. Nessa ocasião,

uma boa alma lhe entregou a cesta. Ela lhe agradeceu e pegou suas coisas espalhadas. As primeiras gotas de chuva então começaram a cair, rapidamente se transformou em uma dessas tempestades tropicais.

Augustine Amaya colocou sua cesta na cabeça e, cheia de dignidade, sua frágil silhueta afastou-se encharcada pela chuva em direção à rotatória de Poto Poto.

Amanhã será mesmo um novo dia?¹²⁵ (DONGALA, 1982, p. 43).

Consoante o que antecipamos, a personagem não sucumbe à brutalidade a que é submetida na medida em que sabe reconhecer o gesto de generosidade da pessoa que lhe ajuda, e permanece, em sua fragilidade, mesmo sem seu documento de identidade civil, em sua subjetividade, preservando sua identidade humana, independentemente da legitimação do discurso oficial e do tratamento desumanizador que recebe.

Com uma força imaginativa sintética, essa última cena da narrativa metaforiza a própria jornada de Amaya, que sozinha, caminha na tempestade – molhando-se –

¹²⁵ Une bonne âme lui tendit son panier. Elle la remercia avec sérénité et ramassa ses effets éparpillés. Les premières gouttes de pluie se mirent alors à tomber, puis aussitôt ce fut le déluge des pluies tropicales.

Augustine Amaya mit son panier sur sa tête et, pleine de dignité, sa frêle silhouette s'éloigna ruisselante de pluie vers le rond-point de Poto Poto.

Demain sera-t-il autre jour? (Tradução nossa).

assume seus caminhos e sua vida enquanto caminha em direção à rotatória que simboliza as muitas possibilidades de resoluções para o seu conflito. Portanto, se não há respostas para as dúvidas lançadas no decorrer da narrativa, aqui também não há só uma possibilidade de caminho para Amaya e para sua demanda, todavia, a chuva de verão que cai sobre a mulher e a encharca indica que pouco importa se o dia seguinte é mesmo um novo dia, Amaya continuará sendo Augustine Amaya aquela que enfrenta chuvas e tempestades em sua dignidade de mulher resiliente e resistente.

4.2.2. O excesso e a escassez: estratégias narrativas de esvaziamento

Kierkegaard explica que no método irônico socrático a “réplica não estava em unidade imediata com o dito, não era um fluxo, mas um constante refluxo” (KIERKEGAARD, 2017, p. 34) e este provoca um “eco [que] repercute infinitamente” (KIERKEGAARD, 2017, p. 32), desconcertando a segurança da unicidade, ou seja, replica-se para confundir, para deslocar, para provocar a reflexão, para revelar o fracasso do absoluto de forma a explicitar que os homens “*simplesmente nada* sabiam” (KIERKEGAARD, 2017, p. 44). Portanto, a réplica socrática, aparentemente, não funcionava como uma resposta capaz de ratificar a unidade totalizadora formada pelo conjunto pergunta-resposta, mas para sugerir a rasura nessa unidade e desviar seu fluxo para a desarmonia, para um excesso de reflexão que levará à desconstrução da unidade e da totalidade. Trata-se, portanto, de excesso que conduz à escassez, à fragmentação e à falta de unidade.

Esse exercício de desconstrução da totalidade mostra-se perceptível no romance *Um fuzil na mão* (1974). O romance trata da trajetória de Mayéla, guerrilheiro que consegue assumir a presidência da república de seu país. O rapaz passa anos vivendo e estudando na Europa até que resolve retornar à África a fim de se engajar nas lutas de independência dos países africanos. Após algumas incursões bélicas ao longo do continente, o personagem volta para seu país e para sua vila natal. Durante essa viagem de regresso ao lar, Mayéla busca uma reconexão física e emocional com sua África e, após muitos dias de viagem, utilizando-se de todos os meios de transporte disponíveis, o contato físico com os espaços africanos conduz Mayéla a um momento muito simbólico de união afetiva com sua terra:

Um grande amor, como o que caía da lua subiu nele, e uma grande tranquilidade desceu sobre sua alma. Jamais sentira tanta paz nem tinha amado tanto. Não amava nada em particular, amava tudo: as águas desse lago cintilante sob a lua, estes passageiros que não conhecia, esta lua pronta a rebentar, o vento, o silêncio e a leva batida dos remos na água. Misturava-se, fundia-se com estas forças da noite, estas forças do mundo, e se tornava um com elas. A bondade, a beleza, o amor e a paz bem que existiam no mundo, não era preciso desesperar... (DONGALA, 1974, p. 111).

Mayéla é acometido por um intenso sentimento de pertencimento capaz de estabelecer uma total unidade com aquele vasto mundo que despertou nele seu melhor sentimento, anunciando uma união primordial entre homem e espaço. Essa integração é decorrente do reestabelecimento do vínculo do personagem com sua África a partir dos elementos da natureza e das pessoas, conduzindo o personagem a uma unidade fundamental entre ele e seu entorno, balizado por um sentimento de puro amor, de pura paz e de aceitação da ação dessas forças integradores em seu ser, marcado, sobretudo, pela passagem “misturava-se, fundia-se com estas forças da noite, estas forças do mundo, e se tornava um com elas” (DONGALA, 1974, p. 111).

Outro momento em que se visualiza essa integração desprestenciosa, honesta, generosa e legítima está em um momento em que Mayéla está discutindo com um perito francês:

- [...] Sou solidário com todos esses que vêm aí a dançar, sou um deles. Creia ou não, eles são sinceros, o que vocês nunca foram. Há coisas que não entenderão nunca. Há mais que o dinheiro entre vocês e nós. [...] Nunca saberá por que amo a África apesar de tudo o que vocês lhe censuram, apesar de tudo o que eu possa lhe censurar. Critico a África porque a amo; vocês, por se acreditarem detentores da verdade, que só pode ser ocidental e branca.[...] (DONGALA, 1974, p. 159)

O personagem identifica-se totalmente com sua África e com seu povo, legitima-se como “um deles”, mesmo que tenha passado anos na Europa, Mayéla intenciona a total reconexão, as palavras que emprega sugerem a intensidade, a honestidade de seus sentimentos e, aparentemente, um real desejo de identificação.

No entanto, no excerto supracitado, é possível inferir que esse excesso de identificação pretendida pelo personagem guarda uma sugestão de sua escassez, pois, se o personagem sente necessidade de expor, enfaticamente, seu vínculo com o povo,

talvez indique que, em algum momento, a autenticidade desse vínculo não seja assim tão evidente, anunciando uma postura de identificação que não se confirma em suas ações.

Um dos momentos da narrativa em que essa intenção excessiva de identificação é confrontada é visualizado quando, em uma noite, após uma festa, Mayéla vai a um bar popular e, enquanto observa as pessoas dançarem e beberem, pensa:

E quer que esses indivíduos compreendam o mundo moderno e o façam andar! Indivíduos que nem andariam, se não sentissem uma autoridade pronta a ameaçá-los... Ah, meu Deus, estou tendo uma atitude pequeno-burguesa. Falo, falo. Nada tenho a dar a eles, mas tudo a tomar e a aprender. [...] Mas não é o povo que eu critico, são esses pequenos funcionários carreiristas, mostrando complacentemente seu triunfo nessas barrigas que carregam como uma contrafação insolente dos ventres abaulados das crianças que adoecem por subnutrição... Não, não, não me assiste o direito, não por ter feito longos estudos devo criticar a esses funcionários, que tentaram fazer funcionar como podiam a máquina administrativa com a partida dos colonos. (DONGALA, 1974, p. 162).

O pensamento de Mayéla revela as contradições que observa – e sente – em relação ao povo; luta consigo mesmo para não pautar seu olhar somente a partir de seu lugar privilegiado de africano que conseguiu estudar na Europa. No entanto, aparentemente, o caminho natural de seu pensamento parece ser o da diferença, não o da semelhança, assim, o personagem emite um julgamento sobre o povo como se ocupasse um espaço de autoridade, superior, criticando e perdoando os funcionários administrativos, ou os “indivíduos que nem andariam, se não sentissem uma autoridade pronta a ameaçá-los.” (DONGALA, 1974, p. 162). O embate irônico decorre do pensamento explicitado do personagem, que deseja a integração, deseja ver-se como uma pessoa daquelas, porém, julga, condena, absolve, como se estivesse além daquelas pessoas.

A integração anunciada nos excertos anteriores não se efetiva e revela a escassez do olhar de Mayéla sobre as pessoas já que ele não consegue enxergá-las para além de suas limitações, estabelecendo uma distância segura entre ele, que não era um “desses indivíduos”, e as outras pessoas que estavam no bar. A integração original e primordial intencionada e anunciada não se efetiva, ao contrário, a cena sugere seu oposto e se traduz em um olhar reducionista, distante e arrogante.

Outra situação que se confronta com o excesso de amor e de integração anteriormente anunciado, em que Mayéla transpõe a precariedade de sua integração, se dá enquanto passeia pela cidade e observa as prostitutas e outras mulheres e pensa:

E as prostitutas e outras mulheres, enfeitadas como libélulas e borboletas exóticas, alegres e sorridentes sob os trapos cintilantes ao sol vivo e queimador da África, eram felizes, apesar de tudo. O mundo exterior existiria para elas? E Mayéla se viu na ação clandestina, a chuva, o frio, os dias de bombardeio a luta quotidiana com a morte, a fuga... Tudo isso para que essas mulheres permaneçam alegres e bonitas! Seus olhos se umedeceram. (DONGALA, 1974, p. 136).

Novamente, Mayéla observa com distanciamento e arrogância o povo, nesse caso, as mulheres, reduzindo seu olhar a uma percepção superficial, além de revelar a intenção de ocupar um espaço de poder que a autorize a permitir que as mulheres continuem “alegres e bonitas”.

Ao lembrar suas ações clandestinas naquele momento, enquanto observa as mulheres, Mayéla reforça ainda mais seu olhar de distanciamento, conferindo uma importância maior a si mesmo e a suas ações, do que àquelas mulheres que, na perspectiva dele, eram alienadas, alheias ao mundo exterior. Assim, a intenção de integração anunciada nos excertos anteriores, mais uma vez, não se concretiza e o olhar de Mayéla permanece escasso e restrito a uma observação superficial do que vê em sua frente.

Mayéla cria um contraponto entre o sofrimento pelo qual passou e a alegria alienada das prostitutas, como se ele, guerrilheiro politizado, ocupasse um lugar privilegiado e superior em relação às mulheres que observava e, além disso, insinua que suas lutas na guerrilha também serviam para protegê-las, como se Mayéla estivesse acima do grupo do qual aquelas mulheres faziam parte e, portanto, capaz de resguardá-las. Seu desejo de integração, pleno de intenção de aceitação e de amor pelas pessoas, mostra-se escasso e repleto de barreiras e construções pautadas nas diferenças entre ele e sua luta e as outras pessoas e sua alienação, tanto em relação às mulheres, quanto em relação às pessoas do bar.

A integração de Mayéla com sua gente, seu povo e seus espaços, não se efetiva nem fisicamente, nem emocionalmente, pois, no caso do bar, Mayéla observa as pessoas a partir de um lugar reservado; na passagem acima, o personagem está dentro de um táxi, portanto, a distância física marca seu ponto de observação. Além disso, seu distanciamento emocional também é visível, a partir de seu olhar que permanece mediado por um filtro europeu de superioridade e isso o impede de criar vínculos efetivos com seu povo, restringindo-o a um ideal, valorizado somente à distância, como anuncia a fala final do narrador sobre Mayéla: “seus olhos se umedeceram” (DONGALA, 1974, p. 136). O excesso de intenção explicita a escassez na concretização.

Esse jogo irônico é notável, de forma mais concreta, na novela “L’homme” [O homem] do volume *Jazz et vin de palme* (1982), em que a intenção de controle total, almejada pelo governo opressor, fracassa, justamente porque o abuso da violência – percebido como força totalizadora, que intenciona ocupar todos os espaços – provoca seu esvaziamento e revela seu oposto, isto é, sua incapacidade de tudo uniformizar e de controlar o relativo das subjetividades humanas, além de sua ineficácia como estratégia de governo.

A novela inicia-se quando, após o improvável assassinato do “Pai da Nação”, o exército inicia uma violenta busca pelo culpado:

... Não, desta vez ele não escapará! Após 48 horas, puderam encontrar seu rastro, reconstituir seu itinerário e descobrir o vilarejo onde ele se escondia. E, no entanto, quantas pistas falsas! Ele havia sido visto por toda parte, ao mesmo tempo, como se possuísse o dom da onipresença: os militantes zelosos o teriam cercado no centro do país, sem, no entanto, capturá-lo; uma patrulha de paraquedistas nos pântanos do Norte afirmava tê-lo ferido gravemente, apresentando como única prova os rastros de sangue que desapareciam em uma ravina; os guardas da fronteira juravam tê-lo abatido em uma canoa, infelizmente tragada pelas ondas, ainda que ele tenha tentado fugir pelo rio: ah, infelizmente, todas essas afirmações não resistiram a uma enquête aprofundada. Reduziram o quadrilátero policiado, aliás, já severo, criaram um novo corpo de guardas e deram carta branca para atirar. Os soldados invadiram os bairros populares da capital, arrombaram as portas das casas, fincavam as baionetas nos colchões de palha ou de algodão, abriram os sacos de *foufou*¹²⁶, deram violentas

¹²⁶ *Foufou* é um termo que designa frutas e vegetais cozidos, tais como mandioca, inhame e banana, que são triturados em uma consistência de massa de pão e ingeridos em pequenas bolas com uma sopa de imersão ou molho. Por vezes, apresenta-se a farinha usada na preparação da massa. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fufu>. Acesso em: 02 fev. 2019.

cacetadas naqueles que não respondiam rapidamente a suas perguntas, abateram todos que, simplesmente, ousaram protestar contra a violência em seus domicílios. Mas, todas essas dragonadas não deram nenhum resultado, e o país estava à beira do pânico. Onde ele se escondia então?¹²⁷ (DONGALA, 1982, p. 80).

Nesse primeiro parágrafo da narrativa, já se visualizam os métodos de ação empreendidos pelo governo e sua insuficiência, como em “desta vez ele não escapará” que será confrontado pela revelação: “todas essas dragonadas não deram nenhum resultado”. Há a quebra da expectativa em todas as investidas do exército: “os militantes zelosos o teriam cercado no centro do país, sem, no entanto, capturá-lo” ou “uma patrulha de paraquedistas nos pântanos do Norte afirmava tê-lo ferido gravemente, apresentando como única prova os rastros de sangue que desapareciam em uma ravina” ou mais “os guardas da fronteira juravam tê-lo abatido em uma canoa, infelizmente tragada pelas ondas”, há uma gradação das ações praticadas, marcadas pelos termos “cercado”, “ferido gravemente” e “abatido”, todas revelando-se falaciosos ardis. Intensifica-se a violência, sem, no entanto, efetivar-se o resultado.

Assim, para o cerco, não houve a captura; para o ferido gravemente ou abatido na canoa, não houve um corpo, o que revela que as ações mostram-se insuficientes e o fugitivo ocupa o espaço do imprevisível, do imponderável, daquele que escapa do rigoroso cerco, da patrulha ou das investidas no leito do rio. Para a intensificação da violência, na mesma medida, haverá a resiliência do fugitivo, esvaziando-se os efeitos das ações dos militares à medida que o fugitivo ocupa novos espaços na narrativa e explicita a intenção controladora dos mecanismos de opressão e seu fracasso.

¹²⁷ “... Non, cette fois-ci il n’échappera pas ! Après quarante-huit heures, on avait enfin pu retrouver sa trace, reconstituer son itinéraire et repérer le village où il se cachait. Et pourtant, que de fausses pistes ! On l’avait signalé partout à la fois comme s’il avait possédé le don d’ubiquité : des militants zélé l’auraient traqué dans le centre du pays sans cependant le capturer ; une patrouille parachutée dans les marécages du nord prétendait l’avoir blessé grièvement en présentant pour seule preuve des traces de sang qui disparaissaient dans un ravin ; des gardes-frontières juraient l’avoir abattu dans une pirogue malheureusement engloutie par les flots, alors qu’il tentait de fuir par le fleuve : hélas, toutes ces affirmations ne résistèrent point à une enquête approfondie. On resserra le quadrillage policier pourtant déjà sévère, on créa de nouveaux corps gendarmes et on donna carte blanche à l’armée. Les soldats envahirent les quartiers populaires de la capitale, défoncèrent les portes des maisons, plantèrent des baïonnettes dans les matelas bourrés de gazon ou de coton, éventrèrent les sacs de *foufou*, rouèrent à coups de crosse ceux qui ne répondaient pas assez vite aux questions, abattirent tout simplement ceux qui osaient protester contre la violation de leur domicile. Mais toutes ces dragonnades ne donnèrent aucun résultat, et le pays était au bord de la panique. Où se cachait-il donc ?” (Tradução nossa).

Constatados os fracassos iniciais na captura do homem, outras medidas, igualmente vinculadas a um estado de guerra, foram tomadas: restringiu-se o espaço de busca e concedeu-se autorização para matar. Ademais, os quarteirões foram invadidos, as casas arrombadas, as baionetas fincadas até nos sacos de *foufou*, pessoas foram espancadas com cassetetes e abatidas. Em suma, aprofundou-se ainda mais o nível da violência, revelando a rigidez das práticas absolutas do exército e seu esvaziamento, pois, novamente, “não deram nenhum resultado” (DONGALA, 1982, p. 81), explicitando sua impossibilidade de a tudo controlar.

Dito isso, o que se afirma revela-se diferente daquilo que é mostrado: as forças opressoras nacionais estão há dois dias perseguindo um homem que havia sido cercado, ferido, abatido e, no entanto, o que se constata é a total ausência de pistas, o rastro inexistente e as forças nacionais agem de maneira aleatória, sem saber quem ou onde procurar. A violência ilimitada anunciada e empregada pelas forças opressoras não se mostra capaz de dar um desfecho para a situação e o assassino mostra-se cada dia mais inalcançável para essas forças que, a despeito de sua intenção totalizadora, são incapazes de alcançar o específico.

Essa condição é reforçada no parágrafo seguinte da novela, em que é apresentado o presidente assassinado e a fortaleza em que morava. A estratégia narrativa empregada impõe ostensivamente os sinais da opressão, a rigidez do modelo de governo e a intenção da onipresença, pois, além de se tratar do maior parágrafo da novela, ainda se debruça longamente sobre o aparato de segurança que guarda a fortaleza, impondo ao leitor uma carga simbólica de violência, quer pela extensão do parágrafo, quer pelo que revela, materializando na forma, o excesso almejado e praticado pelo presidente.

Observamos como isso se materializa na obra:

A façanha era quase impossível, pois o pai-fundador da nação, o guia esclarecido, o renovador, o grande timoneiro, o presidente vitalício, o marechal chefe supremo das forças armadas e pai bem-amado do povo, vivia em um imenso palácio cuja aproximação era interdita aos mortais comuns. De qualquer maneira, o sistema de proteção circular, inventado por um professor israelense, agregado de polemologia e de contraterrorismo era inviolável. A 500 metros do muro circular do palácio haviam colocado, de dez em dez metros, soldados armados que velavam noite e dia. O mesmo dispositivo era

repetido a 200 metros e a 100 metros do muro. Em seguida, ao redor do palácio, em uma fossa abissal cheia de água, pululava uma população abundante de crocodilos da África e da Índia, de jacarés importados da América Central que, certamente, não se nutriam, exclusivamente, de alevinos, sobretudo durante as campanhas de repressão que se abatiam sobre o país após cada tentativa de golpe de Estado verdadeiro ou simulado. Vinha, em seguida, uma fossa cheia de mambas verdes e negras cujo veneno violento fulminava a vítima no próprio local. O próprio muro, enorme arquitetura de tijolos e pedras, de vinte metros de altura, imponente como as muralhas de Zimbábue, era repleto de mirantes, projetores, pregos, farpas, cacos de vidro; ele não tinha mais que duas enormes portas que faziam o papel, também, de ponte-levadiça, comandada, exclusivamente, do interior. Enfim, o próprio palácio, o sagrado dos sagrados, onde vivia o pai bem-amado: 150 quartos onde uma miríade de espelhos refletiam ao infinito, multiplicando e remultiplicando toda presença, de tal forma que todo visitante se sentia desconfortável. Tendo consciência que o menor de seus gestos era observado. Todo movimento, por menor que fosse, era, como o eco, repetido de quarto em quarto, de espelho em espelho, até o espelho supremo, olhos do mestre velando sobre este universo. Ninguém sabia em qual quarto dormia o presidente-fundador, nem mesmo as experientes prostitutas, que ele utilizava por várias noites seguidas para seus prazeres particularmente elaborados, e menos ainda as jovens virgens e cândidas que ele se divertia deflorando entre dois decretos vindos de seu palácio de maravilhas. Mas, se o pai bem-amado-da-nação-guia-supremo-e-esclarecido-marechal-das-armas-e-gênio-benfeitor-da-humanidade era invisível em carne e osso para a maioria dos seus súditos, ele era, em contrapartida, onipresente: seu retrato deveria, obrigatoriamente, pender em todas as casas. As novelas de rádio começavam e terminavam sempre com um de seus pensamentos prósperos. As novelas de televisão estreavam, continuavam e terminavam diante de sua imagem e o único jornal local publicava em cada número, ao menos, quatro páginas de cartas de cidadãos lhe declarando seu eterno amor. Onipresente, mas inacessível. É por isso que a façanha era impossível.¹²⁸ (DONGALA, 1982, p. 81).

¹²⁸ “L’exploit était quasi impossible car le père-fondateur de la nation, le guide éclairé, le rénovateur, le grand timonier, le président à vie, le maréchal chef suprême des forces armées et père bien-aimé du peuple, vivait dans un immense palais dont l’approche était interdite au commun des mortels. De toute façon, le système de protection circulaire inventé par un professeur israélien agrégé de palémologie et de contre-terrorisme était inviolable. A cinq cents mètres de l’enceinte circulaire du palais étaient placés, de dix mètres en dix mètres, des soldats armés qui veillaient nuit et jour. Le même dispositif était répété à deux cents mètres et à cent mètres de l’enceinte. Puis, autour du palais, dans une fosse abyssale remplie d’eau, grouillait une population pléthorique de crocodiles d’Afrique et des Indes, de caïmans importés d’Amérique centrale qui ne se nourrissaient sûrement pas exclusivement d’alevins, surtout pendant les campagnes de répression qui s’abattaient régulièrement sur le pays après chaque tentative de coup d’État vrai ou simulée. Venait ensuite une fosse pleine de mambas verts et de mambas noirs dont le venin violent foudroyait sur place les victimes. L’enceinte elle-même, énorme architecture de briques et de pierres de ving-mètres de haut aussi imposante que les murailles de Zimbabwe, était hérissée de miradors, de projecteurs, de clous, de barbelés, de tessons de verre ; elle n’avait que deux énormes portes qui jouaient le rôle de pont-levis commandées exclusivement de l’intérieur. Enfin le palais lui-même, le saint des saints des saints, où vivait le père bien-aimé : cent cinquante chambres où

São vários os contrastes visíveis no excerto, um deles é que o presidente, supondo-se deus, protege-se como homem. O palácio, o “sagrado dos sagrados”, onde vivia o onipresente “pai bem-amado-da-nação-guia-supremo-e-esclarecido-marechal-das-armas-e-gênio-benfeitor-da-humanidade” (DONGALA, 1982, p. 82), com seu ostensivo sistema de segurança, materializa o embate irônico, pois, se por um lado, marca a ostentação de poder, os excessos, a divindade do presidente – pois só um deus seria digno de morar em um lugar assim, por outro, materializa sua condição humana mortal, pois só quem reconhece sua mortalidade, protege-se dessa forma. Assim, sua fortaleza abriga tanto sua onipresença quanto sua fragilidade mortal, de forma que tenta impor a imortalidade, porém não a sustenta.

A excessiva – e desconcertante – enumeração dos aparatos de segurança presentes na fortaleza do pai-da-nação, explícita, novamente, como o excesso será revelador da escassez, pois o presidente, mesmo diante de todas as formas imagináveis de segurança e proteção, é assassinado, ou seja, todos os recursos, assim como o emprego excessivo da violência pelos militares, mostram-se inúteis para os fins últimos a que se propuseram.

Outro contraste irônico, marcado ostensivamente pela longa descrição dos recursos letais da fortaleza é visível na maneira como o presidente é apresentado: “guia esclarecido, o renovador, o grande timoneiro, o presidente vitalício, o marechal chefe supremo das forças armadas e pai bem-amado do povo” (DONGALA, 1982, p. 81) ou ainda “o pai-bem-amado-da-nação-guia-supremo-e-esclarecido-marechal-das-armas-e-gênio-benfeitor-da-humanidade” (DONGALA, 1982, p. 82), caracterizando o

des myriades d’immenses miroirs reflétaient à l’infini en la multipliant et la démultipliant toute présence, de telle sorte que tout visiteur se sentait mal à l’aise et oppressé, ayant conscience que le moindre de ses gestes était épié. Tout mouvement, aussi petit fût-il, était, comme l’écho, repris de chambre en chambre, de miroir en miroir jusqu’au miroir suprême, œil du maître veillant sur cet univers. Personne ne savait dans quelle chambre couchait le président-fondateur, même pas les prostituées expertes qu’il utilisait plusieurs nuits de suite pour ses jouissances particulièrement élaborées, et encore moins les petites filles vierges et candides qu’il s’amusait à déflorer entre deux décrets issus de son palais des merveilles. Mais, si le père bien-aimé-de-la-nation-guide-suprême-et-éclairé-maréchal-des-armées-et-génie-bienfaisant-de-l’humanité était invisible en chair et en os pour la plupart de des sujets, il était, par contre, omniprésent : son portrait devait obligatoirement pendre dans tous les foyers. Les nouvelles à la radio commençaient et finissaient toujours par une de ses pensées florissantes. Les nouvelles télévisées débutaient, continuaient et finissaient devant son image et le seul journal local publiait dans chaque numéro au moins quatre pages de lettres de citoyens lui clamant leur éternel amour. Omniprésent mais inaccessible. Voilà donc pourquoi l’exploit était impossible.” (Tradução nossa).

personagem a partir de vários elementos qualificadores que sugerem um governante materializador dos mais nobres predicados de um líder. Se assim fosse, por que viveria em uma fortaleza?

Os termos empregados, “esclarecido”, “gênio”, “benfeitor” e “guia”, indicam uma flexibilidade de caráter contrária à rigidez dos recursos de proteção da fortaleza e do isolamento do presidente que deslegitimam os adjetivos que o qualificam, indicando que o governante precisa se proteger e se isolar do governado, remetendo, às avessas, à novela de Augustine Amaya, na qual governar era sinônimo de oprimir, violar e exterminar o governado, não dele se proteger de maneira tão explícita.

A construção discursiva da fortaleza do presidente é bastante representativa da ostentação de sua capacidade bélica e do lugar autoritário que ocupa na vida dos governados: há uma total e absoluta separação entre o castelo onde vive e o povo que deveria governar. Não há contato nenhum entre eles e aproximar-se do governante é correr o risco de ser devorado por um jacaré, atacado por uma cobra, ou assassinado com um tiro, todas atitudes definitivas, que não preveem ou admitem nenhum diálogo. Essa opressão, cujo alvo são os governados, explicita o isolamento do presidente, seu imenso medo do povo e seu autoritarismo. Assim, o governante, em seu excesso, marca o lugar absoluto da escassez na relação com o governado.

Outro desdobramento da estratégia irônica empregada, em que o excesso leva à escassez, é a descrição longa e agressiva da fortaleza que, ao invés de elevar o caráter, a figura do presidente, ressalta a figura de seu assassino, mostrado como um verdadeiro “Pai-da-Nação”, ao enfrentar, sozinho, todos os perigos letais da fortaleza do presidente, e, com isso, guiar o povo para uma existência em que a opressão possa ser extinta, além de fazer o presidente experimentar o mesmo autoritarismo e violência a que submetia seu povo. Nesse jogo narrativo irônico, o castelo, e seus excessos, reforça a insignificância de seu habitante e o rebaixa, no entanto, agiganta o homem que nele entrou e dele saiu sozinho. A intenção do narrador mostra-se irônica, pois o excesso revela a precariedade e a rigidez do presidente, “guia esclarecido”, em oposição à confiança do assassino, em sua invisibilidade e destreza.

Outro ponto relevante é que o governante se restringe à sua imagem. Não há a revelação de nenhum traço de sua genialidade, o que se percebe é apenas a superficialidade, a alucinação de um governante que imagina ser suficiente, para

governar e estar presente na vida das pessoas, oprimir o governado com violência e aparecer nas novelas, ou nas fotos enquadradas nas paredes das casas. Não há, na narrativa, nada que indique a efetivação dos adjetivos qualificadores do presidente, que é mostrado, apenas, como uma imagem, sem lastro, sem sua efetiva corporificação, quer fisicamente, quer em forma de ações praticadas que beneficiaram o povo.

A onipresença de sua imagem, na forma das fotos ou comunicados na televisão ou rádio, não é suficiente para garantir uma atuação genial, paternal, unificadora, revelando-se somente a limitação de suas ações, tornando-se apenas uma imagem, cuja adjetivação excessiva também desagua no vazio; suas fotos ou intervenções no rádio e na televisão representam sua totalidade para o povo, ou seja, o todo do presidente é formado apenas pela superficialidade de uma impressão imagética, de suas longas declarações vazias, da fortaleza que vivia e da violência de seu exército, pronto para exterminar aquele que a ele se opuser. Assim, o “presidente vitalício”, com sua intenção de totalidade, marcada, também, pelo emprego dos hífens na construção de suas qualificações, encolhe-se e revela-se em sua pequenez.

Por outro lado, na novela, encontra-se um homem sem corpo, construído a partir de imagens que sustentam sua fluidez, a ponto de ter “sido visto por toda parte, ao mesmo tempo, como se possuísse o dom da onipresença” (DONGALA, 1982, p. 80), seria capaz – de acordo com as forças policiais – de se esconder até mesmo nos colchões, nos sacos de *foufou*, de burlar as forças policiais ou fugir pelos pântanos, pela ravina ou pelo rio.

Desse modo, esse homem move-se em todas as direções e esconde-se onde nenhum homem caberia como corpo, mas, como uma ideia, um segredo, um desejo, enfim, uma abstração, que consegue escapar pelos vãos e desvãos da opressão. Essas imagens são visíveis nos dois parágrafos que abrem a novela – já aqui expostos - e são reforçadas em outras passagens como:

O homem havia agido sozinho. Havia se preparado durante meses, lendo, estudando, planejando; depois, ele havia posto uma barba postiça, um tapa-olho negro no olho esquerdo como um pirata. Havia encontrado um meio de violar o inviolável palácio e de matar o grande ditador; o meio era tão simples que ele havia jurado jamais o revelar,

mesmo sob tortura, pois ainda poderia servir.¹²⁹ (DONGALA, 1982, p. 84).

Como se nota, o homem, desprovido de qualquer aparato bélico ou humano, em sua singeleza, “viola o inviolável palácio” e mata o ditador e, para isso, emprega meios “tão simples” que jamais seriam imaginados pelo exército ou pelos agentes de segurança do presidente. Há aqui um contraste marcado pela ação bem-sucedida, solitária e simples de um único homem se opondo a um sistema de vigilância agressivo e complexo, com um aparato militar ostensivo e numeroso. Além disso, há que se notar que o homem elaborou uma estratégia, estudada e planejada por meses, situação diversa daquela praticada pelas forças militares, que agem aleatoriamente, sem planejamento, durante a caçada ao assassino e, portanto, sem atingir seu objetivo.

Nessa perspectiva, a flexibilidade desse homem também é marcada pela simplicidade e pelo sucesso de sua ação, pois ele “teve êxito em evitar a armadilha dos espelhos e em executar o pai da nação como se mata um revolucionário vulgar, cúmplice de golpe de estado”¹³⁰ (DONGALA, 1982, p. 82). A ação bem-sucedida do homem explicita a condição precária do presidente, sem sustentação ideológica ou real apoio popular, que, embora amparado por práticas governamentais, foi assassinado como um “revolucionário vulgar”. Logo, há, aqui, duas situações contrastantes: o governante, que revela a precariedade por meio do excesso e o assassino, que revela o excesso por meio da precariedade.

Essa situação desdobra-se em duas forças igualmente conflituosas: um homem, fluido, abstrato, onipresente, escondido nos recônditos do país, ou nos bairros populares, e um corpo militar, restrito à sua prática violenta e a ela limitado, que sem conseguir identificar ou localizar o inimigo – em sua natural imprevisibilidade – entende que todos representam perigo e devem ser considerados potenciais assassinos do presidente, o que resulta na criação de um ambiente apropriado para o exercício de uma violência desmesurada.

¹²⁹ “L’homme avait agi seul. Il s’était préparé pendant des mois, lisant, étudiant, planifiant ; puis il avait mis une barbe postiche, un bandeau noir sur son œil gauche comme un pirate. Il avait trouvé le moyen de violer l’inviolable palais et de tuer le grand dictateur ; le moyen était si simple qu’il s’était juré de ne jamais le révéler, même sous la torture, car cela pourrait encore servir. (Tradução nossa).

¹³⁰ Il avait réussi à déjouer le piège des miroirs et à exécuter le père de la nation comme on tue un vulgaire factieux, fauter de coup d’État.” (Tradução nossa).

Essas práticas opressoras não transitam em outras esferas intangíveis, onipresentes e abstratas de confronto. Trata-se de ação estritamente concreta que não alcança o abstrato. Dessa forma, essa prática absoluta, quando aplicada ao relativo, levará ao fracasso, justamente por sua intenção absoluta e totalizadora. Intenciona-se a tudo resolver pela violência, mesmo que o inimigo seja de outra ordem.

As marcas dessa dimensão diversa de forças são visíveis na novela, pois as forças militares não percebem que não estão combatendo um inimigo visível, delimitado, pontual, mas sim uma condição que nasce, inevitavelmente, em reação aos governos opressores: o desejo pela liberdade. Não é possível combater com estratégias de uma guerra física um inimigo abstrato, já que são situações pertencentes a instâncias humanas diversas.

A partir desse padrão de atuação, o exército invade uma das vilas e, aleatoriamente, escolhe um habitante para matar:

Chutes, cacetadas, lacerações por baioneta. Arrastaram-no pela terra e amarraram-no em uma mangueira. Sua mulher se precipitou sobre ele, empurraram-na violentamente. Quatro soldados o colocaram na mira.

- Mais uma vez, diga-nos onde se esconde este assassino.

- Eu não sei de nada, comandante! Suplicou o chefe do vilarejo.

- Fogo!

Ele reclinou ligeiramente o peito, depois tombou inerte sem um grito. Jamais seria visto novamente!

A fumaça se dissipou. Os homens do vilarejo ficaram mergulhados em um silêncio profundo, entorpecidos, olhando o corpo encolhido sobre grossas cordas de liana. O comandante, com sua ameaça cumprida, mantinha-se diante deles, hesitante, sem saber mais do que ameaçá-los novamente. Em pânico em seu interior, ele fez um esforço para guardar sua soberba, ao menos para salvaguardar a honra de seu posto.

- E agora? Ele falou.

Enfim os camponeses despertaram.

- Agora o quê, gritou o chefe do vilarejo com raiva. Eu te disse que nós não conhecemos o homem que vocês procuram, você não acreditou e matou um dos nossos. Que outra coisa posso acrescentar?

O comandante não soube o que responder. [...] ¹³¹ (DONGALA, 1982, p. 85)

¹³¹ "Coups de bottes, crosses, lacérations par baïonnettes. On le traîne par terre et on le ficela autour d'un manguier. Sa femme se précipite sur lui, on la repoussa brutalement. Quatre soldats le mirent en joue.

- Encore une fois, dites-nous où se cache cet assassin.

- Je n'en sais rien, commandant ! supplia le chef du village.

- Feu !

Indo ao limite de suas práticas, o comandante matou um homem sem saber que se tratava do verdadeiro assassino do presidente, no entanto, sua ação não gerou o efeito desejado e, uma vez mais, revelou-se inútil, expondo sua total insuficiência, pois seu poder de fogo não se mostrou como estratégia, ao contrário, explicitou a falta de estratégia, de controle e de poder capaz de atingir um inimigo, cuja existência é tão abstrata que ele nunca será visto e ficará para sempre no imaginário do opressor, como uma ameaça.

Há, portanto, um governo, cujo poder é exercido apenas pelo uso da violência extrema, que está preso a seus métodos autoritários, mostrando-se refém de si mesmo com essas práticas insuficientes para controlar o povo e dele obter qualquer fidelidade. Afinal, governar não é oprimir. Por mais intensa que seja essa opressão, há forças e dimensões que ela não consegue atingir.

A forma de agir desse homem, assassino do presidente, amplia sobremaneira sua existência e é nessa ampliação que consegue ser onipresente e se esconder nos menores vãos onde caiba o desejo, inato ao homem, de colocar fim à opressão. Trata-se de personagem que transcende sua representação humana e alcança os contornos infinitos da representação da liberdade que, ao se confrontar com a intransigência, explicita ainda mais a distância entre governante e governados, opressão e liberdade, rigidez e fluidez, que se desdobrará no contraste entre o absoluto e o relativo. Esse homem, de comportamento libertário e fluido, ao se descolar das limitações do sistema, agiganta-se e preenche o espaço vazio deixado pelo fracasso da violência excessiva. Onde há a falta de resultado do exército, há a vitória da liberdade, que escapa ao abraço mortal do aparato militar.

Il bomba légèrement la poitrine, puis s'écroula sans un cri. On ne le retrouverait plus jamais ! La fumée se dissipa. Les hommes du village restaient plongés dans un silence profond, hébétés, regardant le corps recroquevillé sur les grosses cordes de liane. Le commandant, sa menace réalisée, se tenait devant eux, hésitant, ne sachant plus quoi les menacer encore. Paniqué à l'intérieur de lui-même, il fit un effort pour garder sa superbe, au moins pour sauvegarder l'honneur de ses galons.

- Alors ? fit-il.

Les villageois se réveillèrent enfin.

- Alors quoi, hurle le chef du village avec hargne. Je vous ai dit que nous ne connaissions pas l'homme que vous cherchez, vous ne nous avez pas crus et vous avez tué l'un des nôtres. Que puis-je ajouter d'autre ?

Le commandant ne sut que répondre." (Tradução nossa).

Embora as ações ostensivas dos militares se intensifiquem, seus objetivos não são alcançados e o espaço ocupado por eles é gradativamente esvaziado, mesmo que sua presença seja ostensiva na narrativa. Em outras palavras, mesmo com a morte do homem (que era o assassino, fato ignorado pelos comandantes e pela população) e a concretização do ápice da violência, o espaço ocupado pela opressão é o da banalização, o da ausência de sentido, o da ausência de justificativa, do esgotamento das razões. Essa perspectiva vai de encontro com a situação do homem que se torna presente, gradativamente, e ganha espaço na narrativa e nos eventos. Aos poucos, ele se solidifica como presença mesmo em sua ausência, ainda que não se tenha sobre ele muitas informações, principalmente, após a sua morte.

Essa é a configuração do contraste irônico, em que o desejo de a tudo controlar através do uso da força, leva ao seu gradativo enfraquecimento até redundar no vazio, marcado no texto pela fala do chefe da vila “agora o quê?” (DONGALA, 1982, p. 86). Se há o enfraquecimento das ações militares, há, em oposição, o alargamento do homem fugitivo cuja presença, mesmo com sua morte, mostra-se incontrolável, difusa e irreversível.

Outro desdobramento da ironia é percebido na estratégia narrativa empregada, pois a presença ostensiva dos militares na narrativa visa a ocupar todos os espaços - assim como suas práticas no tratamento com o povo -, no entanto, esse excesso de presença serve para estabelecer seu excesso de ausência e esse movimento contribui para melhor iluminar a invisibilidade do homem procurado, que insiste em permanecer presente, mesmo como um personagem que não é reconhecido pelos outros nem pelos seus algozes, o que nos permite afirmar que ele edifica-se e presentifica-se em sua ausência. O uso exacerbado de militares e de práticas violentas faz com que o homem sozinho receba total visibilidade, e, assim, embora esteja ausente e morto, permeia, sorrateiramente, a narrativa em seu sucesso como ideal, diante das práticas dos governantes opressores. Ao fazê-lo, ratifica a vitória da resiliência do indivíduo sobre a desumanização da uniformização pretendida pelos aparatos de opressão e pelos governos autoritários.

Cumprir observar que “o homem”, cuja aparência e tom de voz são desconhecidos, diferentemente do presidente assassinado, consegue estar presente em todas as casas, em toda a extensão do país, justamente porque não carece de imagem

física para existir, já que abstrato, é representativo de um ideal de liberdade onipresente. Nesse caso, o nada, a ausência de corpo, ou forma, edificará o tudo e isso é evidenciado nos últimos parágrafos da narrativa:

Eles sempre o procuraram. Sentiam que ele estava lá, escondido em algum lugar, mas onde? O coração do povo, esmagado pela ditadura, bate cada vez que se fala do “homem”. Mesmo que o país seja mais “reprimido” do que nunca, mesmo que no país fervilhem espiões, informantes, homens de confiança, e mesmo que ele esteja nomeado na cabeça de todos os serviços de segurança dos homens de seu clã, devotos de corpo e alma à sua causa, o novo presidente, segundo pai bem-amado da nação e seguidor da obra sagrada do pai-fundador, não ousa mais sair. Seja como for, para esconjurar feitiços, ele se declara, por decreto, inexecutável e imortal, esconde-se sempre ao fundo de seu palácio de tornos e contornos, de labirintos de dédalos, de espelhos e de reflexos, isolado, pois ele não sabe em qual momento “o homem” surgirá para golpeá-lo em pleno coração, para que enfim jorre a liberdade há tanto tempo tem sido reprimida. “O homem”, espírito de uma nação e de um povo que disse NÃO, e que vela...¹³² (DONGALA, 1982, p. 86)

Como “espírito de uma nação e de um povo que disse não”, “o homem”, bem-sucedido como ideal, é ameaçador, ocupa os espaços vazios deixados pelo excesso de violência e de omissão. O homem caçado existirá eternamente como a representação abstrata da capacidade humana de reconhecer e de repudiar a opressão e, como abstração, apresenta-se incorpóreo e impossível de ser apreendido, caçado ou morto.

Assim, para além da dialética evidente entre liberdade e opressão, a novela aponta para o fracasso da violência como estratégia de governo, visto que, até para ela, há um limite, há um espaço abstrato e ilimitado, inatingível por tiros de metralhadora, em que se edifica o onipresente desejo pela liberdade e pela democracia, que revelam que governar não é oprimir e que o excesso de violência resulta no efeito inverso ao pretendido.

¹³² “Ils le cherchent toujours. Ils sentent qu’il est là, tapi quelque part, mais où ? Le cœur du peuple écrasé par le dictature bat chaque fois que l’on parle de « l’homme ». Bien que le pays soit plus « fliqué » que jamais, bien que le pays fourmille d’espions, d’indicateurs, d’hommes de main, et bien qu’il ait nommé à la tête de tous les services de sécurité des hommes de son clan dévoués corps et âme à sa cause, le nouveau président, deuxième père bien-aimé de la nation et continuateur de l’œuvre sacrée du père-fondateur, n’ose plus sortir. Quoique, pour conjurer le sort, il se soit déclaré par décret intuable et immortel, il se terre toujours au fond de son palais de tours et de détours, de labyrinthes et de dédales, de miroirs et de reflets, emmuré, car il ne sait pas à quel moment « l’homme » surgira pour le frapper à son tour en plein cœur, pour qu’enfin jaillisse la liberté trop longtemps étouffée. « L’homme », espoir d’une nation et d’un peuple qui dit NON, et qui veille...” (Tradução nossa).

Além disso, explicita-se que, ainda que a violência seja excessiva, o povo não pode ser obrigado a amar ou respeitar seu governante, mesmo que não manifeste seu descontentamento de forma explícita, essa rejeição “surda” pode ser uma maneira de resistir, de não se entregar ao apelo da violência que ficará restrita a si mesma. O que intentamos dizer é que se viola, simplesmente, porque é dessa forma que se sabe governar, não se trata de exceção, mas de regra de governo. Esvazia-se, pois, o caráter excepcional das práticas violentas que passam a funcionar como elemento sabotador do próprio governo. Ironicamente, o governo oprime para governar e não governa, justamente, por oprimir demais. Como resultado, o governante não encontra maneira de atingir o governado, já que a violência é tão generalizada que não surte mais nenhum efeito sobre a população, que, resiste, desejando intimamente a liberdade e repudiando o governo opressor, quer em sua infidelidade, quer em seu desejo de vê-lo sucumbir.

Nessa novela, o excesso é revelador da escassez, em uma representação da lógica irônica em que o emprego excessivo da violência, cujo intuito é controlar as pessoas, em todas as suas dimensões, é revelador da impossibilidade desse controle. O excesso torna visível o vazio, o nada, já que os mecanismos de proteção não protegem, o exército não atinge seu objetivo, não consegue localizar o assassino, nem eliminar o que ele representa. Isso revela que há forças humanas impossíveis de serem alcançadas por mais extrema que seja a violência. O absoluto, a violência, a rigidez, o excesso, representados pelas práticas do exército e do governante, mostram-se ineficazes para eliminar a condição fluida, imprevisível e relativa, representada pelo homem procurado e pelo ideal de liberdade que ele simboliza. Contra a rigidez da opressão, há a fluidez da liberdade, assim o contraste irônico encontra-se entre a rigidez do absoluto e a fluidez do relativo.

Esse contraste, da forma como exposto na narrativa, permite perceber como os instrumentos de opressão e as condições de luta operam de maneira desigual nos combates contra as forças de libertação. Enquanto as ações opressoras buscam inimigos específicos, concretamente delimitados, para abater e servir de exemplo, as forças libertárias estão em todos os lugares como uma ideia constante e imortal, impossível de ser abatida totalmente. Não há uma única força opressora a se combater, há todas as opressões para as quais sempre haverá uma força inversa, materializada

pelo desejo primordial de ver o fim da opressão. O despotismo não tem como vencer o desejo invisível e profundo pela liberdade.

Além disso, a estratégia narrativa empregada constrói o protagonismo do “homem”, que dá nome à novela, a partir do fracasso de uma proposta de governo, cujas bases organizacionais são sedimentadas na opressão e na construção de uma imagem pública, que não encontra lastro nas ações do governante, e no contraste com o homem que, sem vincular-se a nenhuma imagem concreta, firma-se como o desejo, oculto, porém imortal e onipresente, pela liberdade. “O homem” transcende a sua condição humana e passa a ser um símbolo, muito maior e mais duradouro do que um governante autoritário, cujo poder é esvaziado e reduzido à condição de “um revolucionário vulgar, cúmplice de golpe de estado” (DONGALA, 1982, p. 84), assim, destituído de sua condição de benfeitor, o “grande ditador”, é exposto em sua fugacidade humana.

O romance *Photo de groupe* (2010) também apresenta estratégias narrativas em que o excesso se faz revelador da escassez, porém, nesse caso, essa construção irônica manifesta-se a partir da representação de personagens que reproduzem práticas e discursos autoritários, violentos, excludentes e que impõem a determinados grupos sociais uma condição de fragilidade.

No romance, as tramas, tanto a principal quanto as secundárias, envolvem mulheres relegadas à condição social de fragilidade em decorrência, principalmente, de discursos solidificados que sustentam e naturalizam práticas violentas contra esse grupo. Não há que se falar em mulheres representadas como vítimas, mas personagens tentando escapar das vulnerabilidades a que estão sujeitas e provocar o esvaziamento dos discursos que sustentam essas violências a partir de ações dissonantes, que explicitam a condição precária, hierarquizante e falaciosa desses discursos. Com isso, observa-se que as formas excessivas de opressão, desta feita, são evidenciadas, ironicamente, a partir da dissonância.

Esse romance, a que já nos referimos anteriormente nesta Tese, revela o esvaziamento dos discursos totalitários e generalizadores ao representar situações relativas de mulheres que escapam a esses discursos. Essas transgressões são marcadas, também, pela escolha de um foco narrativo diverso, em que há um narrador em 2ª pessoa, que simula uma oscilação da voz narrativa, ora próxima da personagem principal

Méréana, ora distante e até renunciando a seu lugar de narrador, cedendo-o para alguma personagem, que assume o turno de enunciação para, então, relatar sua história.

Essa falta de rigidez no foco narrativo aponta, esteticamente, para a impossibilidade do absoluto, mesmo porque essa estratégia provoca efeitos de sentido muito específicos e diversos, como, por exemplo, as vozes de cada uma das mulheres representadas na narrativa são ouvidas. Outra razão para a utilização da 2ª pessoa encontra-se na tentativa de encenar um narrador solidário, que ocupa um entre-lugar movente. Assim, sem a intimidade da primeira pessoa, mas também sem o distanciamento calculado da terceira, o narrador assume ora uma voz solidária, próxima, relativa, ora uma voz universal onisciente, capaz de alternar sua enunciação com as mulheres e suas histórias, conferindo-lhes maior protagonismo e expondo uma narrativa a partir do foco de observação sempre feminino.

Além disso, esse narrador possui, também, outros atributos, como o de fazer o leitor imergir na obra, ao colocá-lo no lugar da personagem principal. Esse exercício alinha-se ao que propõe Rorty (2007) sobre a “a solidariedade humana”:

[...] a solidariedade humana seria vista não como fato a ser reconhecido, mediante a eliminação do “preconceito” ou o mergulho em profundezas antes ocultas, mas como um objetivo a ser alcançado. E a ser alcançado não pela indagação, mas pela imaginação, pela capacidade imaginativa de ver pessoas estranhas como semelhantes sofredores. A solidariedade não é descoberta pela reflexão, mas sim criada. Ela é criada pelo aumento da dor e da humilhação de outros tipos não familiares de pessoas. Essa maior sensibilização torna mais difícil marginalizar pelo pensamento as pessoas diferentes de nós. “Elas não sentem o que *nós* sentimos”, ou “Sempre tem que haver sofrimento; logo, por que não deixar que *elas* sofram?”. Esse processo de passar a ver outros seres humanos como “um de nós”, e não como “eles”, é uma questão de descrição detalhada de como são as pessoas desconhecidas e de redescritção de quem somos nós mesmos. (RORTY, 2007, p. 20)

A construção da solidariedade humana, na perspectiva de Rorty, é, então, pautada pela capacidade imaginativa de construir um espaço de sensibilização e de aproximação com a dor do outro, levando o ser humano a experimentar outro tipo de existência diversa em que há a diminuição da distância entre o “ele “ e o “nós” ou o “eu”. Essa prática é, sobretudo, imaginativa, já que é desenvolvida, também, a partir de

exercícios estéticos ficcionais capazes de encenar um lugar diverso – e mais íntimo – ocupado pelo leitor diante da obra literária com a qual se depara.

Um exemplo dessa prática encontra-se na situação, recuperada a seguir, do romance *Photo de grupe* (2010), em que a personagem principal, Méréana, após a morte da irmã – vítima da AIDS, de quem cuidara durante muitos dias – voltou para sua casa, onde vivia com o marido e os dois filhos:

Após a morte de Tamara, você volta a ser a mulher que era antes: atenciosa com ele, sua comida quente e pronta quando ele voltava para casa, suas camisas passadas... enfim, tudo aquilo que uma boa esposa deveria ser. Mas ele não mudou, ele havia irremediavelmente tomado gosto. E, aquela noite, quando chegou às duas horas da manhã, fedendo cerveja, ele lhe havia pedido para fazer amor, você não pudera evitar de pensar em sua irmã. Você não sabia em qual companhia o cara havia passado as duas noites anteriores em que ele havia chegado tão tarde quanto hoje e você estava com medo. Você se recusara a lhe abrir as pernas. Mas como ele havia insistido e começado a levantar a voz, então, mesmo assim, como boa esposa, você lhe havia pedido para utilizar um preservativo se ele realmente quisesse. O quê, ele fez, surpreso e indignado, e isso até quando? Até o dia em que um teste atestará que você é soronegativo, você lhe respondera. Você não tinha nenhuma razão específica que fosse para suspeitar de alguma infidelidade, mas, traumatizada com a experiência de sua irmãzinha, você não tinha mais o recurso psicológico necessário para confiar em um homem que chegava em casa às duas horas da manhã fedendo álcool. Ele havia ficado zangado, gritando que você era sua mulher, que você deveria lhe obedecer ao invés de se furtar ao seu dever conjugal com desculpas fantasiosas. Você lhe respondera que ele deveria respeitá-la pois você o respeita, que sua conduta era indigna e irresponsável para um homem casado e pai de dois filhos. Você lhe perguntou o que ele faria se fosse você que chegasse em casa a essa hora indevida, com a barriga cheia de cerveja. Ele gritara que ele era homem e que você deveria saber onde era o seu lugar. Tão fácil. Você olhara para este ser que deveria ser seu companheiro pela vida, um homem instruído, que havia jurado diante das autoridades civis e de Deus ser fiel e que, no entanto, agora invocava a desculpa fácil que todos os nossos homens brandiam para se autojustificar, cada vez que falhavam em suas responsabilidades, a famosa tradição cristão ou muçulmana, mas também fetichista, oficialmente pode até ser monogâmico, mas poligâmico com as mulheres originalmente casados, adepto da democracia, mas uma democracia relativizada pelo qualificativo “à africana”. Sempre a falsa desculpa da exceção africana. De repente, ele te dava náuseas. Sua cara de nojo o inflamara e ele quisera te pegar à força. Você o acertou com uma potente joelhada no lugar certo e ele se pôs a gritar de dor. Sentindo-se humilhado, pela primeira vez em seu casamento, ele começara a te bater, inicialmente com os punhos, depois com os pés e, você, surpresa com a rapidez e a brutalidade do ataque, tropeçara

e caíra. Você não podia pará-lo, pois ele era mais forte que você. Finalmente, você conseguia escapar e trancar-se com duas voltas no quarto das crianças que, sem compreender nada do que se passava, começaram a chorar, tremendo de medo, ouvindo os golpes furiosos que abalavam a porta do quarto deles.¹³³ (DONGALA, 2010, p. 33)

O foco narrativo empregado estabelece o espaço de sensibilização de que fala Rorty, na medida em que o pronome “você” e todos os seus dêiticos inserem o leitor na narrativa com uma mínima intervenção do narrador. O efeito provocado aproxima o leitor da personagem Méré que se confunde com ela. Sem a presença de elementos linguísticos capazes de estabelecer a cisão ou o distanciamento entre personagem e leitor, este passará a ocupar o espaço da personagem, destinado a Méré e será, no lugar dela, quem vai ponderar com o marido, sofrer uma tentativa de estupro e ser por ele espancado.

Esse foco narrativo cria um efeito de ruptura com o distanciamento entre o leitor e a narrativa, e, assim, provoca uma aproximação deste com a história de Méré,

¹³³ “Après la mort de Tamara, tu redevins la femme que tu étais avant : attentionnée envers lui, son repas chaud et prêt quand il rentrait, ses chemises repassées... bref, tout ce qu’une bonne épouse était censée être. Mais lui ne changea pas, il avait irrémédiablement pris le pli. Et ce soir-là, lorsque rentré à deux heures du matin, puant la bière, il avait demandé de faire l’amour, tu n’avais pu t’empêcher de penser à ta sœur. Tu ne savais pas en quelle compagnie le mec avait passé les deux nuits précédentes où il était rentré aussi tard qu’aujourd’hui et tu avais pris peur. Tu avais refusé de lui ouvrir tes jambes. Mais après qu’il eut insisté et commencé à élever la voix, alors, bonne épouse tout de même, tu lui avais demandé d’utiliser une capote s’il y tenait vraiment. Quoi, fit-il, surpris et indigné, et ceci jusqu’à quand ? Jusqu’au jour où un test attestera que tu es séronégatif, tu lui avais répliqué. Tu n’avais pas de raison précise pour le soupçonner de quelque infidélité que ce soit, mais traumatisée par l’expérience de ta frangine, tu n’avais plus le ressort psychologique nécessaire pour faire confiance à un homme qui rentrait à la maison à deux heures du mat’en puant l’alcool. Il s’était fâché en hurlant que tu étais sa femme, que tu devais lui obéir au lieu de te dérober à ton devoir conjugal par des excuses fantaisistes. Tu lui avais dit qu’il faudrait qu’il te respecte pour qu’à ton tour tu le respectes, que sa conduite était indigne et irresponsable pour un homme marié et père de deux enfants. Tu lui avais demandé ce que lui il aurait fait si c’était toi qui rentrais à des heures indues, la panse bourrée de bière. Il avait gueulé que c’était lui l’homme et que tu devrais savoir où était ta place. Trop facile. Tu avais regardé cet être censé être ton compagnon pour la vie, un homme pourtant instruit qui avait juré devant les autorités civiles et devant Dieu de t’être fidèle et qui maintenant invoquait l’excuse facile que tous nos hommes brandissaient pour s’autojustifier chaque fois qu’ils faillaient à leurs engagements, la fameuse tradition : chrétien ou musulman mais fétichiste, officiellement peut-être monogame, mais polygame avec de femmes épousées traditionnellement, adepte de la démocratie mais une démocratie bémolisée par le qualificatif « à l’africaine ». Du coup, il te donnait la nausée. La moue de dégoût sur ton visage l’avait enflammé et il avait voulu te prendre par la force. Tu lui avais balancé un grand coup de genou à l’endroit approprié et il s’était mis à aboyer de douleur. Se sentant humilié, pour la première fois de votre mariage il avait commencé à te frapper, d’abord avec ses poings puis avec ses pieds et toi, surprise par la soudaineté et la brutalité de l’assaut, tu avais trébuché et tu étais tombée. Tu n’arrivais pas à l’arrêter car il était plus fort que toi. Enfin tu avais réussi à t’échapper et à t’enfermer à double tour dans la chambre des enfants qui, ne comprenant rien à ce qui se passait, s’étaient mis à pleurer, tremblant de peur en entendant les coups furieux qui ébranlaient la porte de leur chambre.” (Tradução nossa).

excluindo-a do “elas”, das estatísticas, dos discursos extremistas ou generalizadores e a personagem passa a ser um “eu” para o leitor em uma prática artística que visa ao máximo à sensibilização, pois a aproximação leva a uma maior identificação e relativização do evento narrado.

A voz narrativa simula uma aproximação máxima entre o leitor e a personagem Méré, porém, mantém um distanciamento convencional do marido, que permanece na posição do “ele”, o agressor, em seu lugar absoluto. Não há nenhuma aproximação com o personagem do marido, que se mantém distante do leitor, ainda assim, o efeito de sua violência é intensificado em decorrência da aproximação narrativa com Méré.

Esse jogo irônico narrativo sugere que o marido é o centro, o excesso, o homem da casa, a força física superior – imerso naquilo que Bourdieu (2017) apontou como “uma forma paradigmática de visão ‘falo-narcísica’ e de cosmologia androcêntrica” (p. 18) – que se apoia nos discursos tradicionais, invocando-os com a mesma força e naturalidade com que espanca a mulher, servindo-se não só da violência física, mas da violência imposta pelas tradições, nas quais o marido se apoia tanto quanto em seus punhos e pontapés, constituindo-se, ambos, como forças a favor dos discursos e das práticas de dominação masculina, “socialmente construída[s] entre os sexos, como naturais, evidentes e adquire, assim, todo um reconhecimento de legitimação.” (BOURDIEU, 2017, p. 22).

No entanto, essas práticas excessivas revelam a escassez do diálogo, dos argumentos e, sobretudo, a precariedade em considerar o momento delicado pelo qual a mulher estava passando com a morte da irmã em decorrência da AIDS. Resta evidente que o marido de Méré, em seu excesso de si mesmo, mostra-se incapaz de perceber e acatar o relativo de sua esposa.

A estratégia narrativa empregada, ao aproximar o fato narrado do leitor, transforma um evento cotidiano na vida de muitas mulheres em voz de exceção, em resistência, e esvazia sua naturalização, explicitando seu oposto: não há nada de natural na violência doméstica. Aproximar o leitor da situação feminina é dar a ela um contorno íntimo e próximo, sensibilizando-o para o excesso, para a brutalidade dessas práticas a partir da perspectiva feminina.

O personagem masculino, marido de Méré, é apresentado de maneira caricata, movido a poucos interesses, e amparado por “justificativas” que nada justificam e pela

força física. Trata-se, portanto, de estratégia estética reveladora de um certo tipo de homem, que, em comparação com a personagem feminina, apresenta-se como imaturo, despreparado e sem autonomia para além da força física e dos discursos opressores nos quais ele busca amparo, explicitando que ele nada tem de superior em relação à mulher e que o exercício de autoridade está pautado somente no emprego da violência física ou discursiva. Nada em suas ações justifica um papel de autoridade no seio familiar e suas ações confirmam o pensamento de Méré de que “na África, não é só a AIDS e a malária que matam, o casamento também”¹³⁴ (DONGALA, 2010, p. 12).

A cena se desenrola de maneira inusitada, pois o marido se inscreve no lugar absoluto do homem opressor, que deseja exercer o poder, inclusive sobre o corpo da mulher, por acreditar tratar-se de seu direito legítimo, fazendo ver que a “ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça” (BOURDIEU, 2017, p. 24). Ironicamente, é no exercício dessa ordem social, em confronto com Méré, que se revela seu fracasso, pois Méré, em sua recusa em atender ao marido e na racionalidade de seus argumentos, explicita a impossibilidade de ratificar a dominação e ilumina a escassez do marido, deslegitimando sua autoridade como “homem casado e pai de dois filhos” (DONGALA, 2010, p. 33), sua força física e seu apelo às tradições e tudo o que lhe resta. Para além dessas práticas, o personagem não é nada, não tem autonomia, não tem identidade, é limitado ao seu “vocabulário final [para] justificar seus atos, suas crenças ou convicções e sua vida” (RORTY, 2007, p. 133).

Esse conflito é legitimado, pois, à falta de argumentos do marido, Méré responde com argumentos efetivos como: o marido chegando às duas horas da manhã por três dias, o cheiro de cerveja, a morte da irmã soropositiva – possivelmente contaminada pelo próprio marido – a falta de justificativas apresentadas pelo homem e o nojo que agora sentia por ele. Haverá, portanto, uma argumentação feminina a desmascarar a fidelidade do marido às tradições e a explicitar que, apesar de ter estudos, aquele homem não era nada além “da desculpa fácil que todos os nossos homens brandiam para se autojustificar” (DONGALA, 2010, p. 33).

¹³⁴ “en Afrique, il n’y a pas que le sida et la malaria qui tuent, le mariage aussi.” (Tradução nossa).

Instauram-se, pois, a crise e o conflito, explicitando que aquele tipo de discurso e de pensamento não são suficientes para legitimar a autoridade do marido, além de não ser corroborado pela mulher, que não reconhece como legítima sua submissão, nem a ele, nem às tradições invocadas. Isso é evidenciado pela passagem “Ele gritara que ele era homem e que você deveria saber onde era o seu lugar. Tão fácil. [...] agora invocava a desculpa fácil que todos os nossos homens brandiam para se autojustificar, [...]” (DONGALA, 2010, p. 33). Tal comportamento explicita o embate revelado pela estratégia irônica e anuncia a impossibilidade da unanimidade e de como o excesso verborrágico ou físico do marido é sinal, sobretudo, da falta de razão, de ética, de sensibilidade, de generosidade, de fidelidade, enfim, de uma falta absoluta que sinaliza, especialmente, para um desejo de subjugar, definir e de colocar a mulher no lugar que ele julga correto e, no qual, ela não se reconhece.

O excerto supracitado coloca, portanto, em confronto a personagem Méré e seu marido. Este é marcado pelo absoluto, pelo desejo falo-narcísico e androcêntrico (Bourdieu, 2017) de ver satisfeitos todos os seus desejos, de ser o excesso, de ser o personagem principal não só de sua história, mas também de sua esposa, de ser o centro da vida dela e legítimo proprietário de seu corpo e, para fazer valer essa intenção, emprega desde a força física até os discursos tradicionais, como outra forma de violência. No entanto, o recurso narrativo empregado, para além de Méré ser a protagonista do romance, indica também, quem, verdadeiramente, estará no controle, já que o homem vai se apagando a partir do momento em que a mulher assume gradativamente seu protagonismo em relação a suas ações, escolhas, e, principalmente, em relação ao seu corpo.

Além disso, essas violências, materializadas no nível físico, social e moral, subjugam a mulher e a colocam unicamente como aquela que deverá cuidar do marido e lhe servir sexualmente, extraindo-lhe qualquer outra possibilidade de existência, subestimando sua capacidade de autonomia, de reflexão crítica e de consciência de valor social. Socialmente, de acordo com os discursos da tradição machista, essa mulher só vale enquanto serve ao marido. A quebra da expectativa irônica se anuncia quando a mulher se recusa a ficar nesse papel e explicita ser muito mais capaz de perceber sua situação do que o homem em perceber a sua própria, já que seu lugar social está restrito a um discurso de dominação que não encontra amparo em suas ações. Já Méré

consegue particularizar-se, consegue dar um contorno íntimo e único para sua história, que se consolida autônoma em relação aos discursos que a colocam em uma posição de inferioridade. Méré sairá desse lugar, de uma forma que seu marido jamais conseguirá.

O comportamento de Méré, rompendo com o “vocabulário final” absoluto do marido, age seguindo uma lógica irônica nos moldes propostos por Rorty, já que Méré

faz apenas o mesmo que todos os ironistas fazem – uma tentativa de autonomia. Procura sair debaixo das contingências herdadas e criar suas próprias contingências, sair debaixo de um velho vocabulário final e moldar outro que seja todo seu. [...] Isso significa que seu critério para dirimir dúvidas, seu critério de perfeição privada, é a autonomia, e não a filiação a outro poder que não eles mesmos. (RORTY, 2007, p. 171).

A ação de Méré, ao afrontar o lugar de autoridade constituído por seu marido, confronta também as contingências herdadas, marcando seu desejo de autonomia, sua posição relativa diante de um discurso absoluto, filiando-se a seus próprios critérios, estabelecendo que, a partir de sua própria história, ela será capaz de julgar e repudiar a unanimidade almejada pelo discurso e comportamento absoluto do marido, que age amparado somente por contingências sociais e históricas que sustentaram e legitimaram seu comportamento, que talvez, nem reflita seus reais desejos.

Quanto mais a violência se intensifica, mais Méré resiste e explicita a precariedade desses discursos e práticas violentas, revelando ainda que tentar sustentar qualquer diálogo a partir desses discursos é a constatação da exata ausência do diálogo. A cena, sugerida como uma negociação entre marido e mulher, não se confirma nessa natureza e, rapidamente, mostra-se como um exercício arbitrário do homem que nada tem além da força e de um aparato discursivo que lhe é favorável; a aparência não confirma a realidade. Há um contraste entre o que se anuncia e o que se mostra, materializando, novamente, a ironia.

No excerto apresentado, visualizou-se uma voz narrativa em 2ª pessoa, que criou um efeito de sentido capaz de colocar o leitor no lugar da personagem, provocando uma sensibilização e relativização máxima com a dor do outro. Essa máxima aproximação reforça o caráter relativo da história de Méré e sua conduta irônica, que se distanciará

do absoluto. Logo, a estratégia narrativa funciona para criar um espaço da solidariedade humana de que fala Rorty (2007).

Além disso, a estratégia narrativa empregada, marcando como ponto fixo distante o marido agressor, em oposição ao foco narrativo íntimo e mais subjetivo com a mulher, a partir da 2ª pessoa, reforça o lugar absoluto do marido, que, quanto mais tenta delimitar o espaço social da mulher, mais consolida seu próprio lugar, já que a mulher resiste a essa delimitação, expandindo-se, fazendo-se no relativo, erigindo-se em suas próprias contingências, tentando fazer o marido perceber sua condição dissonante, sua independência em relação ao que ele determina como “seu dever conjugal” (DONGALA, 2010, p. 33). Diante de um marido, outrora íntimo, agora estranho e nauseante, a personagem assume seu dever consigo mesma. O embate irônico, portanto, expõe a impossibilidade de o absoluto reconhecer as fissuras por onde o relativo resiste.

O narrador, em seu exercício de oscilação da voz narrativa, emprega outro expediente estético, fazendo com que outras personagens narrem suas histórias ou ainda que a própria Méréana assuma esse papel. Assim, ora constata-se um narrador em 2ª pessoa, cujo efeito de sentido também não é fixo, variando de acordo com o que foi narrado e com o momento, ora evidencia-se uma longa sequência narrativa em 3ª pessoa. Uma dessas situações, em que essa prática pode ser visualizada, é a história de Fatoumata, toda ela relatada por Méré, em que o excesso também é revelador da escassez.

Fatoumata era uma “bela, instruída, fiel” (DONGALA, 2010, p. 203), que trabalhava em uma companhia de petróleo, com um salário superior ao do marido, situação que, por si só, já causava desconforto. Trata-se de uma mulher que escapou de sua função doméstica e materna e alcançou sucesso profissional, representando uma mulher em uma condição social diferente daquela em que Méré se encontrava, mas que também é afetada pelos discursos e práticas opressoras. Nessa linha, Fatoumata:

[...], após três anos de casamento, sem filhos, a pressão da família do marido começou a aumentar para expulsá-la de casa ou, no mínimo, pegar uma outra mulher que lhe daria filhos. Este não parava de colocar o dedo na ferida a cada disputa, jogando na cara dela o fato de que ela era estéril. Aliás, ele não somente regressava para casa cada dia mais tarde e não fazia conta de esconder de onde vinha, mas

começou a claramente revelar e todo o mundo sabia que ele tinha um “segundo escritório”, entenda-se, uma amante assumida. Se, por infelicidade, ela se queixava, ele respondia de maneira cruel: “Faça-me primeiro um filho ao invés de me aborrecer!” Privada do apoio de seu marido, humilhada e denegrida pelos sogros, ridicularizada pelas mulheres de seu círculo, a bela e rechonchuda Fatoumata começou a sofrer de mal do estômago, a emagrecer e a murchar. Ela tornou-se anoréxica e beirava a depressão.¹³⁵ (DONGALA, 2010, p. 203)

Da mesma forma que o marido de Méré, excessivo, que se revela escasso e limitado a seu “vocabulário final” (RORTY, 2007, p. 133) para significar seu mundo, o marido de Fatou também intenciona o absoluto e existe apenas tutelado pelos discursos falo-narcísicos e androcêntricos (BOURDIEU, 2017). Na condição única e suficiente de homem, com a apoio de sua família, também fundamentada nessa mesma perspectiva de mundo, determina que a esterilidade do casal é culpa da mulher. Há uma tentativa de restringir a mulher à sua suposta infertilidade e de desvalorizar quaisquer outras existências sociais para além da maternidade.

A família pressiona o homem para expulsar Fatou de casa ou substituí-la por outra mulher capaz de gerar um filho, em uma expressão máxima da tentativa de apagamento social da mulher, que, somente com a maternidade provaria seu valor. Insatisfeita essa condição, essa mulher merece – e deve – ser substituída, humilhada e, até mesmo, deixar de existir. Na obra, “ela tornou-se anoréxica e beirava a depressão” (DONGALA, 2010, p. 203).

Nota-se que o marido, por sua vez, almeja a completude, é absoluto, preso a uma “contingência herdada” (RORTY, 207, p. 171), cuja autonomia de ação e de pensamento é mediada somente por essa herança, ou seja, não há autonomia, dessa forma, o infértil não será ele. Na verdade, ninguém lança essa dúvida, já que a possibilidade da inadequação ao padrão de valorização social recai sempre sobre a esposa, que se encontra, naturalmente, em condição de desarmonia com a convenção. Tamanha

¹³⁵ “Mais, après trois ans de mariage sans enfants, la pression se mit à monter du côté de la famille du mari pour la chasser du foyer ou pour le moins qu’il prenne une autre femme qui lui donnerait des enfants. Celui-ci ne cessait de remuer le couteau dans la plaie à chaque dispute en lui jetant à la face le fait qu’elle était stérile. D’ailleurs non seulement il rentrait de plus en plus tard et ne faisait même pas semblant de cacher d’où il venait, mais il s’était mis carrément à découcher et tout le monde savait qu’il avait un « deuxième bureau », entendez une maîtresse attitrée. Si par malheur elle se plaignait, il lui répondait de façon cruelle : « Fais-moi d’abord un enfant au lieu de m’emmerder ! » Privée du soutien de son mari, humiliée et dénigrée par la belle-famille, moquée par les femmes de son entourage, la belle et rondelette Fatoumata se mit à souffrir de maux d’estomac, à maigrir et à faner. Elle devint anorexique et frôlait la dépression.” (Tradução nossa).

incongruência com seu suposto papel social revelará uma mulher ameaçadora, que, com seu histórico de superioridade profissional em relação ao marido, far-se-á transgressora natural da fertilidade do casal.

A atitude do marido revela-se de uma violência semelhante àquela empregada pelo marido de Méré na cena supracitada, não só porque “não parava de colocar o dedo na ferida a cada disputa, jogando na cara dela o fato de que ela era estéril” (DONGALA, 2010, p. 203), mas, sobretudo, porque ele, novamente, diante de sua condição excessiva, tenta determinar a esposa, imputando-lhe uma condição de infertilidade que a definiria, que a restringiria, que almejava delimitar toda a sua extensão e profundidade. Quem está narrando a história é Méré, ou seja, a perspectiva da narrativa também não será isenta, pois Méré enfatiza o comportamento masculino que se aproveita de uma suposta fragilidade da mulher para estabelecer a dinâmica da relação conjugal, reforçando a sensibilização para a condição de vulnerabilidade de Fatou. Não há nenhuma indicação do sofrimento do marido pela ausência de filhos ou mesmo em relação ao sucesso profissional da esposa, o que reforça sua condição absoluta de alguém que se ampara somente em um aspecto para justificar suas ações e sua tentativa de colocar a esposa na mesma condição absoluta que ele ocupa: ele é o homem, inquestionável, absoluto e ela, a mulher, defeituosa, restrita à sua infertilidade, ou seja, ele é o excesso e ela a falta, cada qual legitimando seu lugar na “contingência herdada” (RORTY, 2007, p. 171).

Esse fenômeno, de imputar à mulher os problemas conjugais e, por meio deles, defini-la, será retomado na narrativa, a partir de uma reflexão de Méré, explicitada, na quebra da sequência narrativa, pelo narrador em 2ª pessoa:

Você não estava surpresa que ela não tivesse pensado nisso antes; as mulheres haviam interiorizado de tal modo o discurso de dominação e de culpabilização que os homens lhes impunham há gerações, que, para a maioria delas, era evidente que um homem jamais seria estéril, sempre seria a mulher.¹³⁶ (DONGALA, 2010, p. 205)

¹³⁶ “Tu n’étais pas étonnés qu’elle n’y eût pas pensé auparavant ; les femmes avaient tellement intériorisé les discours de domination et de culpabilisation que leur assénaient les hommes depuis de générations que, pour la plupart d’entre elles, il allait de soi qu’un homme n’était jamais stérile, c’était toujours la femme.” (Tradução nossa).

A afirmação final do excerto, “era evidente que um homem jamais seria estéril, sempre seria a mulher” inscreve, portanto, uma certeza discursiva generalizadora, absoluta e autoritária, ou seja, haverá um excesso discursivo sustentando a naturalização dos “discursos” de “dominação” “interiorizados” há gerações pelas mulheres, mas que não implicam em uma condição natural, mas que são “socialmente construídos entre os sexos” (BOURDIEU, 2017, p. 22) e intencionalmente reproduzidos pelos homens ou por outros grupos de dominação – como a família do marido de Fatou. A fala do narrador explicita a intenção de dominação desse tipo de discurso.

O que se evidencia é que, no caso de Méré, ainda que seja “tudo aquilo que uma boa esposa deveria ser” (DONGALA, 2010, p. 33), ela será a culpada pela briga do casal com suas “desculpas fantasiosas” (DONGALA, 2010, p. 33); Fatou, profissional bem-sucedida, portanto, menos dedicada ao marido, também será a culpada pelas humilhações a que estará sujeita pela família do marido e por ele próprio. No jogo de poder, as mulheres são sempre as transgressoras, e aquelas que deverão suportar as penalidades da inadequação em relação às tradições; seus maridos e familiares, por outro lado, enquadram-se, integralmente, como legítimos guardiões da verdade, capazes de identificar e delimitar o espaço que cada um deverá ocupar na pirâmide da tradição.

A construção desse apagamento feminino, excessivo, porém amparado em uma única condição, revela personagens femininas imersas em um mundo complexo edificado por um discurso de dominação unilateral, absoluto, que intenciona a dizer o outro em sua totalidade, reduzindo, arbitrariamente, toda sua subjetividade a questões concretas e palpáveis, desconsiderando todos os outros aspectos formadores de um ser humano, além de tentar atribuir à mulher um problema que poderá ser tanto dela quanto do homem. O embate irônico evidencia-se, novamente, entre o excesso do absoluto e sua impossibilidade de enxergar e acolher a diversidade do relativo. Instauram-se, portanto, o relativo, o instável, a cisão, a quebra, explicitando-se a escassez do discurso machista que intenciona a tudo justificar.

As estratégias estéticas empregadas pelo autor sugerem uma resiliência narrativa e, novamente, materializam o embate entre o absoluto e o relativo, o excesso e a escassez, instaurando uma ironia sofisticada que estiliza os sentidos já estabelecidos. O lugar de fala, nesse caso, é determinante para a construção e

permanência da ambiguidade irônica, além de marcar a cisão entre construções discursivas totalizadoras e situações relativas e autônomas das existências, nesse caso, representadas pelas situações específicas de Fatou e de Méré.

Recuperando o fluxo narrativo, Méré retoma a história de Fatou: após uma festa de despedida de um funcionário que retornaria para seu país de origem no dia seguinte, Fatou, que ainda precisava colher algumas assinaturas do tal funcionário, estende um pouco a despedida:

A conversa, banal a princípio, tornou-se cada vez mais íntima. Embriagada pelas palavras de ternura e de afeição que ela não ouvia havia muito tempo – e talvez um pouco tonta pelas bolhas do champanhe – ela se entregou totalmente. Quatro semanas depois, quando suas regras não vieram, ela fez um teste e soube que estava grávida.¹³⁷ (DONGALA, 2010, p. 204).

Fatou deixa-se seduzir, deixa-se levar pelo momento, assumindo um comportamento reconhecido socialmente como tipicamente masculino, amparado pelos discursos que transformam homens em seres sexualmente incontroláveis, diferente da mulher, cujo apetite sexual deve ser modesto e submetido, apenas, à satisfação do marido, destituída, portanto, de vontade própria. Fatou rompe com esse padrão e se entrega a um relacionamento fugaz, como se fosse um homem, explicitando a insuficiência desse discurso de dominação que intenciona abarcar e controlar a totalidade, ser o incontestável, a certeza, o excesso. O ápice da dissonância de Fatou se efetiva pois ela fica grávida e, assim, confirma sua rejeição às posições tradicionais de culpabilidade da mulher diante do fracasso do homem, erigindo-se em sua autonomia, em sua fluidez, em sua incapacidade de ser apreendida pelas “contingências herdadas” (RORTY, 2007, p. 171).

O comportamento de Fatou explicita não apenas o fracasso do marido, fragilizando o discurso de superioridade masculina, como também sua inadequação à construção discursiva que legitima a violência contra a mulher casada e que defende que esta deve se submeter a todos os tipos de agressão que o marido lhe impuser, além

¹³⁷ “La conversation, banale au début, devint de plus en plus intime. Soulée de mots de tendresse et d’affection qu’elle n’avait pas entendus depuis longtemps – et peut-être un peu grisée par les bulles du champagne –, elle s’était donnée, totalement. Quatre semaines plus tard, quand ses règles n’arrivèrent pas, elle fit un test et sut qu’elle était enceinte.” (Tradução nossa).

da construção cultural que se apropria do desejo sexual feminino e o impõe aos limites de um casamento precário. Fatou, por conseguinte, caracteriza-se como o relativo diante do absoluto e como a revelação da insuficiência dos discursos machistas de dominação e de sua legitimação como discurso, já que não encontra amparo na realidade narrativa, pois a gravidez da personagem desconstrói sua responsabilidade sobre a infertilidade do casal, o que demonstra que o discurso do homem e de sua família não se sustentou. A culpa não era da mulher, o “defeito” era do marido. Ocorre, portanto, uma cisão, uma quebra na tradição da culpabilidade feminina.

Salienta-se que a construção dos personagens masculinos, de forma a quase cair no maniqueísmo, reforça o tom de ironia, pois a caracterização dos homens, representados na narrativa, marca seu lugar explícito – e fixo – no jogo de poder legitimando sua concordância com ele e, conseqüentemente, sua circunscrição somente dentro desse limite, sugerindo que o homem que faz uso desses recursos para subjugar a mulher estará restrito a isso, ou seja, seu todo, será isso, esvaziando-o de outros traços de personalidade. Assim, há a sugestão de como o homem se restringe quando faz uso dessa estratégia “fácil” de intimidação, mostrando que há poucas saídas para a mulher, já que ela não terá a chance de debater de igual para igual com o marido que já entra na conversa em um suposto nível superior. O homem que empunha como única arma a circunscrição à tradição não tem, na perspectiva de Dongala, arma nenhuma. Ele restringe-se a um senso comum e a uma condição absoluta irrefutável, já que se mostra totalmente destituída da complexidade necessária para a construção de argumentos.

O deslocamento de Fatou não se restringiu a essa situação. Sem saber o que fazer diante de suas infrações, Fatou busca aconselhamento com Méréana, que lhe sugere:

- Espere, Fatou. Há uma terceira opção ainda mais interessante. Não revele nada em público. Diga a verdade só para ele. Fale com ele. Diga-lhe que há algum tempo você tem se perguntado quem de vocês dois é estéril, você ou ele. Ele te responderá, claro, que não poderia ser ninguém, além de você. Então, você vai replicar calmamente que não pode ser você, porque você encontrou um homem, um verdadeiro, que te engravidou. Deixe-o diante da escolha cornélica de optar entre ser um corno e te atacar publicamente, e então revelar que ele é incapaz de engravidar uma mulher e, assim, se tornar motivo de riso na cidade, ou se calar e salvaguardar sua virilidade. Eu aposto minhas fichas que ele escolherá a segunda alternativa. E ainda te

garanto que será ele quem vai te implorar para guardar segredo.¹³⁸
(DONGALA, 2010, p. 205).

Face ao conselho audacioso de Méré, Fatou passaria de responsável pela ausência de filhos, para vítima de um marido infértil; de uma mulher que merecia a infidelidade a uma esposa que foi obrigada a procurar “um verdadeiro” homem para ser mãe. Além disso, Fatou imporia ao homem a sua condição de mulher fértil e infiel, ou seja, de mulher que fugiu totalmente aos padrões do discurso machista em que o marido se embasava e que justificaram todas as humilhações impingidas à esposa.

Fatou mostra-se como uma personagem subversiva e, nessa condição, incapaz de ser apreendida em sua essência ou adequar-se ao que prega a “tal” tradição invocada pelo marido e família. Essa incerteza de caráter que provoca a instabilidade, já que essa mulher se mostra capaz de tudo, mas, principalmente, capaz de abalar a homogeneidade do discurso machista e de tantos outros sobre a condição feminina na África ou fora dela.

Nesse momento, Fatou está na posição de poder e cabe a ela ofertar ao marido uma falsa sensação de escolha. Fortalecida com a gravidez, a personagem é quem deve escolher a melhor versão, pois guardará um segredo que sempre poderá ser revelado e que anunciará a falibilidade masculina. Fatou escapa às “contingências herdadas” (RORTY, 2007, p. 171) e, em um exercício de autonomia, redescreve a culpabilidade feminina, nos termos que propõe Rorty (2010) “Tudo com que qualquer ironista pode cotejar o sucesso é o passado – não por ficar à altura dele, mas por redescrevê-lo em seus próprios termos, com isso tornando-se capaz de dizer: “assim, eu o quis” (p. 171).

Os excertos apontados provocam não só um esvaziamento dos discursos absolutos de dominação masculina, mas também explicitam sua condição de discurso, confrontados por situações femininas marcadas, sobretudo, pela dissonância, pelo

¹³⁸ - Attends, Fatou. Il y une troisième option encore plus jouissive. Ne révèle rien en public. Ne dis la vérité qu'à lui seul. Parle-lui. Dis-lui que depuis un certain temps tu te posais la question de savoir qui de toi ou de lui était stérile. Il te répondra comme de bien entendu que ça ne pouvait être que toi. Alors tu lui répliqueras calmement que ça ne peut être toi puisque tu as trouvé un homme, un vrai, qui t'a enceintée. Laisse-le devant le choix cornélien soit de te désavouer publiquement, dévoilant du coup qu'il est incapable d'engrosser une femme, et devenir ainsi la risée de la cité, soit de se taire et sauvegarder sa virilité. Je te fiche mon billet qu'il choisira la seconde alternative. Et en plus je te parie que c'est lui qui t'implorera de garder le secret.” (Tradução nossa).

desejo de autonomia, pela recusa das personagens em habitar e legitimar tais posições sociais. Com isso, marcam a fissura, enquanto com ela se confrontam. Registram o entre-lugar da ironia, além de criar um espaço de solidariedade, de que fala Rorty (2007), em que a voz feminina explicita um mundo (des)construído a partir de seus olhares.

4.2.3. Laokolé e o túmulo de Napoleão: o nada mais significativo

A imagem trazida por Kierkegaard (2017) da gravura do túmulo de Napoleão, visível a partir do confronto entre as árvores e o espaço vazio, que revela que “este espaço vazio, este nada é o que esconde o mais importante” (p. 35) possui contornos semelhantes ao contraste irônico visível na representação da atuação dos países estrangeiros na guerra civil que assola um país africano no romance *Johnny Chien Méchant* (2002). A precariedade dessa atuação torna-se visível no entre-lugar formado pelos muros das embaixadas e pelo desespero das pessoas em busca de um lugar seguro que as livre da morte iminente.

Esse romance é narrado por Laokolé - Lao, uma adolescente que está tentando proteger a mãe, o irmão de 11 anos e a si própria do ataque da milícia, do qual faz parte Johnny, o outro narrador do romance.

Lao é apresentada desde o início do romance como uma personagem humanizada, dotada de extrema capacidade de abstração, que a conduz a uma leitura singular do mundo quase sempre em confronto com a realidade à sua volta, ela mesma explica essa habilidade, adquirida a partir das vezes em que ajudava o falecido pai, pedreiro, em seu ofício, e manipulava seus objetos de trabalho:

“o nível, o esquadro e o metro [me] haviam levado, por um lado a perceber rápido e melhor [...] a realidade concreta que se escondia atrás das ideias abstratas e imaginárias e, por outro, a compreender como as coisas concretas e reais poderiam engendrar formas abstratas e imaginárias.”¹³⁹ (DONGALA, 2002, p. 32).

¹³⁹ “le niveau, l'équerre et le mètre. Ils m'avaient amenée d'un côté à saisir vite et mieux [...] la réalité concrète qui se cachait derrière les idées abstraites et imaginaires et, de l'autre, à comprendre comment les choses concrètes et réelles pouvaient engendrer des formes abstraites et imaginaires.” (Tradução nossa).

Assim apresentada, a personagem ocupará, ao longo da narrativa, um entre-lugar de onde poderá perceber o concreto no abstrato e o abstrato no concreto. Essa característica sinaliza para uma personagem subversiva que, ao olhar uma coisa, consegue apreender outra não explícita, confrontando, assim, a realidade mais visível, em um movimento de apropriação e redescritção de significados que lhe permitirão um olhar e uma maneira de agir singulares. Esse é um traço distintivo de Lao na constituição de sua identidade e se configura como seu principal traço de humanização.

A cena a seguir é bastante longa e se desdobra em vários capítulos, sendo assim, enfocaremos alguns momentos pontuais em que o confronto irônico mostra-se mais significativo, como na passagem abaixo, quando Lao, já tendo perdido seu irmão em um tumulto anterior e carregando, em um carrinho de mão, a mãe, cujas pernas haviam sido amputadas em decorrência de um ataque miliciano alguns meses antes, apresenta-se desesperada, junto com muitas outras pessoas que estavam tentando fugir dos ataques, enquanto escuta o barulho dos tiros e dos carros dos agressores cada vez mais perto:

Foi então que, sem uma origem específica, um grito surgiu e percorreu a multidão: “Embaixada, embaixada!”

Eu não sei de qual embaixada falavam, mas, de repente, isso era como uma senha; uma palavra que nos abria a porte da esperança.

Eu me dei conta que estávamos na parte da cidade onde se situavam quase todas as representações diplomáticas. Eu sempre havia aprendido que as embaixadas eram de domínio inviolável; se nós pudéssemos lá entrar, nós estaríamos protegidos das hordas de milicianos que nos perseguiram. Eu igualmente havia ouvido falar da Comunidade Internacional, em particular as palavras-fetiche “ajuda da Comunidade Internacional”. E, com essas palavras, eu também havia aprendido que esta Comunidade Internacional se opunha à barbárie, e que nunca mais cruzaria os braços diante do massacre de um povo, de uma comunidade. Nós éramos um povo, uma comunidade em vias de ser massacrada, portanto, ela não nos deixaria sucumbir. Afinal, quem representava essa famosa Comunidade? Eu não me havia feito essa pergunta. Nossos chefes de Estado faziam parte disso? Esses líderes que marchavam alegremente sobre os cadáveres para chegar ao poder também faziam parte? E eu, eu também fazia parte?

Eu olhei para cima e vi os edifícios das embaixadas se alinharem ao longe, suas respectivas bandeiras balançando ao vento. Eu vi a bandeira azul da União Europeia com suas estrelas amarelas. Vi pairar outra, azul, branca, vermelha, da França. Vi a bandeira estrelada dos Estados Unidos. Vi a folha de bordo vermelha do estandarte canadense. Da ONU, eu vi os dois ramos de oliveira, protegendo todos os continentes do planeta, se destacar do fundo azul-claro de sua

bandeira. Todas balançavam ao vento como um chamado humanitário, um chamado à segurança. Desde nossa partida, nesta madrugada, era a primeira vez que eu sentia que nossa fuga não era mais uma aventura cega, mas que tinha um propósito, um objetivo: encontrar uma dessas representações diplomáticas, atravessar a barreira metálica de seus portões ou escalar seus muros e, do outro lado... a proteção. A vida salva. Eu não sentia mais o peso do corpo de mamãe no carrinho de mão, nem do pacote que eu carregava nas costas. Minhas pernas tinham asas. Nós não andávamos mais, nós corríamos. Eu não estava mais preocupada com Fofo, certa que ele já estava são e salvo no recinto de uma das embaixadas. Em alguns minutos, ao fim de 50 metros que me separavam dessas bandeiras, mamãe estará entre as mãos de um médico do Médicos sem Fronteira. E nós estaríamos sob a proteção da Comunidade Internacional.¹⁴⁰ (DONGALA, 2002, p. 105)

[...]

A porta blindada da primeira embaixada permanecia obstinada e desesperadamente fechada.

Os pesados painéis metálicos vibravam, mas não cediam sob os golpes de dezenas de punhos extenuados como clavas, acompanhados de gritos de cólera e de medo. Em seguida, a multidão se dividiu e duas, três, quatro outras embaixadas foram tomadas de assalto, mas sem sucesso. Parecia que todas haviam recebido a mesma orientação: não abrir suas portas.¹⁴¹ (DONGALA, 2002, p. 150).

¹⁴⁰ "C'est alors que, sans origine précise, un cri a surgi et a parcouru la foule : « Ambassade, ambassade ! » Je ne sais pas de quelle ambassade on parlait, mais tout d'un coup ç'a été comme un mot de passe ; un mot qui nous ouvrait la porte de l'espoir.

Je me suis rendu compte que nous étions dans la partie de la ville où se situaient presque toutes les représentations diplomatiques. J'avais toujours appris que les ambassades étaient des domaines inviolables ; si nous pouvions y accéder, nous serions à l'abri de ces hordes de miliciens qui nous traquaient. J'avais également entendu parler de la Communauté internationale, en particulier les mots fétiches d' « aide de la Communauté internationale ». Et avec ces mots j'avais aussi appris que cette Communauté internationale s'opposait à la barbarie, et que jamais plus elle ne croiserait les bras devant le massacre d'un peuple, d'une communauté. Nous étions un peuple, une communauté en train d'être massacrée, elle ne nous laisserait donc pas tomber. Au fait, qui représentait cette fameuse Communauté ? Je ne m'étais posé la question. Nos chefs d'État en faisaient-ils partie ? Ces chefs qui marchaient allégrement sur des cadavres pour arriver au pouvoir en faisaient-ils aussi partir ? Et moi, en faisais-je partie ?

J'ai levé les yeux et vu les bâtiments des ambassades s'aligner au loin, leurs drapeaux respectifs claquant au vent. J'ai vu le drapeau bleu de l'Union européenne avec ses étoiles jaunes. J'ai vu flotter celui, bleu blanc rouge, de la France. J'ai vu la bannière étoilée des États-Unis. J'ai vu la feuille d'érable rouge de l'étendard canadien. De l'ONU, j'ai vu les deux branches d'olivier protégeant tous les continents de la planète se détacher du fond bleu pâle de son pavillon. Ils claquaient tous dans le vent comme un appel humanitaire, un appel à la sécurité. Depuis notre départ ce matin à l'aube, c'était la première fois que je sentais que notre fuite n'était plus une aventure aveugle mais qu'elle avait un sens, un objectif : rejoindre une de ces représentations diplomatiques, franchir la barrière métallique de leur portail ou escalader leur mur et de l'autre côté... la protection. La vie sauve. Je ne sentais plus le poids du corps de Maman dans la brouette ni du paquet que je portais sur le dos. Mes jambes avaient des ailes. Nous ne marchions plus, nous courions. Je ne faisais plus de la bile pour Fofo, j'étais sûre qu'il était déjà sain et sauf dans l'enceinte d'une de ces ambassades. Dans quelques minutes, au bout de ces cinquante mètres qui me séparaient de ces drapeaux, Maman serait entre les mains d'un médecin de Médecins sans frontières. Et nous serions sous la protection de la Communauté internationale." (Tradução nossa).

¹⁴¹ "La porte blindée de la première ambassade restait obstinément et désespérément close.

A cena é impactante e traz um contraste bastante visível entre a personagem, um “eu”, de Laokolé, que pode representar toda aquela multidão desesperada, fugindo da morte certa, e um “eles”, os muros, os portões fechados das embaixadas e suas bandeiras “eu olhei para cima e vi os edifícios das embaixadas se alinharem ao longe, suas respectivas bandeiras balançando ao vento.” (DONGALA, 2002, p. 106).

Lao e a multidão já não andavam, corriam, o que marca o movimento, em contraste com a rigidez dos prédios das embaixadas e a “barreira metálica de seus portões”, de “seus muros” e até de suas “respectivas bandeiras balançando ao vento” (DONGALA, 2002, p. 106) que anunciavam a proteção, a segurança e a sobrevivência. No entanto, são esses mesmos portões, muros e bandeiras que delimitarão o lugar de Lao – e da multidão – perante esses países e suas representações diplomáticas, já que seus portões permanecem fechados e suas bandeiras garantem a sobrevivência de outras pessoas, não daquelas, já que os portões permaneciam “obstinada e desesperadamente” (DONGALA, 2002, p. 150) fechados para eles.

Assim como na imagem de Kierkegaard, as duas árvores e o vazio, aqui há a multidão em movimento, em fuga, e as embaixadas em sua rigidez impassível. O que se revela desse contraste é a perspectiva subjetiva de Lao, responsável pelo esvaziamento simbólico das representações diplomáticas perante uma situação de grave violação aos direitos humanos, como o experimento no romance, explicitando que os ideais defendidos por alguns países restringem-se a meros ideais. A ausência de ação sugere que esses países não se empenham em construir sobre o outro sofredor uma percepção humanizada, apenas o legitimam como uma multidão desesperada. Todavia, o olhar de Lao obriga à humanização, à sensibilização e à delimitação de um lugar de fracasso para esses países que, ao não agirem de acordo com seus ideais diante daquela situação, fazem ver o fracasso desses mesmos ideais no trato com o outro.

Logo no início da cena, a menina já anuncia haver uma parte “da cidade onde se situavam quase todas as representações diplomáticas” (DONGALA, 2002, p. 150), o que sugere uma separação, um distanciamento entre os núcleos populares e as embaixadas,

Les lourds panneaux métalliques vibraient mais ne cédaient pas sous les coups des dizaines de poings abattus comme des massues, accompagnés de cris de colère et de frayeurs. La foule s’est fragmentée ensuite et deux, trois, quatre autres ambassade ont été prises d’assaut sans plus de succès. Il semblait que toutes avaient reçu la même consigne : ne pas ouvrir leurs portes.” (Tradução nossa).

restritas a um lugar específico onde uma poderá dar suporte à outra, mostrando-se autossuficientes, sem a necessidade – ou o desejo – de se misturar em outros bairros, com o resto da população. O que sinaliza para um isolamento que mimetiza a posição geográfica de cada país, ao reproduzirem, com suas embaixadas, a mesma distância física de cada país em relação aos países do continente africano.

Laokolé, com seu olhar singular e humanizado sobre a realidade, ilumina a simbologia das embaixadas e suas bandeiras, enumerando aquilo que havia aprendido sobre as representações diplomáticas de outros países como o “domínio inviolável” (DONGALA, 2002, p. 105), a “ajuda da Comunidade Internacional” (DONGALA, 2002, p. 105), ou ainda que a “Comunidade Internacional se opunha à barbárie, e que nunca mais cruzaria os braços diante do massacre de um povo, de uma comunidade” (DONGALA, 2002, p. 105) até concluir que ela e as pessoas que ali estavam, lutando por suas vidas, eram “um povo, uma comunidade em vias de ser massacrada” (DONGALA, 2002, p. 105), ou seja, aquelas pessoas, naquele momento, preenchiam os requisitos que as qualificavam para obter ajuda dessa tal Comunidade Internacional e de uma oportunidade para que os países estrangeiros pusessem em prática os ideais que defendiam.

O pensamento de Lao percorre um caminho do geral para o particular, trilhando um percurso em que, inicialmente, ao elencar o que a Comunidade Internacional representa, a garota parece intencionar a construção de uma relação de humanização com essa “tal” Organização Internacional, mesmo em um nível de generalização. No entanto, conforme ela confronta essas atribuições, percebe o quanto se trata de um discurso distante de sua realidade, sugerindo que a aplicabilidade dessas generalizações se dilui quanto mais se aproxima do indivíduo, percepção confirmada pela sua última indagação: “E eu, eu também fazia parte?” (DONGALA, 2002, p. 106).

É válido observar, também, que quando Lao tenta aplicar as prerrogativas da Comunidade Internacional, que “nunca mais cruzaria os braços diante do massacre de um povo, de uma comunidade” (DONGALA, 2002, p. 105), ao seu país, cujos líderes “marchavam alegremente sobre os cadáveres para chegar ao poder” (DONGALA, 2002, p. 105), fica explícito um confronto, cujo resultado sugere um esvaziamento das atribuições da Comunidade Internacional, o que revela, novamente, como o absoluto se erige distante do relativo e, portanto, não o acolhe.

O percurso do pensamento da personagem revela a dúvida sobre a capacidade de atuação e de proteção da Comunidade Internacional, a partir da discrepância visualizada quando tenta aproximar o discurso aprendido com a realidade que vivia naquele momento, será nesse confronto entre o absoluto e o relativo, o distante e o próximo, que se revelará a precariedade das ações (não) praticadas pela Comunidade Internacional.

Lao avista as embaixadas, anuncia o lugar em que elas estão instaladas na cidade, concentradas em uma parte específica, carrega-as simbolicamente e confronta tudo isso com aquilo que se desenha em sua frente, pressentindo a impossibilidade de permanecer acreditando que algum apoio internacional viria. Esse confronto explicita que o que está distante não se aplica ao que está próximo, quanto mais o discurso de ajuda internacional é observado de perto, mais ele se confirma em sua precariedade, como discurso generalizador, eficaz somente à distância.

Na esteira dessa interpretação, se em um primeiro momento, a garota, tentando escapar a uma interpretação mais realista e cruel, conduz seu olhar para o lado da esperança, arrolando os requisitos que inserem aquele povo em uma condição de extrema vulnerabilidade e que, nessa condição, seriam, portanto, socorridos pela tal Comunidade Internacional, conforme analisa os fatos de maneira mais objetiva, Lao suspende temporariamente a certeza de que ela e os outros receberiam mesmo ajuda, percebendo que, até mesmo os governantes sanguinários talvez fizessem parte da Comunidade Internacional, que deveria salvaguardar a vida das pessoas contra esses mesmos governantes sanguinários. Lao explicita as contradições do discurso de ajuda internacional e do aparelhamento dessas organizações internacionais.

A narrativa prossegue e Lao fixa seu olhar sob as bandeiras das embaixadas. Em uma passagem bastante simbólica, pois os estandartes estavam “balançando ao vento” (DONGALA, 2002, p. 106), indiferentes aos eventos que se passavam sob seus pés e ostentando a liberdade e a segurança de quem estava do lado certo dos muros. A segurança e a liberdade estavam garantidas somente para quem estava dentro do muro ou dos territórios representados pelas bandeiras. Lao e o resto da multidão, do lado errado da Comunidade Internacional, o lado de fora dos muros, permaneciam invisíveis como seres humanos, desassistidos, portanto, dos direitos defendidos pela tal Comunidade.

Lao chama a atenção para o fato de que as bandeiras “balançavam ao vento como um chamado humanitário, um chamado à segurança” (DONGALA, 2002, p. 106), anunciando, ainda que à distância, “a vida salva” (DONGALA, 2002, p. 106), tremulando ao vento, naquele lugar seguro e humanizado, em que Laokolé não “estava mais preocupada com Fofo, certa que ele já estava são e salvo no recinto de uma das embaixadas” e sua mãe estava “entre as mãos de um médico do Médicos sem Fronteira. E [nós] estaríamos sob a proteção da Comunidade internacional” (DONGALA, 2002, p. 107). No entanto, a aproximação revelará somente portões fechados, muros intransponíveis, o sumiço do irmão, o peso do pacote que Lao carregava nas costas e a dor nos braços por empurrar o carrinho pesado em que transportava a mãe.

Mais uma vez, no percurso do geral para o individual, encontram-se a dissonância, a insuficiência e a escassez, em que a personagem Laokolé, com toda a carga de subjetividade que a constitui, transborda em sua humanidade e explicita a desumanidade de um sistema absoluto e distante que, às necessidades concretas das pessoas, responde somente com discursos abstratos insuficientes. Em síntese, onde era esperada ajuda humana e humanitária, constata-se organizações internacionais que não se humanizam, e permanecem somente como um lugar no espaço constituído por simbologias generalizantes e abstratas.

Do confronto entre o desespero da população e os muros e portões impassíveis das embaixadas, evidencia-se a aproximação com os pensamentos e desejos de Lao, personagem que humaniza e aproxima do leitor toda aquela multidão desesperada, extraíndo-lhes a condição de massa popular. Há, aqui, um espaço de sensibilização do leitor, nos mesmos moldes previstos por Rorty, o que nos permite lançar um olhar mais sensibilizado para “passar a ver outros seres humanos como ‘um de nós’, e não como ‘eles’, é uma questão de descrição detalhada de como são as pessoas desconhecidas e de redescritção de quem somos nós mesmos” (RORTY, 2007, p. 20).

Nessa lógica, Lao configura-se como resistência, como relativo a restituir a humanidade da multidão, aproximando-a do leitor, e esse efeito é reforçado pelo foco narrativo da 1ª pessoa. Lao permanece em um entre-lugar, descolada da multidão, mas, com ela, identificada. Essa lógica narrativa constrói uma personagem irônica, nos termos descritos por Rorty (2007), inscrita como alguém que:

[...] acha que o que o [o ironista] une ao restante da espécie humana não é uma linguagem comum, mas *apenas* a susceptibilidade à dor e, em particular, ao tipo especial de dor que as feras não compartilham com os seres humanos – a humilhação. Segundo sua concepção, a solidariedade humana não é uma questão de partilhar a verdade comum ou uma meta comum, mas de partilhar uma esperança egoísta comum: a esperança de que o mundo de cada um – as pequenas coisas ao redor das quais o sujeito tece seu vocabulário final – não seja destruído. [...] O que importa para o ironista liberal [...] é *notar* o sofrimento quando ele ocorre. (RORTY, 2007, p. 164)

Lao, a partir da subjetividade de suas interpretações do mundo ao redor, explicita a susceptibilidade à dor, à humilhação e, ao fazer isso, confronta um mundo uniformizador e desumano, cujos muros altos e portões fechados estabelecem uma fronteira de humilhação, indiferença, abandono, infligida por um grupo humano contra outro grupo humano. Em suas exposições, Lao sugere a existência de um mundo em que as instituições são humanizadas e que, com suas atribuições específicas, cumprem suas funções, que não deveriam se restringir a uma simbologia vazia ou a uma proteção seletiva, destinada somente aos felizardos nascidos em outros países ou do lado certo dos muros.

Lao explicita, em seus devaneios de menina de 16 anos, uma função anunciada pelas representações internacionais, porém, não satisfeita, já que, como revela o último parágrafo da citação: “a porta blindada da primeira embaixada permanecia obstinada e desesperadamente fechada” (DONGALA, 2002, p. 150) e essa inação é acompanhada por todas as embaixadas a que as pessoas vão pedir socorro. Há um anúncio, uma simbologia exposta por Lao de que as representações internacionais seriam guardiãs da segurança e da liberdade, o que não se concretiza.

Ao narrar sua história, Lao humaniza sua situação, inscrevendo-se como relativo diante de um sistema desumanizador e uniformizador, incapaz de “notar o sofrimento quando ele ocorre” (RORTY, 2007, p. 164) e, mais ainda, incapaz de um tipo específico de solidariedade nascido a partir da percepção humanizadora do outro. A particularização empreendida na construção da personagem faz ver que, nos países assolados por guerras civis, quem sucumbe são seres humanos como quaisquer outros.

Do confronto entre as pessoas e o poder representado pelas embaixadas, o que se revela é a indiferença, a carga simbólica não condiz com as ações da Comunidade Internacional. Tal incongruência faz com que a simbologia apontada por Lao seja

gradativamente esvaziada, uma vez que nenhuma embaixada poderá socorrê-los, explicitando seu real papel naquele lugar: manter-se distante, com as portas fechadas para o acolhimento do outro que permanecerá, perante esses muros, como um “eles” disforme.

Quando Dongala faz a opção pela 1ª pessoa narrativa, a partir do foco de observação de Lao, há uma aproximação do leitor com a personagem, com sua condição de representação de um ser humano, de um “eu”, particularizado, complexo, imerso em uma subjetividade que sublinha sua humanidade, optando, portanto, por uma narrativa solidária, irônica, que se recusa a naturalizar o sofrimento dando-lhe voz, nome, sonhos, desejos, medos, triunfos, enfim, atribuindo-lhe “a esperança de que o mundo de cada um – as pequenas coisas ao redor das quais o sujeito tece seu vocabulário final – não seja destruído” (RORTY, 2007, p. 164).

No embate entre muros e multidões, dois extremos na cena, a indiferença da rigidez e a urgência da motivação popular, ocupando esse entre-lugar irônico, encontra-se Laokolé, marcando sua posição relativa, humana e subjetiva, criando um espaço de sensibilização e aproximação com o sofrimento humano. Além disso, a personagem realiza um exercício de esvaziamento simbólico das representações internacionais em alguns países africanos, além de conferir à multidão, com a qual está identificada, um caráter subjetivo e pleno de humanização.

Lao e o resto da multidão permanecem invisíveis, não tem reconhecida sua existência humana perante essas embaixadas e, diante disso, consolidam-se em sua condição de multidão desesperada e desumanizada. Trata-se do olhar de um “eles”, imponente, poderoso, superior, absoluto, facilmente delimitado e inchado pela simbologia de uma representação de força, de soberania e de proteção, sobre um outro “eles”, fragilizado, desesperado, circunscrito à sua condição de corpo coletivo despersonalizado.

Lao, ao sublinhar o sofrimento humano e a indiferença internacional diante desse sofrimento, confronta os dois sistemas: da ajuda internacional e da massificação de grupos humanos inteiros, desumanizados e cristalizados em um “eles” peremptório e distante da “Comunidade Internacional”. Além disso, Laokolé humaniza os dois grupos, tanto a multidão quanto as embaixadas, que poderiam sim, elas mesmas, assumirem seu caráter humano ao invés de ficarem restritas a símbolos distantes. A

menina caracteriza-se como o relativo diante de dois absolutos, o túmulo de Napoleão visualizado entre as duas árvores que, uma vez visualizado, jamais é ignorado.

O desfecho parcial dessa cena é que a ONU abrir seus portões e acolher a multidão, logo, em um primeiro momento, todos são salvos e permanecerão por algumas horas na condio de refugiados dentro do espaço físico da ONU. Nessa condio, uma repórter belga, Katelijne, deseja entrevistar Lao e sua amiga Mélanie para “dar um rosto ao sofrimento e a miséria”¹⁴² (DONGALA, 2002, p. 201) que via ali.

Enquanto espera pela entrevista, Tanisha, uma voluntária que trabalhava na ONU auxiliando os refugiados avisa que vai trazer alguma coisa para Mélanie, Lao e sua mãe comerem. Aviso que desencadeia uma reflexão em Lao:

De repente, eu me senti pequena, diminuída. Jamais havia pensado que um dia estaria aqui, ociosa, esperando alguém me dar de comer como uma necessitada. Nós sempre havíamos ganhado nosso pão pelo nosso trabalho. Papai nos sustentava graças a seu metro, sua colher de pedreiro, seu esquadro e seu nível com os quais construía casas e muros, fossas sépticas e pavimentos. Mamãe, por sua vez, ia todas as manhãs  sua banca no mercado e nada a impedia, nem o calor trrido das estações chuvosas, nem os longos dias de chuva, nem o frescor da estação seca. Era necessário trabalhar para sustentar sua família e todos nós nos colocamos nisso, mesmo nós, as crianças: nos dias quando não havia aula ou mesmo após as aulas, eu ajudava meu pai no canteiro onde ele trabalhava enquanto Fofo ia ajudar mamãe. Se, por acaso, algum dia, não havia nada para comer, então, grande coisa! A citronela com um pouco de augar ou de mel nos levava sem problemas para o dia seguinte. Fora de questão mendigar por alguma coisa que seja. E aqui estou, em vias de esperar que alguém me ofereça alimento. Eu não sei se terei coragem de aceitar.¹⁴³ (DONGALA, 2002, p. 211).

¹⁴² “donner un visage à la souffrance et à la misre”. (Traduo nossa).

¹⁴³ “Tout d’un coup je me suis sentie petite, diminuée. Jamais je n’aurais pensé qu’un jour je serais l, oisive, attendant qu’on me donne à manger comme une nécessiteuse. Nous avons toujours gagné notre pain par notre travail. Papa nous nourrissait grâce à son mètre, sa truelle, son équerre et son niveau à bulle avec lesquels il construisait des maisons et des murs, des fosses septiques et des dallages. Maman, quant à elle, allait chaque matin à son étal au marché et rien ne l’arrêtait, ni la chaleur torride des saisons de pluies, ni les longues journées de pluie, ni la fraîcheur de la saison sèche. Il fallait travailler pour nourrir sa famille et nous nous y mettions tous, même nous les enfants : les jours où il n’y avait pas classe ou même après les classes, j’allais aider mon père au chantier où il travaillait tandis Fofo allait assister Maman. Si par hasard un jour il n’y avait rien à manger, eh bien, la belle affaire ! De la citronnelle avec un peu de sucre ou de miel nous menait sans problème au lendemain. Pas question de quémander quelque chose à qui que ce soit. Et me voilà en train d’attendre qu’on m’offre de la nourriture ! Je ne sais pas si j’aurai le courage d’accepter.” (Traduo nossa).

Laokolé mostra-se nitidamente desconfortável diante daquela situação de refugiada, explicitando que tudo aquilo era uma desgraçada exceção em sua vida, já que, antes, ela tinha uma rotina ao lado do pai, da mãe e do irmão, aproximando essa convivência familiar de uma normalidade, assim, mesmo pobres, compartilhavam uma rotina, uma existência comum. A família de Lao é mostrando em sua humanidade, extraída de seu caráter generalizador, configurando-se como uma família única que, no entanto, parece-se com muitas outras. Apartada de sua condição de massa popular de refugiados, a família de Lao é marcada, como outras, por conta dos vínculos e do sentimento de pertencimento que também regula as relações de afetividade.

Essa familiaridade aproxima o leitor de uma condição, anterior à guerra civil, de normalidade que reforça o caráter excepcional do momento presente de Lao. Esse passado, confrontado com o presente, sublinhará o caráter de ruptura daquele momento, anunciando que nem sempre as coisas haviam sido daquela forma e que houve uma vida autônoma que pulsava em sua particularidade, em sua singularidade.

Além disso, Lao reconhece aquele momento como temporário, passageiro, não é onde ela quer se fixar, nem ser fixada, a história de sua família é de trabalho, de estudo, de união e de sonho. A situação de necessitada em que está se descobrindo lhe provoca vergonha, não a define, não representa quem ela quer ser, nem quem ela já foi. Existia um espaço afetivo preenchido, indicando que havia sim o que perder, para além dos bens materiais.

Essa particularização torna-se relevante, pois estabelece um contraponto com a postura da jornalista que vai entrevistar Lao e Mélanie. Assim, quando Katelijne chega para a entrevista, Lao e Mélanie estão ao lado da esteira onde a mãe de Lao estava deitada, recebendo tratamentos médicos. Já no primeiro momento, a repórter belga explica seus objetivos com aquela entrevista:

“O mundo inteiro ignora a tragédia que ocorre aqui. Uma guerra civil atroz que já fez, perto de dez mil mortos, meio milhão de desalojados ou de refugiados, uma situação humanitária catastrófica e nenhuma palavra nas mídias americanas ou europeias. Evidentemente, não é o Kosovo nem a Bósnia. A África está longe, não é mesmo? Quem se preocupa com a África? O coltan, o petróleo, o diamante, a madeira, os gorilas, tudo bem. Os homens não contam. Não são brancos como nós. Não devemos deixar prosseguir esse escândalo, nem permitir os traficantes de armas continuar a engordar sobre o sangue dos

africanos. Isto é uma vergonha para a humanidade inteira. Nós devemos testemunhar. Eu quero entrevistar vocês para fazer conhecer ao mundo a tragédia que se passa aqui.”¹⁴⁴ (DONGALA, 2002, p. 213).

A fala da repórter alinha-se a um discurso padrão de conscientização internacional sobre a guerra civil em um país africano, ignorada pelo resto do mundo, reforçando que os países estrangeiros se interessam apenas pelas riquezas do continente; os seres humanos que lá vivem, não sendo brancos, não necessitam de ter suas vidas preservadas. Nesse primeiro momento, parece haver o interesse sincero da repórter em estabelecer uma relação de humanização fundadora de um espaço de sensibilização internacional.

No entanto, o peculiar na fala da repórter, que serve para preencher os requisitos mais superficiais de determinado discurso sobre a África, é que sua percepção sobre aquele lugar e momento não se expande e, por isso, a moça visualiza somente a desgraça e a tragédia onde deveria ver pessoas em uma condição de exceção, anunciando a contradição em seu próprio discurso, já que intenciona entrevistar as meninas para “fazer conhecer ao mundo a tragédia que se passa [aqui]” (DONGALA, 2002, p. 213), indicando que sua perspectiva será do particular para legitimar o geral, assim, não há indicação de uma abordagem humanizadora. Aparentemente, a jornalista expõe o campo de refugiados em sua representação de corpo coletivo, sem a intenção de construir uma narrativa efetivamente sensibilizadora para o sofrimento humano, e, portanto, mantém o mesmo distanciamento que critica em outros grupos que somente se interessam pelo que podem explorar na África: alguns exploram os diamantes, outros o petróleo e outros, o sofrimento, a pobreza e a desgraça.

Ao escutar as narrativas de Mélanie e de Lao, a repórter enfoca a parte somente em sua face legitimadora de um todo já delimitado. Seguindo essa linha, durante um determinado momento da entrevista, a jornalista pergunta a Lao:

¹⁴⁴ “« Le monde entier ignore la tragédie qui se déroule ici. Une guerre civile atroce qui a fait après de dix mille morts, un demi-million de déplacés ou de réfugiés, une situation humanitaire catastrophique et pas un mot dans les médias américains ni européens. Évidemment, ce n’est pas le Kosovo ni la Bosnie. L’Afrique c’est loin, n’est-ce pas ? Qui s’occupe de l’Afrique ? Le coltan, d’accord, le pétrole, le diamant, le bois, les gorilles, oui. Les hommes ne comptent pas. Ce ne sont pas des Blancs comme nous. Nous ne devons pas laisser se poursuivre ce scandale ni laisser les marchands d’armes continuer à s’engraisser sur le sang des Africains. C’est une honte pour l’humanité entière. Nous devons témoigner. Je veux vous interviewer pour faire connaître au monde la tragédie qui se passe ici. »” (Tradução nossa).

“Ainda assim, há alguma coisa que gostaria de ver acontecer? Um lampejo de esperança?

- Sim, disse finalmente, se não fosse essa guerra, eu terminaria o liceu em uma semana. Eu fico fascinada quando vejo uma ideia abstrata e imaginária se converter em uma realidade visível, por exemplo, quando duas paredes, perfeitamente perpendiculares, permitem-lhe apreender a beleza abstrata de um ângulo reto, ou mesmo quando uma equação abstrata se transforma em realidade concreta, como a equação abstrata $E=mc^2$ permitiu a transformação concreta da massa nuclear em energia. O contrário também me fascina da mesma forma, ou seja, quando uma realidade emerge de sua gangue e se apura para virar uma coisa abstrata e perfeita. [...] Desde então, sempre sonhei ser engenheira para erguer edifícios.”

Quando eu parei de falar, vi que Katelijne e seu operador me olhavam como se eu viesse de outro planeta. Eu também, como se eu saísse de um sonho, perguntava-me por que eu contava todas aquelas coisas quando, nesse momento, encontrava-me em um campo de refugiados, faminta, com minha pobre mãe impotente.¹⁴⁵ (DONGALA, 2002, p. 216).

O questionamento de Katelijne talvez com a intenção de obter uma resposta mais genérica e imediatista, surpreende, pois a garota expande as fronteiras de representação de um refugiado e dos muros de seu refúgio, confrontando a já delimitada fronteira da jornalista. Lao conhece ciência tanto quanto qualquer aluno de Ensino Médio, interpreta o mundo, não se restringe ao lugar de vítima e explicita a insuficiência da leitura que a jornalista, e parte do ocidente, fazem sobre os africanos.

Com sua resposta, Lao confronta a limitação da repórter e expande-se para muito além do campo de refugiados e de uma vida de miséria e de apagamento de sua humanidade, expansão que causa estranhamento nos repórteres belgas, que se surpreendem com a percepção de mundo de Lao e com seu desejo de viver um mundo alinhado, onde se façam ver os ângulos retos do encontro entre muros “perfeitamente

¹⁴⁵ ““Il y a quand même quelque chose que tu souhaiterais voir arriver ? Une lueur d’espoir ?

- Oui, ai-je finalement dit, s’il n’y avait pas eu cette guerre, j’aurais passé mon bac dans une semaine. Je suis fascinée quand je vois une idée abstraite et imaginaire se transmuier en une réalité visible, par exemple quand deux murs parfaitement perpendiculaires vous permettent de saisir la beauté abstraite de l’angle droit, ou bien, quand une équation abstraite se transforme en réalité concrète, comme l’équation abstraite $E=mc^2$ a permis la transformation concrète de la masse nucléaire en énergie. Le contraire aussi me fascine tout autant, à savoir quand une réalité se dégage de sa gangue et s’épure pour devenir une chose abstraite et parfaite. [...] Depuis j’ai toujours rêvé d’être ingénieur pour bâtir des édifices. »

Quand j’ai cessé de parler, j’ai vu que Katelijne et son opérateur me regardaient comme si je descendais d’une autre planète. Moi aussi, comme si je sortais d’un rêve, je me suis demandé pourquoi je racontais toutes ces choses alors qu’en ce moment je me trouvais dans un camp de réfugiés, affamée, avec ma pauvre mère impotent.” (Tradução nossa).

perpendiculares”, um mundo que seja menos caótico, mais equilibrado, onde, do geral se perceba o particular, da dor abstrata, de um corpo coletivo disforme, se faça ver a dor concreta de um indivíduo, já que, como ensina Rorty (2007, p. 167), “a solidariedade deve ser construída a partir de pequenos fragmentos, e não já encontrada à espera, sob a forma de uma linguagem primitiva que todos reconheçamos ao ouvi-la”.

Lao será esse “pequeno fragmento” de que fala Rorty a confrontar-se com o que já estava “à espera”, na “linguagem primitiva” e familiar da jornalista, restrita ao seu espaço de observador externo, sempre olhando o outro a partir de pré-conceitos para enquadrá-lo no reconhecível e, assim, mostrar ao mundo, sobre a África, somente o que já havia sido exaustivamente mostrado. A jornalista intenciona que Lao seja a refugiada sofredora miserável, um corpo facialmente classificável na hierarquia mundial. Posição que Lao se recusa a assumir e com a qual se choca, assumindo sua condição relativa diante de um absoluto, sua condição concreta, diante de um sofrimento coletivo abstrato e diluído, que se quer distante do sofrimento do europeu ou do americano.

O mais irônico disso tudo é que os jornalistas estranham a menina assumir e expor seus sonhos, compatíveis com os sonhos de quaisquer adolescentes do mundo, no entanto, não esboçam o mesmo estranhamento diante da situação de exceção, de violência e de omissão a qual a jovem está exposta, essa sim, uma situação que deveria causar espanto e constrangimento.

Após entrevistar as meninas, a repórter pergunta se poderia entrevistar e filmar a mãe de Lao. A garota olha para sua mãe e “sente que ela estava muito cansada”¹⁴⁶ e recusa a entrevista, argumentando, inclusive, que a mãealaria algo muito semelhante ao que ela já havia falado. Katelijne, porém, insiste:

Mas não, me respondeu Katelijne, não é a mesma coisa. Se as pessoas virem sua mãe falar, o impacto psicológico será enorme. Vocês sabem, os espectadores procuram imagens fortes, emoções fortes. Enquanto ela fala, nós faremos uma tomada em seu rosto, devastado pela dor, em seguida faremos um zoom atrás para parar um instante sobre ela em plano americano, mostrando-a sentada com o torso ereto; por fim, vamos dar um zoom sobre suas pernas e parar com uma tomada sobre os dois cotos. Isto será dramático. Os americanos dizem *when it bleeds, it leads*, em outros termos, quanto mais sangue, mais

¹⁴⁶ “senti qu’elle était très fatiguée.” (Tradução nossa).

espetacular, mais funciona. E, nessa linha, esses cotos são imbatíveis.¹⁴⁷ (DONGALA, 2002, p. 217).

Nota-se que a intenção da jornalista, anunciada inicialmente como voz solidária e humanizadora, revela, com esse discurso, além de sua efetiva intenção, seu lugar de fala e de observação, explicitando que não está interessada na humanização, mas em imagens e depoimentos capazes de construir um espetáculo a partir do sofrimento do outro. Tal intenção faz desse sofrimento coletivo, mais uma vez, elemento despersonalizador e uniformizador, criando a possibilidade de haver um efeito inverso ao inicialmente anunciado, o da banalização, o da ficcionalização daquele sofrimento e daquela situação caótica.

Evidentemente, muitos jornalistas que atuam na cobertura de tragédias agem de forma a transformar em espetáculo a dor do outro, prática muito difundida quando aplicada ao continente africano, de tal maneira que o resto do mundo perde de vista o caráter humano dessas pessoas, como se a única existência por eles experimentada fosse a de refugiado, necessitado, sem uma existência cotidiana, para além da miséria e da catástrofe.

No entanto, o excerto que apresenta Lao e sua vida em família, bem como o que apresenta os sonhos da menina desconstroem essa imagem, já que lhe conferem uma existência comum, rotineira, familiar, o que reforça o caráter excepcional de uma condição de guerra e mostra a vida honesta que essas pessoas despersonalizadas vivem em seu cotidiano nos períodos de paz.

Isso posto, a intenção de uniformizar o outro, pela via do sofrimento mostrado à distância, é confrontada pela aproximação com a rotina e com os sonhos de Laokolé, dando-lhe individualidade e uma particularidade que lhe conferem um lugar no mundo, onde outras famílias e adolescentes, de diversas nacionalidades, se reconhecerão.

¹⁴⁷ ““Mais non, m’a répliqué Katelijne, ce n’est pas pareil. Si les gens voient votre mère parler, l’impact psychologique sera énorme. Vous savez, les spectateurs cherchent l’image forte, l’émotion forte. Pendant qu’elle parlera, nous passerons un gros plan de son visage ravagé par la douleur puis nous allons faire un zoom arrière pour nous arrêter un instant sur elle en plan américain la montrant assise le torse droit ; enfin nous allons zoomer sur ses jambes pour s’arrêter sur un gros plan de ses deux moignons. Ce serait dramatique. Les Américains disent when it bleeds, is leads, en d’autres termes plus il y a du sang, plus c’est spectaculaire, plus ça marche. Et dans le genre, ces moignons sont imbattables !”” (Tradução nossa).

O papel dessa imprensa específica, representada no romance, é justamente o de prestar um desserviço, já que cria um outro, vulnerável e sofredor, enquanto naturaliza o sofrimento. Ademais, não há interesse em mostrar o outro lado de sua história, cristalizando-a em um lugar único, em que a dor e seu sofrimento são banalizados. Em meio à ficcionalização da cena, o expectador é distanciado do indivíduo por trás daquele espetáculo de sofrimento, como se estivesse diante de um típico filme americano.

O mais singular disso tudo é que essa espetacularização do sofrimento resulta em um aumento de audiência para o canal belga que vai transmitir a reportagem e possivelmente, obter lucros para si, ou seja, em outro aspecto, a jornalista, crítica dos países que exploram os recursos da África, também se beneficia das mazelas africanas.

O contra-ponto à fala cruel da jornalista vem em seguida com o pensamento de Lao e de sua recusa definitiva:

Ah, quase me zanguei. Esses cotos de mamãe eram nossa tortura, nosso sofrimento. Ela só via o que poderia atrair sua audiência. Ela não tinha coração? Não, penso que não, ela vivia simplesmente em um outro universo, não compreendia que, por mais indigentes que nós sejamos, nós não fazíamos exibição de nossa dor; esta tinha o direito de ser privada.

“Não, falei firmemente, a enfermidade de mamãe não é um espetáculo.”¹⁴⁸ (DONGALA, 2002, p. 217).

A maneira como Lao recebe o argumento da jornalista e sua recusa diante da proposta explicitam o que estava oculto na fala inicial de Katelijne de forma que seu discurso de humanização e de sensibilização internacional se esvazia e a repórter não se mostra, efetivamente, solidária com aquela catástrofe. Sua intenção, aparentemente, é contrária a isso, já que transforma em espetáculo a dor do outro é exibir a total falta de empatia e de solidariedade, enquanto tenta enfatizar no outro apenas uma existência miserável que não corresponde à sua totalidade humana. Essa prática confere ao outro uma existência inferiorizada a qual o “eu”, ocidental, branco, europeu, é refratário, pois a situação extrema em que será mostrado estará muito distante de sua realidade, como

¹⁴⁸ “Ah, j’ai failli me fâcher. Ces moignons de Maman, c’était notre torture, notre peine. Elle ne voyait que ce qui pouvait attirer son audience. Était-elle sans cœur ? Non, je ne le pense pas, elle vivait tout simplement dans un autre univers, elle ne comprenait pas que pour indigents que nous soyons, nous ne faisons pas parade de notre douleur ; celle-ci avait droit d’être privée. (Tradução nossa).
« Non, ai-je dit fermement, l’infirmité de Maman n’est pas un spectacle »”(Tradução nossa).

a própria Lao percebe em relação à jornalista e ao mundo em que ela vive e será esse o olhar que Katelijne deseja conferir à sua reportagem.

Laokolé percebe o lugar de enunciação de Katelijne, que será de um “eles” sobre outro “eles”, não se trata, portanto, de um lugar que visa à aproximação ou à humanização, mas sim que intenciona a manutenção do distanciamento. Dessa forma, o que se anuncia antes da entrevista, naquele momento em que Katelijne explica as razões que a motivaram a realizar a reportagem, não se concretiza, pois, em seu discurso final, a jornalista mostra de onde ela fala e qual será o seu lugar de observação: distante daquela realidade, para quem aquilo também é uma ficção, não é o que ela vive, será apenas, o que ela visualiza e exhibe.

A jornalista, aparentemente, deseja colocar a tragédia de Lao e de seu povo no nível do espetáculo, da ficção, capaz de fazer concorrência com os filmes americanos e, com isso, manter o resto do mundo distante daquela realidade, na posição de consumidor de ficção, em um movimento de atualização daquela “consciência ocidental do Negro” de que nos fala Mbembe (2017): “Efabula-se para melhor disfarçar aquela espécie de desprezo altivo que acompanha sempre a reivindicação de que o outro é nosso ‘amigo’, quer tal ‘amizade’ seja real ou imaginária, recíproca ou não” (p. 126). Na proposta da jornalista, sua intenção parece ser a de concretizar aquela desgraça dos refugiados como outra efabulação ocidental sobre o africano, dissimulada por uma “amizade” ou pela aparente generosidade de “fazer conhecer ao mundo a tragédia que se passa [aqui]” (DONGALA, 2002, p. 213).

Nessa via, se antes, no período da “consciência ocidental do Negro” (MBEMBE, 2017), o negro representava o excêntrico, o diverso, o inferior, na proposta atual da jornalista, ele deverá materializar o miserável, cristalizando-o “para significar exclusão, embrutecimento e degradação, [...]”. (MBEMBE, 2017, p. 19), percepção que se confirma, pois Laokolé assiste à reportagem que havia sido feita naquele local, com imagens que “davam a impressão de que a África não era mais que um vasto campo de refugiados”¹⁴⁹ (DONGALA, 2002, p. 304). A construção da reportagem é feita de tal sorte que, mesmo para Laokolé, que estava presente, que vivenciou aqueles momentos, as imagens transmitidas no canal internacional “havam parecido não somente remotas, mas

¹⁴⁹ “donnait l’impression que l’Afrique n’était plus qu’un vaste camp de réfugiés .” (Tradução nossa).

também um pouco como o ‘cinema’, e [Laokolé] estava longe de imaginar que um dia faria parte daquelas hordas esfarrapadas em marcha”¹⁵⁰ (DONGALA, 2002, p. 304).

A opção por esse tipo de jornalismo naturaliza toda aquela desgraça e dilui, em imagens fortes e unidirecionadas, o sofrimento humano, impossibilitando a empatia do espectador para a dor, a injustiça, a quantidade de vidas humanas perdidas nesses conflitos e não defendidas, nem sequer lamentadas, pelas comunidades internacionais e, sobretudo, e mais relevante, essa opção mantém a dor e a violência em um nível ficcional e é, nesse mesmo nível, que belgas, franceses ou americanos se identificarão, sem conseguir estabelecer um real vínculo com aquela catástrofe humana. Essa estratégia constitui-se como uma maneira moderna de continuar a dizer, a significar e a restringir o negro e o africano.

No entanto, a construção irônica da narrativa faz ver que esse excesso de exposição é revelador de uma intenção perversa de desumanizar e, assim, esvaziar o sofrimento do outro e assegurar, ao público europeu e americano, uma distância ficcional segura daquele grupo disforme de miseráveis refugiados africanos.

O contraponto, marcado pela recusa de Laokolé em permitir que a mãe seja filmada, revela que há ainda mais a se perder, para além das deformações físicas, ou mesmo da morte, há a humilhação provocada pela exposição de seres humanos em condição de penúria total. Referimo-nos a uma perda imaterial, diretamente relacionada ao estranhamento provocado pela constatação, pelos repórteres belgas, de que Lao tem sonhos como qualquer outra pessoa em contraste com a naturalidade, com que os mesmos repórteres analisam aquela situação de exceção. A repórter sabia o que estava procurando, estava preparada para produzir efeitos hollywoodianos sobre a mãe de Lao e sobre o espaço dos refugiados, mas não estava preparada para encontrar uma adolescente que tem o desejo de cursar uma universidade.

Do contraste irônico evidenciado, infere-se que o lugar de fala desses jornalistas é sempre o de distanciamento, em que os roteiros e as narrativas já estão prontos, preenchidos e arquitetados. O que falta é apenas confirmar, por meio de imagens, essas programações. Todavia, a aproximação com a história e com os sonhos de Lao confronta esse roteiro, o que surpreende os jornalistas “despreparados”. Assim, a face da ironia

¹⁵⁰ “m’avaient paru non seulement lointaines mais un peu ‘cinéma’, et j’étais loin de m’imaginer qu’un jour je ferais partie de ces hordes déguenillées en marche.” (Tradução nossa).

visualizada nessa discussão materializa-se da seguinte maneira: à distância, tudo aparenta estar completo e pleno, no entanto, ao aproximar-se dos fatos, revela-se o esvaziamento dessa almejada plenitude. O olhar distanciado não contempla a proximidade. A narrativa de Lao, próxima, única, subjetiva, humanizadora, não cabe no script da jornalista. Não é essa a narrativa que ela deseja expor para o mundo, já que esta seria reveladora da precariedade do julgamento e da representação sobre esse outro africano, ainda hoje praticada.

O natural, de uma existência juvenil plena de sonhos, mostra-se, portanto, como exceção, e a exceção da violência e da morte é assumida como natural, em meio aos meandros dessas existências desumanizadas.

O comportamento da repórter belga adere ao senso comum e assume que refugiados devem ocupar o lugar social para eles determinado por terceiros, esse sim é o lugar familiar; o alternativo, visualizado a partir do relato de Lao, não tem espaço nesse senso comum uniformizador e generalizador. Logo, é preciso esvaziá-lo e reinseri-lo em seu lugar “original”, pois revelar e valorizar a discrepância é correr o risco de abalar o roteiro de representação do lugar do outro na organização social.

Lao, sendo a exceção, a marca do confronto, o alternativo não contemplado pelo senso comum, recusa-se a se legitimar nesse lugar “natural” e não se deixa pilhar pelos repórteres ocidentais e não entrega o que lhe causava dor e vergonha; nem Lao, nem sua mãe, nenhum daqueles refugiados queriam expor suas dores privadas e serem, por elas, definidos, não intencionavam reforçar o vocabulário final de exclusão que recaía sobre eles, nem legitimar essas narrativas; Lao será a dissonância, a menina refugiada que sonha com um mundo equilibrado e que carrega em si “a esperança de que o mundo de cada um – as pequenas coisas ao redor das quais o sujeito tece seu vocabulário final – não seja destruída” (RORTY, p. 164) e, nessa linha, opta por preservar o que ainda lhe resta.

Há um excesso que a tudo intenciona preencher e significar revelador da escassez e da rigidez na maneira de olhar o outro, a partir de narrativas que, à distância, intencionam totalizar esse outro, mas que, quando confrontadas com a aproximação, sucumbem e revelam a dissonância, a impossibilidade de esse outro atuar de acordo com o script pré-estabelecido.

Os repórteres belgas, em sua insensível pretensão de expor uma narrativa única, figuram-se no mesmo espaço de distanciamento ocupado pelas embaixadas, e é somente à distância que apreendem a multidão que ambos ajudam a desumanizar, na constatação irônica de que, dividir o mesmo espaço físico não garante a proximidade e, novamente, Laokolé será o entre-lugar, a dissonância, o tumulto de Napoleão visível a partir do contraste entre os dois extremos.

Lao e os outros refugiados permanecem no espaço da ONU por algumas horas. No entanto, sem apoio das embaixadas e destituídos de exército e diante das ameaças dos grupos milicianos, os agentes da ONU, e outros estrangeiros que ainda estavam no país, são obrigados a fugir e a deixar toda aquela multidão para trás, totalmente desamparada e desprotegida. Há uma passagem específica, bastante simbólica dessa relação entre estrangeiros e nativos: quando as tropas vêm resgatar os estrangeiros e funcionários da ONU. Na passagem, quando o comboio está partindo com os estrangeiros, Mélanie, cuja família toda havia sido morta pelos milicianos, avista o veículo onde estava a repórter Katelijne e o alcança, implorando para ser levada, ocasião em que será repelida por um soldado. Após essa primeira tentativa frustrada, Mélanie avista novamente o veículo:

Mélanie correu atrás do veículo em que Katelijne havia tomado assento, ela conseguiu agarrar a carroceria, mas uma coronhada em suas mãos a fez soltar-se enquanto o último veículo, logo atrás dela, a atingiu, arrastou-a até a extremidade de seu para-choque, cerca de um ou dois metros antes de passar sobre ela seus grossos pneus de caminhão militar. Era o horror. Eu fechei os olhos e gritei. Não queria ver, não queria ver.¹⁵¹ (DONGALA, 2002, p. 233).

A opressão não para nesse instante: os veículos voltam para o prédio da HCR (Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados) a fim de resgatar um cachorrinho que havia sido deixado para trás pela sua tutora e, após cumprir essa “missão”:

¹⁵¹ “Mélanie a couru derrière le véhicule dans lequel avait pris place Katelijne, elle a réussi à saisir la carrosserie, mais un coup de crosse sur ses deux mains lui a fait lâcher prise tandis que le dernier véhicule juste derrière elle l’a heurtée, l’a traînée au bout de son pare-chocs sur un ou deux mètres avant de rouler sur elle se gros pneus de camion militaire. C’était l’horreur. J’ai fermé les yeux et j’ai crié. Je ne voulais pas voir, je ne voulais pas voir.” (Tradução nossa).

Enquadrada por dois soldados armados, ela andava acariciando o animal e murmurando-lhe: “Pronto, não tenha medo meu gatinho, você está salvo, meu querido.” Enfim, ela chegou ao veículo, os soldados a ajudaram a montar com seu cachorro. Os veículos arrancaram de rompante, passaram pela terceira vez sobre o corpo em pedaços de Mélanie, para se juntar aos outros. Sempre precedidos pelo tanque, os três caminhões militares e seus passageiros brancos saíram de dentro da HCR. Eles estavam salvos.¹⁵² (DONGALA, 2002, p. 236).

A estética narrativa observada até esse momento apresenta um apelo visual marcante, ora pelo contraste entre os muros da embaixada e o olhar singular de Lao sobre eles, ora descrevendo o veículo militar passando por cima do corpo de Mélanie por três vezes. Trata-se de estratégia capaz de construir, visualmente, o contraste e o distanciamento entre os mundos representados.

Se a cena da embaixada e a intenção inicial da repórter podem despertar em Lao a esperança de não ter de enfrentar aquela situação sozinha, o desfecho transcrito atropela essa esperança e explicita a posição dos países estrangeiros diante daquela crise: a omissão, a fuga e o gradativo extermínio do africano. Explicita, também, um povo capaz de humanizar um cachorro e desumanizar, ao extremo, o ser humano em sua frente, o que nos permite inferir que vale mais a pena salvar a vida do cachorro da mulher branca, do que a vida negra e africana de Mélanie.

Os veículos militares passam por cima do pobre corpo da menina como se ele nem lá estivesse, tamanhas a naturalização e a banalização com que se relacionam com aquela situação de morte e desgraça de um outro diverso. A crueldade é visível apenas nas palavras de Lao: “era o horror. Eu fechei os olhos e gritei. Não queria ver, não queria ver” (DONGALA, 2002, p. 233). Sua reação aponta para a discrepância, já que, se não fossem essas palavras ditas, a darem uma interpretação próxima e pessoal para o evento, talvez ele passasse despercebido, inscrevendo-se no espaço hollywoodiano das imagens fortes de que falou a repórter. Na hierarquia social universal, parece não haver espaço para a humanização dos conflitos ocorridos no continente africano.

¹⁵² “Encadrée par les deux soldats en armes, elle marchait en caressant l’animal et en lui murmurant : « Ça y est, n’aie pas peur mon minou, tu es sauvé mon mignon. » Enfin elle a atteint le véhicule, les soldats l’ont aidée à monter avec son chien. Les véhicules ont démarré en trombe, sont passés pour la troisième fois sur le corps en bouillie de Mélanie pour rejoindre les autres. Toujours précédés du tank, les trois camions militaires et leurs passagers blancs sont sortis de l’enceinte du HCR. Ils étaient sauvés.” (Tradução nossa).

4.3. Ironia, rasura e a consciência do espetáculo

*Estamos próximos do despertar,
quando sonhamos que sonhamos
(Schlegel).*

Os estudos realizados até o presente nos permitem afirmar inequivocamente que se percebe uma ironia construída a partir de contrastes engendrados, sobretudo, entre o absoluto e o relativo, o excesso e a escassez, em que os personagens e as estruturas narrativas atuaram em oposição, mais ou menos explícita, a sistemas constituídos. Nessa linha, o peso do contraste irônico recaiu sobre a ação dos personagens e da organização narrativa, que ora reforçavam as forças dialéticas, ora as esvaziavam.

Logo, as oposições mais explícitas, como no exemplo da novela “L’homme”, entre opressão e liberdade, funcionaram como uma primeira camada de significação a ser enfrentada. Quanto maior o aprofundamento no texto, novas oposições foram reveladas, de forma que, superada a primeira camada, outras poderão ser gradativamente alcançadas. Essa prática conduz a narrativa, e o leitor, à vacuidade irônica, uma vez que, com o aprofundamento nas camadas da narrativa, vêm os esvaziamentos e a constatação que absoluto e relativo podem ser preenchidos de maneiras inusitadas, de forma que aquilo que parecia absoluto desmancha-se no nada e o que parecia relativo erige-se gigante. Esse movimento não só confronta o sistema de representação, mas também explicita a impossibilidade de haver uma natureza intrínseca a ele. Esse foi o percurso analítico realizado até aqui.

No entanto, há, também, na obra de Dongala, uma prática irônica visível a partir da rasura provocada por diferentes narrativas no corpo da própria narrativa, tornando visível a “máquina de desleitura” (SELIGMANN-SILVA, 2003), em que as engrenagens da máquina e a prática da desleitura são visíveis e revelam “as máscaras e os fingimentos de uma linguagem que nada garante, antes exhibe os artifícios com que se constrói” (DUARTE, 2006, p. 35).

Sobre os artifícios da construção irônica, Seligmann-Silva postula que

a ironia implode a leitura na medida em que obscurece e desarticula as funções referenciais e comunicativas do discurso. Ela na verdade abre o campo de auto-referência da linguagem: [...]. A literatura, como é bem sabido, também trabalha no campo minado da fronteira – impossível de ser traçada! – entre a referência e a auto-referência. Como a ironia, ela também pode ser vista como um espaço de auto-reflexão da linguagem, como um médium do trabalho de Penélope de costura e descostura de nossa subjetividade com o mundo, ou ainda, como uma oficina de aprimoramento da linguagem enquanto uma máquina não tanto de “representar” o “real”, mas sim de dar uma forma a ele. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 372).

Nessa linha, a ironia também poderá explicitar uma relação visível da linguagem com seu elemento subjetivo, fruto de uma contingência e, assim, dar uma forma ao real, que será invariavelmente moldável e capaz de explicitar que houve uma escolha deliberada. A ironia – marca da autorreferenciação da linguagem – pode, portanto, ser visível nas costuras e descosturas do texto, como um registro físico do processo de constituição desse real, fazendo ver seu caráter provisório, intencional e dissonante em relação a uma pretensa natureza fixa da realidade ou da própria linguagem, incorporando a noção de que “a consciência do espetáculo pode gerar o espetáculo” (DUARTE, 2006, p. 36).

A natureza autorreferencial dessa ironia alinha-se com a ironia romântica, conceito trazido à tona pelo filósofo Friedrich Schlegel no século XVIII e, segundo Medeiros, também derivado da ironia socrática: “enquanto em Sócrates o debate ocorre com um interlocutor ‘real’, na ironia romântica o artista reflete a partir do diálogo realizado no interior da obra de arte literária” (MEDEIROS, 2015, p. 114).

A esse respeito, Duarte (2006) assevera:

A ironia romântica amplia e torna mais complexo o fingimento existente na ironia retórica. Acrescenta-lhe uma auto-ironia, fruto da consciência narrativa, em que o texto, em vez de buscar afirmar-se como imitação do real, exhibe o seu fingimento, revelando o seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração de linguagem. A literatura não camufla mais os seus artifícios de representação: ao contrário, exhibe-os, na perspectiva de uma fala não transitiva, cuja tarefa não é dizer as coisas (desaparecer no que elas significam), mas dizer(-se), em uma fala-sujeito que entretanto não faz de si mesma o novo objeto dessa linguagem sem objeto. (p. 40).

A ironia romântica fixa-se, portanto, como artifício capaz de revelar o processo de construção narrativa e, a partir dessa revelação, explicita a ficcionalidade da literatura e sua existência a partir da linguagem. Nesse caso, a narrativa apresenta marcas, sinais de sua construção como elemento ficcional construído na e pela linguagem.

Alavarce (2018), em via semelhante, elucida:

No processo de construção das narrativas literárias, entendo por ironia romântica toda estratégia pensada no sentido de propor uma discussão em torno do fazer literário e de seus (des)limites e, ainda, em torno da própria linguagem – matéria prima desse fazer – e de sua precariedade. A ironia romântica, imbuída sempre da ambiguidade, ao mesmo tempo em que faz ver a insuficiência da linguagem em sua utópica prerrogativa de “representação”, ilumina outras possibilidades de dizer – de um dizer mais “cheio”, menos precário, porque mais diverso. (ALAVARCE, 2018, p. 3)

Tanto Duarte (2006) quanto Alavarce (2018) anunciam uma expansão do conceito tradicional de ironia com a irônica romântica. Para além das fronteiras da ironia presente como estratégia de construção de esvaziamento de discursos homogêneos, há uma ironia consciente de si mesma e capaz de agir no texto literário para explicitar uma estratégia problematizadora do fazer literário dentro do próprio fazer literário. Da forma que concebe tal ironia, Alavarce (2018) também caminha na ambiguidade para revelar tanto a precariedade da linguagem quanto seu desejo de totalidade, já que a ironia está no texto produzido, mas também nas etapas visíveis de sua produção. A autora ainda acrescenta:

Atuando num espaço de tensão, a ironia romântica – ao assumir a escassez de toda palavra, inclusive a literária –, valoriza essa mesma palavra, como se a única possibilidade de salientar a sua importância fosse legitimando a sua deficiência. A ironia romântica põe em cena projetos literários tecidos pela rebeldia de um eu – em qualquer tempo, um romântico por excelência – que, tomando para si o caráter imperioso e arbitrário de certas “coisas” (como, por exemplo, a contingência da linguagem), segue tentando, buscando insanamente o ilimitado. (ALAVARCE, 2018, p. 3).

A ironia romântica, portanto, anuncia o fracasso da narrativa única ao expor o processo de construção estética como marca de uma escolha pessoal e, nessa condição,

seu caráter provisório encontra-se atrelado à contingência pessoal de um “eu” rebelde que expõe seu processo de construção ficcional enquanto tece sua ficção. Assim, além da história narrada com todas as suas nuances, apresentam-se como relevantes, também, para o entendimento da narrativa que lança mão desse recurso, as marcas da autorreferenciação, que poderão atuar como uma tentativa de superar as fronteiras da representação a partir da explicitação desses limites. Dessa forma, à distância, essa prática irônica mostra-se mais totalizadora, no entanto, a aproximação mostra sua precariedade ao exibir as marcas subjetivas e íntimas da costura e descostura com que tece seu real, sempre atrelando-o explicitamente a uma contingência.

Essa outra possibilidade de prática irônica que se assemelha à ironia romântica foi observada na obra de Dongala, no entanto, ressaltamos que, como já anunciado, não há aqui nenhuma intenção classificatória e o conceito de ironia romântica foi trazido ao debate para elucidar a relação entre a ironia e a explicitação da consciência do fazer artístico e de sua legitimação como opção estética e como construção da linguagem. Além da observação dos efeitos de sentido trazidos ao texto com a utilização dessa estratégia, outros aspectos filosóficos relacionados à ironia romântica não foram considerados nesta pesquisa.

Michel Matapari, personagem central do romance *Les petits garçons* (2006), narra sua história a partir de seu nascimento até seu aniversário de 15 anos, que será o presente narrativo. A condição de seu nascimento é bastante inusitada, pois o menino chega ao mundo dois dias após o parto de seus irmãos gêmeos, de forma que essa excentricidade original torna-se marca de sua jornada:

Eu quase não nasci.

Eu quase jamais galopei atrás de um raio de luz para tentar alcançá-lo, eu quase não descobri as regiões onde os sonhos se divertem inventando-se antes de correr em direção ao sono de seus destinatários, eu quase não conheci a felicidade de sentir os seios de Alédia atrás dos arbustos de lantana que nos arranhavam à passagem. Eu garanto que, realmente, não estou mentindo, eu quase não nasci. Mamãe saiu do hospital, esquecendo-me em seu ventre.

Ela sempre me jurou que não tinha feito isso de propósito e muitas vezes repetia para mim com uma voz desesperada: como eu poderia ter imaginado, Matapari meu filho, depois que os dois gêmeos saíram do meu ventre, que havia ainda um terceiro filho escondido em algum

lugar, ali, nos recônditos de minhas entranhas?¹⁵³ (DONGALA, 2006, p. 9).

No parágrafo supracitado, já é possível visualizar o processo de construção de uma verdade a partir da linguagem. Matapari, ser da ficção, se auto localiza no espaço da linguagem, onde todas as coisas – mesmo aquelas totalmente improváveis –, são possíveis desde que, criadas. O personagem explicita a consciência de seu relato e de sua natureza duvidosa, com a fala “eu garanto que, realmente, não estou mentindo, eu quase não nasci.” (DONGALA, 2006, p. 9), que, mesmo insinuando uma problematização, legitima seu relato, já que sua narrativa prossegue. Matapari incorpora e anuncia o elemento contingencial, afinal, ele “quase não nasceu”, houve algum evento específico que efetivou seu nascimento como personagem ficcional e como representação de uma realidade humana.

Sobre a origem narrativa de Matapari, haverá uma verdade constituída por elementos abstratos e poéticos, do universo da sensibilidade como nas passagens “eu quase jamais galopei atrás de um raio de luz para tentar alcançá-lo” (DONGALA, 2006, p. 9), ou ainda “eu quase não descobri as regiões onde os sonhos se divertem inventando-se antes de correr em direção ao sono de seus destinatários” (DONGALA, 2006, p. 9), nota-se que toda a matriz abstrata do personagem indica uma perspectiva autorreferencial em que um raio servirá para alcançar outro raio, os sonhos fazendo-se uns aos outros da mesma forma que há um personagem de ficção construindo-se como personagem de ficção e mostrando as engrenagens dessa construção irônica.

O personagem invoca, também, como elementos constitutivos de seu universo, referências mais concretas, “como sentir os seios de Alédia atrás dos arbustos de lantana” (DONGALA, 2006, p. 9). Assim, paralelamente à sua construção como personagem, Matapari constrói, também, sua narrativa, ao empregar uma prática irônica que não camufla seus artifícios estéticos.

¹⁵³ “J’ai failli ne pas être né. / J’ai failli ne jamais galoper derrière un rayon de lumière pour essayer de le rattraper, j’ai failli ne pas découvrir les contrées où les rêves s’amusent à s’inventer avant de filer vers le sommeil de leurs destinataires, j’ai failli ne jamais connaître le bonheur de tâter les seins d’Alédia derrière les buissons de lantana qui nous griffaient au passage. Je vous assure vraiment que je ne mens pas, j’ai failli ne pas être né. Maman avait quitté l’hôpital en m’oubliant dans son ventre. / Elle m’a toujours juré qu’elle n’avait pas fait exprès et me répétait souvent d’une voix désespérée : comment aurai-je pu imaginer, Matapari mon fils, après que les deux jumeaux sont sortis de mon ventre, qu’il y avait encore un troisième enfant tapi quelque part, là, dans les recoins de mes entrailles ?” (Tradução nossa).

O garoto sugere, então, as matérias de que será feito: sonhos, fantasias, elementos do mundo concreto, mas também, de linguagem e de outras narrativas. A primeira delas, anunciada em “mamãe saiu do hospital, esquecendo-me em seu ventre” (DONGALA, 2006, p. 9) e que confere ao nascimento do personagem a característica única de “um terceiro filho escondido em algum lugar, ali, nos recônditos [das] entranhas” (DONGALA, 2006, p. 9) da mãe. Nota-se que o garoto anuncia sua condição de ser inesperado, cujo nascimento é tão surpreendente, que é incapaz de se fazer a partir de uma teoria única.

Matapari, como dono do relato, escolhe a construção estética que deseja imputar para seu surgimento no universo narrativo, introduzindo o leitor ao mundo de seu nascimento a partir, também, da instabilidade de sua construção ficcional, visualizada a partir da repetição de “quases”, anunciando um lugar “por um triz”, “por pouco”, impondo uma condição movente de ser de linguagem dependente de uma contingência. Dessa forma, a narrativa anuncia sua provisoriedade, sua instabilidade, seu “por um triz”, advertindo o leitor para a precariedade do exercício artístico, que se faz como um “código evanescente e lugar de passagem” (DUARTE, 2006, p. 32), já que, nesse caso, será formado a partir de outras narrativas e não poderá assegurar a certeza do que relata; logo, a assertiva lançada por Matapari, “eu garanto que, realmente, não estou mentindo, eu quase não nasci.” (DONGALA, 2006, p. 9) causa um efeito inverso ao pretendido pelo narrador e, como autorreferenciação irônica, vai instaurar – e legitimar – a dúvida e a inconstância em seu relato, além de explicitar “os artifícios com que se constrói” (DUARTE, 2006, p. 35).

Para essa permanência excessiva nas entranhas da mãe, surgiram outras narrativas. Para Mama Kossa, “a parteira mais célebre da região”¹⁵⁴ (DONGALA, 2006, p. 32):

(...) foi apenas quando sua mãe voltou para casa que ele, o espírito de um ancestral que não tinha acertado todas as suas contas aqui e que tinha morrido brutalmente, vagando então nas florestas e nas águas,

¹⁵⁴ “[...] l’accoucheuse la plus célèbre de la région [...]” (Tradução nossa).

havia agarrado a oportunidade da bolsa vazia deixada pelos gêmeos para entrar e lá se estabelecer.¹⁵⁵ (DONGALA, 2006, p. 26).

A fala de Mama Kossa introduz uma hipótese relacionada a uma África mais tradicional, atrelada a questões animistas que incluem Matapari nos ciclos naturais a seu grupo étnico. Outra explicação é a do padre Boniface para quem “este fato insólito não poderia, certamente, provir do Senhor”¹⁵⁶ (DONGALA, 2006, p. 29) e que se tratava, portanto, de uma “criança maldita”¹⁵⁷ (DONGALA, 2006, p. 30) capaz de manifestar a presença do diabo e, diante dessa possibilidade, o padre, até mesmo joga água benta no bebê enquanto pronunciava em latim “*Vade retro Satana*” (DONGALA, 2006, p. 30). O padre, por sua vez, introduz uma versão pertencente a um universo cristão com o que lhe é peculiar.

O contraponto a esses discursos mais sobrenaturais – oriundos de uma matriz animista e cristã – vem do pai de Matapari, que, após o misterioso nascimento do filho, vai procurar em todas as fontes possíveis uma explicação. Dessa forma, além dos livros consultados, o pai

[...] havia escrito ao espaço do ouvinte da BBC, consultado os professores de biologia e de genética de nossa universidade, falado com os ginecologistas; havia sacrificado dez meses de salário para comprar os 12 volumes da Enciclopédia Universal. Ele repetia a quem quisesse ouvir as explicações científicas que falavam de superfecundação da mulher, de fertilização simultânea dos óvulos, de verdadeiros e falsos gêmeos bem como de termos bizarros como trigêmeos monozigóticos, dizigóticos e trizigóticos. Restava apenas um mistério que ele não conseguia resolver, a diferença de 48 horas entre meus zigotos irmãos e eu.¹⁵⁸ (DONGALA, 2006, 66).

¹⁵⁵ “ce n'est que quand sa mère était rentrée à la maison que lui, esprit d'un ancêtre n'ayant pas réglé tous ses comptes ici-bas et mort de façon brutale, donc flottant dans les bois et sur les eaux, avait saisi l'aubaine de la poche laissée vide par les jumeaux pour s'y glisser et s'y installer” (Tradução nossa).

¹⁵⁶ “ce fait insolite ne pouvait certainement pas provenir du Seigneur” (Tradução nossa).

¹⁵⁷ “l'enfant maudit” (Tradução nossa).

¹⁵⁸ “Il avait écrit aux courriers des auditeurs de la BBC, il avait consulté les professeurs de biologie et de génétique de notre université nationale, parlé aux gynécologues ; il avait sacrifié dix mois de salaire pour acheter la douzaine de volumes de l'Encyclopaedia Universalis. Il répétait à qui voulait l'entendre les explications scientifiques dans lesquelles il parlait de superfécondation de la femme, de fertilisation simultanée des œufs, de vrais et de faux jumeaux ainsi que des termes bizarres tels que des triplés monozygotiques, dizygotiques et trizygotiques. Il ne restait qu'un mystère qu'il n'avait pas résolu, celui du décalage de quarante-huit heures entre mes zigotos de frères et moi.” (Tradução nossa).

Todas as narrativas construídas sobre o nascimento de Matapari são por ele expostas, explicitando sua construção como ser de linguagem elaborado a partir de narrativas. Desse modo, enquanto se constrói como personagem, também constrói seu relato. A tessitura desse texto na linha irônica proposta, em que são explicitados os processos de construção narrativa enquanto a própria narrativa é construída, é visível nas diversas versões para o nascimento do personagem e, mesmo diante de várias possibilidades, inclusive a científica, apresentada pelo pai, todas redundam no incerto. As diversas narrativas, ao invés de suportar o peso da prova em relação ao nascimento do personagem, ironicamente, conferem um efeito inverso, anunciando a impossibilidade de confirmar sua autenticidade e reforçando a incerteza.

Diante disso, o personagem também vai se construindo como o resultado do conjunto dessas narrativas díspares sobre sua origem, anunciando, possivelmente, pretender que a totalidade da narrativa – e do personagem – estaria na irônica “tentativa de conciliação dos dois elementos paradigmáticos de uma oposição: o absoluto e o relativo” (FERRAZ, 1987, p. 18). O absoluto como a experiência do nascimento e da narrativa; o relativo como aquele caminho entrelaçado por todas as narrativas que alimentam e expandem o nascimento do personagem e, conseqüentemente, do relato, da linguagem e do texto literário original fruto desse entrelaçamento.

Todas as narrativas (animista, católica e científica), a princípio contrastantes, encontram espaço na constituição do personagem e na atribuição de sua peculiaridade, anunciando que talvez haja a possibilidade de conciliação entre contrastes, já que todas essas “verdades” são construídas e não inatas. A peculiaridade de Matapari e de sua narrativa está na agregação de narrativas, não em sua desagregação, já que ele é o resultado dessa agregação.

Ao expor todas as versões, Matapari faz com que elas existam na constituição de si mesmo e de sua narrativa, explicitando as etapas de sua construção ficcional; como nenhuma dessas possibilidades será rejeitada em benefício de uma única, todas constituirão o personagem e sua história, assumindo-se, assim, novamente, como um ser formado por narrativas que, juntas, constroem não só seu relato, mas também lhe atribuem a particularidade de um personagem formado por elementos diversos e

dissonantes. Matapari constrói seu relato confrontando e incorporando todas as teorias sobre seu nascimento e, enquanto o faz, constrói-se como personagem.

Nessa perspectiva, nenhuma narrativa é excluída, de forma que tanto a animista quanto a religiosa e a científica terão um espaço na constituição desse personagem, ampliando a instabilidade de sua caracterização e o alcance das armadilhas da autorreferenciação literária irônica. Além disso, a diversidade de narrativas amplia a condição do nascimento do personagem, a qual será preenchida pelos elementos simbólicos, atribuídos pelas teorias místico-religiosas – trazidas por Mama Kossa e pelo padre – e pelos elementos científicos trazidos pelo pai. Tal perspectiva confere à narrativa maior relatividade, maior diversidade, em confronto com um nascimento absoluto. Esse poderá ser o traço particular, relativo, do povo africano, formado a partir das três matrizes que o conduziram à modernidade, que não necessitam, obrigatoriamente, estar em confronto, podendo, ao contrário, constituir-se como elemento de particularização e de identidade.

Sobre a construção da verdade, Richard Rorty explica:

A verdade não pode estar dada – não pode existir independentemente da mente humana – porque as frases não podem existir dessa maneira, ou estar aí. O mundo existe, mas não as descrições do mundo. Só as descrições do mundo podem ser verdadeiras ou falsas. O mundo em si – sem o auxílio das atividades descritivas dos seres humanos – não pode sê-lo. (RORTY, 2007, p. 28)

Como ser de linguagem, Matapari constrói sua verdade enquanto se descreve. Por conseguinte, de seu nascimento, situação dada, haverá atividades descritivas, motivadas por contingências próprias, a marcar uma construção relativa das verdades, processo que será visível no curso da narrativa em uma prática de autorreferenciação irônica.

Outra situação em que se visualizará a construção da verdade, a partir de um evento fixo, além de explicitar as etapas da construção narrativa e, portanto, da rasura textual, encontra-se no momento a seguir, de uma essência mais cotidiana e cômica, mas capaz de ilustrar a ironia como sobreposição de narrativas que, somadas e visíveis, explicitam a construção do personagem e de seu relato.

Quando Matapari tinha seis anos, foi à casa do tio Boula Boula, personagem de moral e caráter duvidosos, para beber água e escutou o tio conversando com Lolo,

esposa do velho Bidié “o comerciante que tinha uma loja na esquina da rua”¹⁵⁹ (DONGALA, 2006, p. 79) e que “era mais velho que sua esposa”¹⁶⁰ (DONGALA, 2006, p. 80) e, como o tio não o viu, ele ficou com vergonha e foi se esconder no quarto, bem debaixo da cama.

Sem saber que o garoto estava presente, Tio Boula Boula levou Lolo para o quarto e, então:

Os dois se instalaram na cama. De repente eles estavam deitados. A cama afundou. Fiquei com medo que ela desabasse sobre mim. Depois, eu os escutei se agitar com os barulhos de sucção, uns “não, não, eu não quero” mais e mais fraco da parte da tia Lolo e os “sim, sim, é bom, você vai ver” mais e mais seguros da parte do meu tio. E então eu vi uma calça cair ao meu lado, depois uma blusa, depois uma camisa, depois a chuva de roupas se intensificou, dois panos, um sutiã, duas cuecas, uma de homem e outra de mulher. Então, eu fiquei com muito medo. A cama se pôs a tremer de cima para baixo, da esquerda para a direita, uma borrasca de oh, e ah suspiradas com dificuldade pelo meu tio enquanto que, do lado da tia, os não, não se transformaram em sim, sim, sim, com um i longo e lentamente expirado. Eu estava com medo, muito medo, eu não sabia o que se passava. Eles se batiam? Eles se faziam mal? Fiquei totalmente em pânico quando, de repente, escutei meu tio dar um gemido seguido de um último suspiro da tia e de repente a cama parou de tremer. Teria ele estrangulado a pobre mulher do velho Bidié, aquela que frequentemente folheava os catálogos de moda de mamãe? Ao fim de um momento, os suspiros cessaram e meu tio se pôs a rressonar. Eu estava com tanto medo de ter testemunhado um crime que, para melhor me esconder, recolhi camisa, pano, blusa, sutiã e cuecas e com eles me cobri.¹⁶¹ (DONGALA, 2006, p. 81)

¹⁵⁹ “le commerçant qui tenait une boutique au coin de la rue” (Tradução nossa).

¹⁶⁰ “était si âgé par rapport à sa femme” (Tradução nossa).

¹⁶¹ “les deux s’installèrent dans le lit. Tout d’un coup ils étaient allongés. Le lit s’affaissa. J’eus peur qu’il ne s’effondrât sur moi. Puis je les entendis s’agiter avec des bruits de suction, des « non, non je ne veux pas » de plus en plus faibles de la part de tantine Lolo et des « si, si, c’est bon, tu vas voir » de plus en plus assurés de la part de mon oncle. Et puis je vis un pantalon tomber à côté de moi, puis une blouse, puis une chemise, puis la pluie de vêtements s’accéléra, deux pagnes, un soutien-gorge, deux slips, un d’homme et un de femme. Alors, j’eus vraiment peur. Le lit se mit à s’agiter de haut en bas, de droite à gauche, une bourrasque avec des oh, des ah à peine soupirés du côté de tonton tandis que du côté de tantine les non, non, s’étaient transformés en oui, oui, oui, avec le i longuement et lentement expiré. J’avais peur, très peur, je ne savais pas ce qui se passait. Se battaient-ils ? Se faisaient-ils mal ? J’ai totalement paniqué lorsque soudain j’entendis mon oncle pousser un hurlement plaintif suivi des râles de tantine et tout d’un coup le lit cessa de trembler. Avait-il étranglé la pauvre femme du vieux commerçant Bidié, celle qui venait souvent feuilleter les catalogues de mode de maman ? Au bout d’un moment les râles cessèrent et mon oncle se mit à ronfler. J’avais toujours si peur d’avoir été témoin d’un crime que pour mieux me cacher je ramassai chemise, pagnes, blouse, soutien-gorge et slips et m’en recouvris.” (Tradução nossa).

Como se observa, Matapari apresenta uma perspectiva parcial de um evento que lhe é totalmente desconhecido, por isso, ensaia possibilidades: “eles se batiam? Eles se fizeram mal ?” ou ainda “Teria ele estrangulado a pobre mulher do velho Bidié,” já que incapaz de atribuir uma significação mais efetiva para o que ouve, para as roupas no chão, o sacolejar da cama, enfim, há aqui uma situação em que a narrativa que sai do relato de Matapari não é a mesma que chega ao leitor. Porém, essa diferença apresenta-se necessária para a construção da completude da cena, já que parte da graça está exatamente no confronto entre o que está acontecendo e a inaptidão de Matapari em ler aquela situação.

A perspectiva narrada é compatível com a de uma criança escondida debaixo da cama, que necessita de utilizar a imaginação para justificar aquele cenário desconhecido e, para ela, inusitado. Isso faz com que todo o seu relato se baseie em alguém que conta com uma perspectiva parcial, marcada apenas por pistas do que se passava. Sem entender, o garoto imaginou que o tio e a tia estivessem brigando, que poderia ter havido até mesmo um assassinato. O leitor, por sua vez, entende imediatamente o que se passa, ou acredita entender, dessa forma, há aqui duas narrativas em curso: a de Matapari, parcial, marcada pela ingenuidade de alguém que nunca viu ou viveu um ato sexual e, por essa razão, descreve e preenche as lacunas de representação a partir do que acha mais plausível; e a do leitor, que contará com outro repertório para entender o que se passa, mesmo que só tenha sobre os eventos a perspectiva parcial, fornecida a partir das descrições de Matapari.

Já que há uma significação mais ampla sobre o evento testemunhado que o menino não alcança, o tio Boula Boula, quando descobre Matapari embaixo da cama, fica transtornado, e tenta construir o significado para o que o menino viu:

- Pare... não é verdade, não eram as roupas que caíam... euh.. a cama não se agitava, era eu que batia no colchão para caçar percevejos e...
- Mas eu vi o corpo nu da tia Lolo que...
- Euh... quer dizer que ... você sabe, os percevejos... eles gostam mais das mulheres... eles se prendem no corpo delas e... é necessário se despir totalmente para...
- Eu também vi você nu como ela...

- Basta”, gritou ele me pegando pelo pescoço, faltando me estrangular.¹⁶² (DONGALA, 2006, p. 84).

Há, aqui, a primeira tentativa do tio em construir um significado mais amplo para o que o menino ouviu e viu que se restringia a: roupas no chão, gemidos e uma cama balançando. Rorty (2007) ensina que o mundo está dado, a verdade sobre esse mundo será o elemento variável e dependente da mente humana para existir, dessa forma, a tentativa de preenchimento da verdade é dada a partir das pistas que Matapari oferece sobre o evento. Até agora, não houve nenhuma confirmação narrativa explícita de que se tratava efetivamente de um ato sexual. Diante dessa incerteza, o tio começa a construir sua verdade, para dar uma descrição, uma significação para o que o garoto testemunhou debaixo da cama, que sejam capazes de mediar, e controlar, a interpretação que Matapari poderia fazer sobre os eventos.

Inicialmente, a significação intencionada pelo tio, a história dos percevejos, não funciona, mas explicita o processo de efabulação humana para o preenchimento descritivo do mundo, além de explicitar as etapas do fazer artístico, criando uma narrativa, dentro de outra; no entanto, ainda que a narrativa do tio não funcione, não há a confirmação da prática do ato sexual, conclusão a que Matapari não poderá chegar sozinho, de forma que o tio, para repelir a possibilidade de um preenchimento autônomo e fora de seu controle, apressa-se em oferecer outro, agora mais convincente:

Ele olhava à direta e à esquerda como uma fera perseguida. Mas, o que se passava com ele? Eu não disse nada além da verdade. Assim, bruscamente, ele se pôs a rir após ter me soltado.

“Ah ah ah! Pegamos você, Matapari! – Ele me bateu amigavelmente nas costas – Veja, nós vimos você entrar na casa e se esconder sob a cama e nós nos dissemos: “vamos meter medo no pequeno Matapari.” Então, entramos no quarto, começamos a sacudir a cama e a gritar como se estivéssemos nos batendo e depois nos fizemos de morto; isso funcionou, você ficou com medo, você sumiu sem deixar rastro e nós rimos muito. Eu te persegui, pois, como eu gosto muito de você,

¹⁶² “- Arrête... C’est pas vrai, ce n’étaient pas les habits qui tombaient... euh... le lit ne s’agitait pas, c’est moi qui tapais le matelas pour chasser les punaises et...

- Mais j’ai vu le corps nu de tantine Lolo qui...

- Euh... c’est-à-dire que... tu sais, les punaises... ça aime beaucoup les femmes... elles s’accrochent à leur corps et... il faut les déshabiller complètement pour...

- Je t’ai vu toi aussi, nu comme elle et...

- « Arrête », cria-t-il en me tenant à la gorge, manquant de m’étrangler.” (Tradução nossa).

fiquei desapontado em ver que você era menos corajoso que os gêmeos. Quem ama muito, castiga muito. Foi por isso que eu te bati. Veja, nós fizemos a mesma coisa com eles. Eles entenderam rapidamente a brincadeira e nós rimos juntos. Bom, eu vou contar essa história humilhante por você à Banzouzi e Batsimba; eles vão caçar muito de você...

- Não, titio, eu te peço, te suplico, não lhes conte; eu ficarei muito envergonhado. Se você fizer isso, vou me matar.

- Não, minha criança, você sabe que eu gosto muito de você, mais do que de todos os outros. Bem, eu prometo nunca contar essa história desde que, evidentemente, você também não conte nunca, nunca ...

- Está jurado-prometido, titio. Obrigado, muito obrigado.

- Se você contar essa história, então, não apenas os gêmeos vão saber, mas os feiticeiros também poderão aprender e, meu pobre menino, eu não poderei te proteger, eles enviarão suas corujas à noite para cravar os olhos em você”¹⁶³ (DONGALA, 2006, p. 85).

A narrativa do tio concentra elementos verossímeis, capazes de preencher e de controlar a imaginação de Matapari sobre o que assistiu. A descrição do mundo, oferecida pelo tio, tornou-se elemento de poder, além de inverter a posição de testemunha: agora, o tio é quem seria a testemunha do “crime” cometido pelo sobrinho.

Há, portanto, três narrativas simultâneas a partir de um dado evento: a da Matapari, que imagina o tio e a tia brigando; a do leitor, que entende se tratar de um ato sexual e a do tio Boula Boula, que preenche o acontecimento de maneira bastante verossímil. Sem a confirmação explícita do que houve efetivamente na cena, tal versão pode sim justificar os barulhos, as roupas no chão e todo o resto presenciado por Matapari.

¹⁶³ “Il regardait à droite et à gauche comme une bête traquée. Mais que se passait-il ? Je ne disais pourtant que la vérité. Puis brusquement, il s’est mis à rire après m’avoir relâché.

« Ah ah ah ! On t’a bien eu Matapari ! – Il me tapa amicalement dans le dos – Tu vois, nous t’avons vu entrer dans la maison et te cacher sous le lit et nous nous sommes dit : « On va faire peur au petit Mapari. » Alors on est entrés dans la chambre, on s’est mis à bouger le lit et à crier comme si on se battait et puis on a fait le mort ; ça a marché, tu as eu peur, tu as pris la poudre d’escampette et nous avons bien ri. Je t’ai poursuivi parce que, comme je t’aime bien, j’ai été déçu de voir que tu étais moins courageux que les jumeaux. Qui aime bien châtie bien. C’est pourquoi je t’ai un peu tapé. Tu vois, nous leur avons fait le même coup. Ils ont compris tout de suite qu’on blaguait et on a bien rigolé ensemble. Bon, je vais raconter cette histoire humiliante pour toi à Banzouzi et Batsimba ; ils se moqueront bien de toi et...

- Non tonton, je t’en prie, je t’en supplie, ne le leur raconte pas ; j’aurais très honte. Si tu le fais je vais me tuer.

- Mais non enfant, tu sais que je t’aime bien, plus que tous les autres. Bon, je promets de ne jamais raconter cette histoire à condition évidemment que toi aussi tu ne la racontes jamais, jamais...

- C’est promis-juré, tonton. Merci, merci beaucoup. (Tradução de minha autoria.)

- Si jamais tu racontes cette histoire, alors non seulement les jumeaux le sauront, mais les sorciers pourraient l’apprendre aussi et nom pauvre enfant, je ne pourrais pas te protéger, ils t’enverront leurs hiboux la nuit te crever les yeux »” (Tradução nossa).

Assim, a verdade, relativa, “é uma propriedade de entidades linguísticas, de frases.” (RORTY, 2007, p. 31) e não existe como algo dado e imutável e, nesse trecho da obra, há a explicitação dessa propriedade linguística, afinal, a melhor narrativa passa a se instaurar, ainda que provisoriamente, como verdade, mesmo que não represente os eventos concretos, além de sugerir que, o que é narrado, não é, necessariamente, o que o leitor preenche como significação, inscrevendo-se no que ensina Seligmann-Silva (2003), para quem “a leitura do texto irônico é, portanto, vertiginosa, porque, a todo momento, o chão sobre o qual se trilha começa a ruir” (p. 371).

A fala final de Matapari, sobre a cena acima transcrita, reafirma a prática irônica, já visualizada até agora:

Agora que eu te contei [a história], por piedade, não a repita, se não, o tio Boula Boula vai ouvi-la, romperá seu silêncio e não me levará ao kaman que vai me dar a força de um búfalo. Ele revelará aos olhos do mundo inteiro que eu não sou mais que um mariquinhas comparado a meus dois irmãos gêmeos e eu morreria de vergonha se essa história de minha covardia lhes chegasse. Você não a repetirá, não é mesmo? Promete?¹⁶⁴ (DONGALA, 2006, p. 87)

Nesse momento, o personagem autorreferencia explicitamente a própria narrativa, encenando um diálogo com o leitor, ciente de sua sua constituição como ser de ficção, habitando um mundo narrativo dependente, portanto, de um encadeamento de histórias para construir uma narrativa maior. O personagem narra-se enquanto explicita outras narrativas dentro da própria narrativa, assumindo uma atitude consciente de seu espetáculo e, com ela, edifica o próprio espetáculo.

O efeito provocado desloca o leitor de uma condição mais passiva de leitura e o inclui como elemento de construção artística revelando “os bastidores da criação” (DUARTE, 2006, p. 48), o que lhe confere a ilusão de também poder interferir no curso – e na escolha – dos acontecimentos.

As condições envolvidas no nascimento do personagem e das narrativas dele derivadas suscitaram um preenchimento mais diverso para o evento fixo do nascimento,

¹⁶⁴ “Maintenant que je vous l’ai racontée, par pitié, ne la répétez pas, sinon tonton Boula Boula va l’apprendre, il rompra son silence et ne m’incisera pas le kaman qui me donnera la force du buffle. Il dévoilera aux yeux du monde entier que je ne suis qu’une femmelette comparé à mes deux frères jumeaux et je tuerais de honte si cette histoire de ma couardise leur parvenait. Vous ne le répéterez pas, n’est-ce pas ? Promis ?” (Tradução nossa).

que diz respeito, diretamente, à constituição da identidade do personagem, também construída a partir de narrativas dissonantes. Na mesma medida, estão as histórias sobre o que de fato Matapari presenciou naquele dia, embaixo da cama, que embora materializado como um evento que não lhe diz respeito diretamente, constitui-se, também, como elemento formador de suas características e, principalmente, da matéria de que será formado: descrições e simbolizações diversas que costuram sua história e sua constituição como ser ficcional. As etapas da construção ficcional são explicitadas enquanto se dá a tessitura textual.

Diante dessa multiplicidade de narrativas, o narrar torna-se uma prática incerta, acolhedora de várias possibilidades descritivas, dissonantes ou não. Por assim fazê-lo, ao mesmo tempo que tudo pode ser acolhido, pode, também, ser rejeitado. Há, portanto, uma prática ficcional de empoderamento ou de uma ilusão de empoderamento, já que o mundo ficcional pode ser povoado por aquilo que a imaginação de seu criador for capaz de inventar, porém, há uma realidade empírica fixa, a confrontar-se com os (des)limites da descrição imaginativa e dos artifícios de representação.

Matapari, em sua leitura da situação que testemunhou, consegue alcançar uma verdade provisória, de que o tio havia matado a tia ou vice-versa. O leitor, na mesma linha, também se inscreve em uma interpretação provisória, ainda que mais ampla, já que é balizada por um repertório adicional, além de, também, ser elaborada a partir das descrições feitas pelo garoto. A ampliação dessa significação – essencialmente fabular – é dada pelo tio. Todavia, sua significação também será provisória, mostrando-se como invenção, logo, poderá ser substituída por outra significação ainda mais ampla.

A fala final de Matapari sintetiza a autorreferenciação irônica de seu relato feito a partir de outros relatos, e o inscreve como um personagem nascido desses relatos, dos quais ele não consegue abrir mão. Até mesmo o leitor é chamado a contribuir com a elaboração fabular da narrativa.

Em via coadunante, mas dispondo de outros recursos, no romance *Le feu* (1987), Dongala opta por construir uma narrativa em que os processos de construção simbólica sejam visíveis e entrem em confronto com os fatos narrados, atuando de forma a se fazer ver a rasura entre o evento e a atribuição simbólica que lhe é dada, exibindo, assim,

“sua própria teatralidade, sua consciência da dramatização” (FERRAZ, 1987, p. 39), inscrevendo-se, também, na prática irônica ora descrita.

A narrativa é dividida em duas partes: a primeira, em que o personagem central, Mandala Mankunku, vivia na aldeia em que nasceu; a segunda, a relatar a fase em que Mankunku passa a viver na cidade grande. Em toda a primeira parte, aparentemente, há duas narrativas correndo paralelamente: uma registrando os eventos principais de maneira mais “realista”, outra carregando de simbologias esses eventos. Explicita-se, dessa forma, a rasura no tecido narrativo, confrontando o evento com a simbologia que lhe foi atribuída.

Essa estratégia se confirma quando se confronta a fase da vida do personagem na vila com o período em que Mankunku passou a viver na cidade, momento em que sua vida passa a ser destituída de simbologia. Logo, em seu lugar de nascimento, Mankunku apresenta-se como um personagem também construído simbolicamente a partir da relevância para seu grupo social. Tal construção ocorre em confronto com sua vida na cidade, na qual o personagem vê sua identidade simbólica sendo dissolvida. Tal dissolução se dará não só pela mudança radical no estilo de vida, mas também pela ausência praticamente total da capacidade de construir simbolicamente os novos eventos que experimenta na cidade.

O romance e a jornada de Mankunku iniciam-se da seguinte forma: “naquele tempo, quando nasceu *nganga* Mankunku – que ainda não era *nganga* e nem se chamava Mankunku – o mundo não era melhor, nem pior que hoje, era somente diferente” ¹⁶⁵ (DONGALA, 1987, p. 9). O narrador inicia seu relato empregando uma estrutura linguística bastante típica às narrativas míticas, invocando a ideia de um “naquele tempo” primordial, um “Tempo sagrado (que) não ‘flui’ [...] mantém-se sempre igual a si mesmo, não muda nem se esgota” (ELIADE, 2013, p. 64), ou seja, um Tempo fundador, absoluto, totalizador, que não pode ser datado, nem modificado. No entanto, há uma quebra dessa estrutura quando o narrador desautoriza tanto o nome do personagem quanto seu papel de *nganga* do grupo, anunciando, com essa rasura, além da quebra da ontologia natural do nascimento do personagem, anuncia também

¹⁶⁵ “En ce temps-là, lorsque naquit *nganga* Mankunku – qui n’était pas encore *nganga* et ne s’appelait pas encore Mankunku –, le monde n’était ni meilleur ni pire qu’aujourd’hui, il était seulement différent.” (Tradução nossa).

que houve um movimento de atribuição simbólica a justificar cada uma das conquistas de Mankunku, ou seja, nada lhe é atribuído por razões naturais ou intrínsecas ao seu nascimento.

Ao ato fundador de um nascimento, ordinário – evento fixo – atribui-se uma carga simbólica a partir do que o personagem se tornaria no futuro. A rasura no tecido narrativo tornou visíveis as duas narrativas: a ordinária – do nascimento – e a simbólica – o nome e a importância do personagem em seu grupo social – fazendo deste um nascimento mais relevante, vinculando-o a outros momentos da narrativa e ao papel do personagem em seu grupo social de maneira mais ampla.

“Naquele tempo” (DONGALA, 1987, p. 9), quando Mankunku nasceu, “o mundo não era melhor nem pior, era somente diferente” (DONGALA, 1987, p. 9) também sinaliza para uma construção simbólica adequada àquele tempo. Nesse sentido, o termo “apenas diferente” poderia estar remetendo a uma questão de simbologia diferente, o mundo era o mesmo, a maneira de simbolizá-lo, talvez, fosse outra.

Há um efeito irônico nessa descontinuidade reforçado pelo andamento do relato quando o narrador detalha a geografia da Terra “naquele tempo”, dizendo que já havia montanhas, vales, cuja “face primitiva já havia sido profundamente desfigurada¹⁶⁶” (DONGALA, 1987, p. 9) pelos próprios elementos da natureza e sua capacidade de transformar as paisagens, ou seja, não se tratava de um cenário virgem do olhar humano e, possivelmente, já havia sido transformado por figurações e desfigurações simbólicas. Assim, as transformações visíveis no espaço físico poderiam mimetizar as mesmas transformações nos processos de representação desses espaços e da convivência do grupo que neles habitava.

Para o narrador, a única coisa imutável era o mar que “não havia mudado, e seguia violento e passional, profundo e fecundo, mãe original de onde surgiram a vida e os seres que dividem a terra, o ar e a água”¹⁶⁷ (DONGALA, 1987, p. 9). Embora continuasse sendo “o mar”, elemento absoluto, conforme afirma com segurança o narrador, a carga simbólica será específica, adequada àquele lugar e ao momento de observação, indicando que em outros momentos e outras culturas, a carga simbólica

¹⁶⁶ “sa face primitive avait déjà été profondément défigurée” (Tradução nossa).

¹⁶⁷ “Seule la mer n’avait pas changé [...] violente et passionnée, profonde et féconde, mère originelle d’où avaient surgi la vie et les êtres qui se partageaient la terre, l’air et l’eau” (Tradução nossa).

poderia ser diferente. Há, portanto, a relativização explicitada por uma carga simbólica específica, costurada e descosturada à tessitura narrativa.

Portanto, é o narrador que atribui esse valor especial para o mar. Não há nada na narrativa “real” que sustente essa “mãe original” de que fala, de forma que, tanto o resto dos espaços quanto o mar seguem sendo do mesmo jeito, a diferença é que o narrador atribui uma simbologia à água que não atribui aos outros elementos. A rasura irônica está nessa escolha, em que o narrador explicita deliberadamente a opção por simbolizar o mar e não os outros elementos que descreve, fazendo ver a construção narrativa e o processo de escolha fabular a dar uma dimensão relativa a um mundo absoluto. Revela, também, as etapas da tessitura textual a alinhar o percurso narrativo e a dramatizar o fazer literário, em uma prática irônica.

Essa prática estética também é visível nas circunstâncias do nascimento do Mandala Mankunku. O evento deu-se em um dia comum, quando a vila estava deserta, pois os homens haviam saído para “caçar ou saquear as terras vizinhas¹⁶⁸” (DONGALA, 1987, p. 10) e as mulheres “para preparar a terra para a nova estação¹⁶⁹” (DONGALA, 1987, p. 10). Era algo tão comum e ordinário que os homens estivessem caçando ou saqueando vilas, que não haveria nada de extraordinário nesse mundo, que sinalizava para um dia como qualquer outro, destituído, portanto, de qualquer relativização.

Quando Mankunku nasceu, sua mãe estava sozinha na plantação de banana e como “não havia ninguém para cobrir a criança”¹⁷⁰ (DONGALA, 1987, p. 10), a mãe colheu uma grande folha de bananeira, aqueceu-a na palha que havia sobrado de uma fogueira e, amolecida, cobriu docemente com a folha o bebê e besuntou seu pequeno corpo com óleo vertido da folha para proteger sua pele. Feito isso, a mãe então embrulhou a criança com a mesma folha e a levou junto a seu peito. Em seguida, a mulher “leva os olhos ao céu para manifestar sua gratidão aos seres que a rodeavam em sua solidão de mulher”¹⁷¹ (DONGALA, 1987, p. 10). Há, portanto, um ritual de pós-nascimento, sugerindo que não deve ser a primeira vez que a mulher fez ou viu alguém agindo daquela forma, por isso, sabia exatamente o que deveria ser feito, isso inscreve

¹⁶⁸ “les hommes pour chasser ou piller sur les terres voisines” (Tradução nossa).

¹⁶⁹ “les femmes pour préparer la terre pour la nouvelle saison.” (Tradução nossa).

¹⁷⁰ “N’ayant rien pour couvrir l’enfant.” (Tradução nossa).

¹⁷¹ “[...] et leva les yeux vers les cieux pour témoigner sa gratitude aux êtres qui l’entouraient dans sa solitude de femme.” (Tradução nossa).

o nascimento de Mankunku em um mundo normal, com os rituais, as práticas cotidianas de seu povo e, portanto, percebe-se que nesse ponto, o narrador não lhes atribui nenhum valor de exceção, inscrevendo-se em uma condição absoluta.

A cena é delicadamente tecida porque, além dos cuidados dedicados ao recém-nascido, a mãe ofereceu sua gratidão aos pássaros, macacos, borboletas, libélulas e “todos estes seres que ouviram o grito anunciando a presença do novo ser no longo círculo da vida, entre aqueles que ainda estavam lá e aqueles que já tinham ido”¹⁷² (DONGALA, 1987, p. 11).

O momento prossegue quando

silenciosos, a mãe e o filho compartilham por um momento seus corpos e seus espíritos com as belas flores cintilantes de lantana que ladeiam as fronteiras dos campos de mandioca, eles ofereciam seus olhares ao violeta das flores de jacarandá perdidas entre outras árvores de essências triviais, experimentaram a palidez das flores de inhame e o verde profundo das folhas de amendoim lutando contra a bulimia dos tufo de erva daninha: a mãe e o filho tomaram, assim, posse deste mundo e se fizeram possuir por ele. Ela fecha os olhos para melhor fluir com o murmúrio distante do rio, para melhor soprar com o vento. Alegria da natureza, consagração do recém-nascido!¹⁷³ (DONGALA, 1987, p. 11).

Trata-se de um momento que retrata a perfeita união entre mãe, filho e natureza, todos celebrando a vida uns dos outros e fundindo-se nessa celebração pulsante, vertiginosa, que aspira ao movimento, à vibração das cores e às intensidades sonoras. A sinestesia da cena materializa a vida em curso, em movimento, sugerindo um momento pulsante e mítico inato ao nascimento, além da inclusão do recém-nascido em um ciclo que o antecedeu e do qual, agora, fará parte, assumindo, portanto, seu lugar nesse universo simbólico e em suas construções relativas da verdade.

¹⁷² “[...] elle témoignait sa gratitude à tous ces êtres qui avaient entendu le cri annonçant la présence du nouveau petit être dans le long cercle de la vie, parmi ceux qui étaient encore là et ceux qui s’en étaient déjà allés.” (Tradução nossa).

¹⁷³ “Silencieux, la mère et l’enfant partageaient un moment leur corps et leur esprit avec les belles fleurs moirées de lantana bordant la lisière des champs de manioc, ils offraient leurs regards au violet des fleurs de jacaranda perdues parmi d’autres arbres aux essences triviales, ils goûtaient la pâleur des fleurs de taro et le vert profond des feuilles d’arachide luttant contre la boulimie des chiendents cespiteux : la mère et l’enfant prenaient ainsi possession de ce monde et se faisaient posséder par lui. Elle ferme les yeux pour mieux couler avec le murmure lointain du fleuve, pour mieux souffler avec le vent. Joie de la nature, consécration du nouveau-né !” (Tradução nossa).

O nascimento de Mankunku tem como testemunhas oculares apenas os seres da floresta. Assim, seu nascimento natural não poderia ser mais confirmado do que isso, já que todo seu entorno exala uma vida que pulsa na mesma sintonia que a vida do recém-nascido. Não há nenhuma quebra nessa harmonia, o bebê é um reflexo do meio, imerso em um mundo dos seres que viviam e de outros que já haviam vivido, mas todos fazendo parte do mesmo ciclo de vida.

Após esse momento de total união entre mãe, filho e mundo ao redor, a mulher seguiu em direção à vila:

Enfim, ela deixou a plantação para voltar à vila, deixando, ao longo do caminho, uma trilha de seu sangue que continuava a escorrer, o sangue que, mais tarde, as panteras e hienas lambeirão, o sangue da dor e da alegria que, talvez, compadecerá o coração dos ancestrais. No entanto, antes de partir, ela cortou uma palma que fixou no lugar do nascimento da criança para o perpetuar. Assim, anos mais tarde, quando o menino se tornar homem – ele se chamará então Mankunku e já será *nganga* – afrontará o rei traidor diante da vila reunida, é com uma palma na mão que ele se apresentará a fim de lembrar a todos seu destino de homem solitário e extraordinária como foi seu nascimento.¹⁷⁴ (DONGALA, 1987, p. 11).

Nessa passagem, é muito visível a rasura, o preenchimento simbólico do momento, encenando uma continuidade, uma permanência, uma duração para além do tempo de as panteras e hienas lambem o sangue escorrido do ventre materno. Há uma noção de duração embutida nessa simbologia, até mesmo pela aceitação, por parte dos antepassados, daquele novo ser em seu grupo, garantindo-lhe uma continuidade para além de sua existência física. Há uma rasura visível, marcadora da descostura de um tempo ordinário e sua costura em outro tempo simbólico, estabelecendo a dramatização de uma significação única para aquele momento.

Além disso, o narrador preenche simbolicamente o lugar de nascimento e a função da palma plantada pela mãe, anunciando todo um vínculo do personagem com o momento e o lugar de seu nascimento, dando a ele um papel fundamental na jornada

¹⁷⁴ “Enfin elle quitta la plantation pour rentrer au village, laissant le long du chemin une traîne de son sang qui continuait à suinter, du sang que laperont plus tard les panthères et les hyènes, du sang de la douleur et de la joie qui attendra peut-être le cœur des ancêtres. Cependant, avant de partir, elle coupa une palme qu’elle ficha à l’endroit de la naissance de l’enfant pour le perpétuer. Ainsi, des années plus tard, lorsque le garçon devenu homme – il s’appellera alors Mankunku et sera déjà *nganga* – affrontera le roi renégat devant le village réuni, c’est avec une palme dans la main qu’il se présentera afin de rappeler à tous son destin d’homme solitaire et extraordinaire comme le fut sa naissance.” (Tradução nossa).

do personagem, embutindo-lhe uma essencialidade e uma continuidade, atando momentos importantes de sua vida ao seu nascimento. Nota-se que haverá uma situação pontual, específica, o nascimento do personagem em confronto com a carga simbólica contingencial que recebeu, vinculada somente à sua jornada.

São nessas intervenções do narrador que se explicitam as etapas da construção narrativa e a exibição da provisoriedade artística no exercício da atribuição simbólica ou da construção de uma verdade diante de um evento fixo. Se no caso de Matapari as narrativas diversas marcam as etapas da construção de uma narrativa maior, aqui, a atribuição de uma carga simbólica sobre os eventos narrados caminha para essa mesma direção. Narrar o evento e atribuir-lhe explicitamente uma simbologia provoca a instabilidade, pois anuncia os contornos de uma verdade criada pela linguagem para construir o significado de um evento fixo, logo, “a consciência do espetáculo” (DUARTE, 2006, p. 36) vai produzindo o próprio espetáculo.

Essa construção irônica, de autorreferenciação, permite ao narrador preencher os vazios, explicitando esse processo, marcando o confronto entre o ordinário e o extraordinário, o absoluto do nascimento e o relativo da construção simbólica. Assim, se não fossem as palavras do narrador sobre as hienas que iam lamber o sangue da mãe ou a importância do lugar e da folha de palma, tratar-se-ia de um evento ordinário, desprovido de significação específica, imerso no fluxo regular da narrativa.

O momento acima transcrito marca a entrada de Mankunku na vila de seu povo, nos braços da mãe, que vertia o sangue da dor e da alegria, que seria lambido pelas hienas e panteras, e que poderia compadecer o “coração dos ancestrais”. Além disso, a mulher marca, com uma folha de palma, o lugar de nascimento do personagem, que ganha importância fundadora em sua jornada. Há uma situação correlata a essa quando Mankunku entra na cidade grande, momento que contribuirá sobremaneira para a visualização do processo de autorreferenciação irônica:

Cidade, grande cidade! Era maravilhoso! Jamais Mandala Mankunku imaginou que um lugar pudesse ser assim tão diferente de uma aldeia, mesmo de uma aldeia grande. Havia tanta gente, de etnias, de raças, de línguas diferentes! Ele fora pego, levado, engolido por esse turbilhão de sons, de movimentos, de cores. Aqui, até os ruídos eram diferentes; enquanto aqueles da floresta tinham uma causa, um significado, logo, uma razão de ser, parecia-lhe que, esses da cidade,

existiam por existir, sem objetivo, independentes do mundo que os rodeava. A princípio, isso o tranquilizou, pois o que ele queria era, após o assassinato de seu tio materno, perder-se nesse formigueiro sem deixar rastros. Ele experimentou uma espécie de alegria surda, sentia-se, enfim, livre de todas as restrições e obrigações nesse meio desconhecido onde, *a priori*, não existia nenhuma regra, nenhum dever específico. Estava espantado pela sua calma e confiança: ele deixava um mundo onde tudo era mais ou menos antecipadamente decidido para mergulhar em outro onde não havia nenhuma salvaguarda e isso não lhe causava a menor apreensão. Ao contrário, pensava ele, neste clima de liberdade, ele poderia expandir seu domínio e seus conhecimentos, aprender mais facilmente o que dava a força para os estrangeiros e, enfim, por que não, enriquecer.¹⁷⁵ (DONGALA, 1987, p. 129).

Logo após o nascimento de Mankunku, sua mãe o apresentou para os sons, as cores e as vibrações da floresta, com o intuito de integrá-lo àquele mundo e àquelas simbologias; aqui, na chegada à cidade, Mankunku experimenta um apelo visual e auditivo que “existiam por existir”, desatrelados de qualquer simbologia prévia, tanto que provocam uma “alegria surda” no personagem, ou seja, uma alegria destituída de preenchimento, vazia, sem “nenhuma regra”, nenhuma construção simbólica.

Essa cena se contrasta com o momento em que Mankunku chegou à vila nos braços da mãe, todo ele construído pelo narrador a partir de sua simbologia. Nesse caso, a ausência de construções simbólicas indica também uma opção balizada pelo esvaziamento em que a rasura textual se torna visível justamente pela ausência de uma simbologia, de uma vinculação daquele momento com um porvir duradouro. Dessa forma, a construção narrativa é preenchida tanto pela constituição de uma simbologia quanto por sua ausência.

¹⁷⁵ “Ville, grande ville! C’était merveilleux! Jamais Mandala Mankunku n’aurait pu imaginer qu’un endroit fût aussi différent d’un village, même d’un gros village. Il y avait tant de gens, d’ethnies, de races, de langues différentes ! Il était pris, enlevé, happé dans ce maelström de sons, de mouvements, de couleurs. Ici, même les bruits étaient différents ; alors que ceux de la forêt avaient une cause donc un sens, une raison d’être, il lui semblait que ceux de la ville n’existaient que pour exister, sans but, indépendants du monde qui les entourait. Au premier abord cela le rassura car, ce qu’il voulait, c’était, après le meurtre de son oncle maternel, se perdre dans cette fourmilière sons laisser de traces. Il éprouvait une sorte de joie sourde, se sentait enfin libéré de toutes contraintes, et obligations dans ce milieu inconnu où, a priori, il n’existait aucune règle, aucun devoir précis. Il était étonné par son calme et sa confiance : il quittait un monde où tout était plus ou moins réglé d’avance pour se plonger dans un autre où il n’y avait aucun garde-fou et cela ne lui causait pas la moindre appréhension. Au contraire, pensait-il, dans ce climat de liberté, il pourrait élargir le domaine de ses connaissances, apprendre plus facilement ce qui faisait la force des étranges et enfin, pourquoi pas, s’enrichir.” (Tradução nossa).

Assim, a construção simbólica da cena do nascimento quebra a linearidade narrativa ao prolongar um momento específico que estabelece a coesão do personagem ao grupo ao qual pertence; já, quando Mankunku entra na cidade, há uma quebra dessa coesão e o personagem não se sente vinculado a nada, a nenhum rito, a nenhuma regra e percebe nessa ausência a possibilidade de expansão na construção de suas próprias simbologias.

Há, portanto, uma oposição entre o momento do nascimento do personagem e sua chegada na vila e entre sua chegada na cidade: o primeiro é a construção de um evento absoluto, o nascimento, marcado por uma carga simbólica que o relativiza; o segundo, em relação ao primeiro, caracteriza-se como um evento absoluto cuja relatividade é marcada justamente pela ausência de carga simbólica. Assim, chegar à cidade grande é o evento absoluto, perder-se no “formigueiro sem deixar rastros” (DONGALA, 1987, p. 129), será o relativo para um personagem que, desde o nascimento, carrega uma carga simbólica totalizadora que beirava à opressão.

Sem compartilhar com ninguém aquele mundo novo – nem com o narrador – essa ausência de vínculos extrai Mankunku de sua condição simbólica; dessacralizado pelo ambiente da cidade, Mankunku experimenta um renascimento, sem coesão nenhuma com aquele grupo social. A ausência de vínculos é explicitada e contribui na encenação provocada pelo jogo ausência-presença de simbologias, ora atribuídas de maneira intencional, ora omitidas de maneira também intencional.

Assim, se houve uma rasura na narrativa marcada por um preenchimento – no caso do nascimento de Mankunku – haverá, também, uma rasura marcada pelo esvaziamento da carga simbólica quando o personagem chega à cidade.

A segunda fase da narrativa apresenta uma visível mudança no ritmo narrativo e a estratégia empregada pelo narrador é aquela do estranhamento que a cidade grande provoca em Mankunku, reforçada por uma certa ingenuidade da voz narrativa. Nessa direção, as interrupções do narrador são para inscrever o personagem em um contexto totalmente novo, desprovido das simbologias prévias que, até aquele momento, haviam individualizado sua jornada. Na cidade, a jornada do personagem é destituída da coesão com os elementos simbólicos do grupo social, o que marca sua ausência de vínculos com aquele novo espaço, que é, normalmente, apresentado de forma mais objetiva e concreta.

Há uma experiência interessante de leitura, pois, mesmo na fase em que o personagem vive na cidade, destituída de simbologia, o narrador explicita essa ausência, ora anunciando a escassez de justificativas, ora, simplesmente, se calando diante de um evento. O procedimento estético oscila do vazio para o cheio, do cheio para o vazio, em que a ausência é reveladora de uma opção do narrador pelo esvaziamento simbólico, mas que também é reveladora do processo de construção ficcional, nos mesmos moldes da ironia romântica. Entretanto, nesse caso, a autorreferenciação se dará entre a fase na cidade, em oposição, à fase na vila. Além disso, o esvaziamento funciona como resultado de uma consciência narrativa e como explicitação das etapas de construção do texto ficcional.

Essa narrativa explicita o jogo de escolhas simbólicas em construções capazes de transformar a vida mais ordinária na maior epopeia ou vice-versa. E esse jogo artístico irônico é visível a partir das rasuras provocadas pelo contraste entre um evento ordinário e uma construção simbólica capaz de torná-lo extraordinário e seu inverso, quando um evento extraordinário na vida de Mankunku, como sua chegada à cidade, se transforma em um evento ordinário, já que está destituído da carga simbólica tão presente na constituição da narrativa até aquele momento.

Logo, a ironia ocorre a partir das rasuras na narrativa linear que tornarão visíveis a atribuição simbólica ou sua ausência, em um processo de “costura e descostura d[a] subjetividade com o mundo” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 372), anunciando uma opção estética que, deliberadamente, preenche ou esvazia os eventos narrativos, de forma que o contraste irônico se dará entre o evento e a carga simbólica que recebe ou que não recebe.

Na primeira parte, a ironia ocorre a partir das intervenções do narrador na narrativa linear “real”, pois o narrador, ao simbolizá-la, confere-lhe um tom extraordinário. O ordinário, absoluto, ganha contornos únicos e relativos, a partir da simbologia que recebe, anunciando a impossibilidade da natureza intrínseca do real e a constatação de que as narrativas sobre o outro podem sempre ser fabulares e dependentes de contingências específicas. A segunda fase, por sua vez, é marcada pela ausência dessas significações, apontando não só para um confronto com a fase anterior, mas se legitimando como uma ausência, cuja omissão de simbologia também se legitima

como uma escolha narrativa, marcando “sua própria teatralidade, sua consciência da dramatização” (FERRAZ, 1987, p. 39).

Assim, instaura-se, na narrativa, a incerteza, a provisoriedade, pois há uma simbologia mesmo que não esteja preenchida pelo narrador. Não há garantias de que o preenchimento simbólico, ou sua ausência, apresente uma natureza peremptória. A prática artística oscila entre o cheio e o vazio, que podem encontrar um lugar de conciliação tanto no personagem, quanto em sua narrativa, que se constituem como resultado desse contraste. Enquanto se elabora o contraste edificador da trajetória de Mankunku, edifica-se, também, a narrativa como espaço para o exercício de uma descrição provisória do mundo.

Muitas são as situações narrativas marcadas pela atribuição simbólica durante a vida de Mankunku na vila, que encontrarão uma situação correspondente, porém esvaziada, na cidade. Uma delas, que causou muita polêmica na vila mas que é esvaziada na cidade, ocorre quando Mankunku chega à vila nos braços da mãe e, como ninguém havia testemunhado seu nascimento “como acreditar em um nascimento sem gritos, nem dor, sem testemunhas?”¹⁷⁶ (DONGALA, 1987, p. 12).

Nesse instante, algumas mulheres da aldeia, seguindo os rastros de sangue deixados após o parto, chegaram ao lado da palma e ao lugar em que estava enterrada a placenta e se satisfizeram com essa comprovação que se alinhou exatamente ao que a mãe do menino havia relatado. Esse grupo de mulheres pôde, portanto, testemunhar o nascimento natural do menino. No entanto,

Nem todas as mulheres da aldeia foram descobrir o lugar do nascimento, algumas por preguiça, outras por inveja; rejeitaram, assim, uma origem natural à criança, considerando-a como um destes seres que existem sem ter nascido.¹⁷⁷” (DONGALA, 1987, p. 12).

A dúvida sobre o nascimento natural de Mankunku é decorrente da inveja e da preguiça de algumas mulheres que não quiseram seguir o grupo até o local de nascimento do menino. Instaura-se, assim, no seio de um nascimento natural, a

¹⁷⁶ “Comment croire à une naissance sans crie ni douleurs, sans témoins. ?” (Tradução nossa).

¹⁷⁷ “Toutes les femmes du village n’allèrent pas découvrir le lieu de la naissance, certaines par paresse, d’autres par jalousie ; elles refusèrent ainsi une origine naturelle à l’enfant et prétendirent qu’il était de ces êtres qui existent sans être nés.” (Tradução nossa).

instabilidade, pois se as mulheres foram dominadas pela inveja e paralisadas pela preguiça e não quiseram seguir o outro grupo de mulheres, suas desconfianças são disseminadas somente para justificar essa ausência e não são embasadas em nenhuma situação concreta capaz de sustentar um possível nascimento sobrenatural. Essas mulheres, esvaziadas de sua imparcialidade pelos adjetivos empregados pelo narrador, marcam uma voz dissonante, a voz da discórdia que, ainda que em menor número, mostra-se suficiente para desqualificar a maternidade da outra, extraíndo a humanidade do filho e, além disso, conferindo-lhe uma nova significação em seu grupo social, agora, como um “desses seres que existem sem ter nascido”¹⁷⁸ (DONGALA, 1987, p. 12).

Ao relatar o nascimento de Mankunku, o narrador não deixa dúvidas em relação ao nascimento natural do personagem, apontando na direção de uma simbologia dada a esse nascimento, pois não há nada na descrição objetiva do narrador que justifique a acusação das mulheres, revelando, então, haver uma intenção oculta em suas ações: desvalorizar a conquista da mãe e a própria vida do menino, atribuindo-lhe uma simbologia negativa, uma interpretação pessoal, movida por interesses íntimos e sentimentos ruins.

Que seres existem sem ter nascido? Não há referência a nenhum deles no romance inteiro para “provar” que isso poderia ter acontecido. Sob esse prisma, ainda que fosse a prática no grupo social representado, a necessidade de testemunhas para certificar e legitimar o nascimento, a ausência de testemunhas não é razão suficiente para se duvidar do nascimento natural de Mankunku, pois há um entre-lugar grande entre o nascimento sobrenatural e a ausência de testemunhas, não há uma relação causa-consequência natural. No vácuo que se forma entre os dois extremos estão o nascimento do personagem e as simbologias que são intencionalmente preenchidas pelas mulheres. Assim, explicita-se a construção de uma verdade movida por contingências pessoais, a interferir no curso da jornada de Mankunku.

Quando Manunku chega à cidade, a dúvida sobre seu nascimento é por ele recuperada no momento em que está procurando emprego e preenchendo um documento de identidade e o atendente lhe pergunta:

- Quando você nasceu ?

¹⁷⁸ “de ces êtres qui existent sans être nés” (Tradução nossa).

De repente, Mandala teve medo que o empregado duvidasse de seu nascimento, assim se lançou em uma longa explicação apaixonada e confusa.

- Eu nasci no meio do segundo mês da estação seca, 15 ou 16 estações de chuva antes da chegada do chefe Bizenga, 22 ou 23 estações antes do começo do recrutamento para a estrada de ferro. Há palmas no lugar onde eu nasci, perto do rio. Minha vila se chama Lubituku; há homens e mulheres que ainda podem testemunhar meu nascimento, mesmo que meu pai e minha mãe estejam os dois mortos. Eu te juro que, apesar das más línguas que falam qualquer coisa sobre o meu nascimento, eu sou mesmo nascido...

O funcionário estava surpreso com a obstinação de Mankunku em provar que ele havia mesmo nascido, como se um ser humano pudesse existir sobre essa terra de outra forma que não pelo parto de uma mãe.

- Eu acredito, estou certo de que você nasceu de uma mãe, não há nenhuma dúvida sobre isso. No entanto, é difícil precisar uma data. Vejamos. Digamos que você nasceu em julho e que você tem 35 anos. Não, é muito, 30 anos.¹⁷⁹ (DONGALA, 1987, p. 136).

É bastante visível o contraste entre a polêmica sobre o nascimento natural de Mankunku e seu esvaziamento quando o personagem está na cidade. A simbologia recebida na vila não é legitimada pelo empregado que atende Mankunku, que reduz questões importantes na constituição da jornada do homem a uma dificuldade de precisar a data de seu nascimento e arbitrariamente, outra lhe é fornecida.

A rasura na tessitura textual é visível na oposição entre a construção simbólica do primeiro momento e sua deliberada ausência no segundo momento, registrando as marcas do artifício de representação, explicitando que os termos de descrição em uma dada contingência poderão não ser aproveitados em outras. As etapas da elaboração

¹⁷⁹ “- Quand êtes-vous né?

Mandala eut peur tout d’un coup que l’employé ne doutât de sa naissance, aussi se jeta-t-il dans une longue explication passionnée et embrouillée.

- Je suis né au milieu du deuxième mois de la saison sèche, quinze ou seize saisons de pluies avant l’arrivée du chef Bizenga, vingt-deux ou vingt-trois saisons avant le début du recrutement pour le chemin de fer. Il y a des palmes à l’endroit où je suis né, près du fleuve. Mon village s’appelle Lubituku; il s’y trouve encore des hommes et des femmes qui peuvent témoigner de ma naissance bien que mon père et ma mère soient morts tous les deux. Je vous jure que, malgré les mauvaises langues qui racontent n’importe quoi sur ma naissance, je suis bien né...

L’employé était surpris de l’acharnement de Mankunku à prouver qu’il avait bien eu une naissance, comme si un être humain pouvait exister sur cette terre autrement que par l’accouchement d’une mère.

- Je vous crois, je suis sûr que vous êtes né d’une mère, il n’y a aucun doute là-dessus. C’est difficile de donner une date cependant. Voyons. Disons que vous êtes né en juillet et que vous avez trente-cinq ans. Non, c’est trop, trente ans.” (Tradução nossa).

narrativa e suas escolhas são, portanto, visíveis enquanto se dá sua construção numa prática de autorreferenciação irônica.

A vida na vila conferia a Mankunku um vínculo com seus moradores não só decorrente de uma convivência comum, mas também por compartilharem as mesmas construções simbólicas e sua importância na constituição e organização do grupo. Na cidade, no entanto, fica claro que as construções simbólicas não são compartilhadas e essa ausência é visível pela explicitação feita pelo narrador, mas também o será pela prática estética, já que o narrador, mesmo onisciente, não consegue atribuir nenhuma simbologia para aquele novo nascimento de Mankunku, que será limitado a um nascimento civil, não simbólico. Novamente, o absoluto vai apagar a existência relativa anterior de Mankunku.

Assim, se por um lado, a nova vida de Mankunku pode lhe proporcionar novas simbologias, por outro, também marca seu isolamento em relação àquele novo grupo social, para quem ele só existe como corpo civil, não como um ser dotado de construções simbólicas. A fala final do funcionário “eu acredito, estou certo de que você nasceu de uma mãe, não há nenhuma dúvida sobre isso. No entanto, é difícil precisar uma data” (DONGALA, 1987, p. 136), esvazia totalmente uma das questões mais importantes da vida de Mankunku e o exclui de um grupo simbólico, sem, no entanto, inseri-lo em outro. Esse visível esvaziamento atua, também, na construção e na explicitação das etapas do espetáculo, assumindo uma prática irônica.

Enquanto vivia na vila, a existência civil de Mankunku estava totalmente atrelada à sua existência simbólica; na cidade, há somente a existência civil, desprovida de quaisquer cargas simbólicas; o preenchimento e o esvaziamento são visíveis nas etapas narrativas, marcando, também, a autorreferenciação.

Ser de ficção, Mankunku pode ser tecido em sua carga de significação ou na ausência desta; a verdade é linguisticamente estabelecida tanto para preencher quanto para esvaziar as etapas de seu processo de constituição como personagem, todas visíveis na e pela linguagem.

Outro momento importante na vida de Mankunku é quando recebe seu nome. Ao nascer, o personagem era muito magro e, por essa razão, não recebeu imediatamente um nome e passou a ser chamado, em decorrência da condição de seu

nascimento, de “a criança das palmas”¹⁸⁰ (DONGALA, 1987, p. 13). Esse nome, mesmo provisório, já sugere algum vínculo com a própria história de Mankunku, e, por conseguinte, não é gratuito. Trata-se de um aceno de como a atribuição do nome é um processo sério e relevante para o grupo social de Mankunku.

Após algumas semanas, como o bebê sobreviveu, “[...] ele foi considerado como uma verdadeira pessoa, uma criatura independente que merecia bom nome para distingui-la do resto da Criação”¹⁸¹ (DONGALA, 1987, p. 13).

Diante de seu extraordinário e controverso nascimento, já que reconhecido como natural por uns, mas como sobrenatural por outros, o velho Nimi A Lukeni – a “memória da nação”¹⁸² (DONGALA, 1987, p. 13) concedeu ao garoto o nome de Mankunku em homenagem a um dos ancestrais importantes na história da vila, ligado à linhagem da mãe.

A atribuição do nome é o momento em que Mankunku passa a ser considerado “uma verdadeira pessoa”, particularizada em relação ao “resto da criação” e que, a partir de então, passaria a assumir um papel social, civil e simbólico atrelado ao ancestral de quem herdou o nome e as habilidades. A construção narrativa preenche, explicitamente, o nome de Mankunku com a fala final de velho Lukeni:

“assim, a partir de hoje, você será um homem chamado a viver, você terá um nome pra você, aquele de Mankunku, aquele que desafia os poderosos e os derrubou como as folhas das árvores. Que o espírito do grande ancestral aceite, com o vinho de palma que cuspo ao vento e as folhas de *kimbazia* que eu masco e cuspo diante de todos, de velar por você. Tente se tornar forte como ele e não temer ninguém, mesmos os fortes. Seja digno da linhagem de sua mãe.”¹⁸³ (DONGALA, 1987, p. 13).

O personagem recebe o nome completo de Mandala Mankunku. O nome escolhido sugere toda uma contingência específica que motivou a escolha feita pelo

¹⁸⁰ “l’enfant des palmes” (Tradução nossa).

¹⁸¹ “(...) il fut considéré comme une vraie personne, une crature indépendante qui méritait un non bien à elle pour la distinguer du reste de la Création” (Tradução nossa).

¹⁸² “mémoire de la nation” (Tradução nossa).

¹⁸³ “... ainsi, à partir d’aujourd’hui, tu seras un homme appelé à vivre, tu auras un nom à toi, celui de Mankunku, celui qui défie les puissants et les fait tomber comme les feuilles tombent des arbres. Que l’esprit du grand ancêtre accepte, avec le vin de palme que je crache aux vents et les feuilles de kimbazia que je mâche et crache devant tous, de veiller sur toi. Tâche de devenir fort comme lui et de ne craindre personne, pas même les puissants. Sois digne de la lignée de ta mère.” (Tradução nossa).

velho Lukeni. Não se trata, portanto, de evento distanciado da função que Mankunku deverá exercer em seu grupo social. Houve, evidentemente, uma cerimônia de certificação da existência de Mankunku e, conseqüentemente, sua legitimação como membro social de seu grupo.

A narrativa é construída de maneira a explicitar a rasura entre o nascimento do personagem e a carga simbólica que recebeu a partir do nome que herdou, confirmando que houve contingências específicas que levaram à escolha do nome do personagem. O evento, carregado de descrições e justificativas, edifica, explicitamente, uma realidade sobre o personagem.

A cerimônia de constituição do nome de Mankunku também conta com uma correlata, quando Mankunku chega à cidade e busca um emprego e conversa com o funcionário recrutador:

- Seu nome.
- Mandala Mankunku.
- Primeiro nome?
- Silêncio.
- Um outro nome antes desse, um nome de Deus.
- Eu não tenho.
- Bom, é necessário escolher um.
- Ele pegou uma agenda e se pôs a ler ao acaso: Thierry, Rodrigue, Hégésippe, Zacharie, Zéphyrin...
- São nomes?
- Sim.
- O que significam?
- Você sabe, esses nomes estrangeiros não querem dizer nada.
- Bom, se é necessário que eu tenha um nome para trabalhar, dê-me um.
- Espere. – Ele fechou os olhos e deixou cair seu lápis sobre um nome: Maximilien. – Pronto, você se chama agora Maximilien Mandala Mankunku. Está bom pra você?
- Muito bom.¹⁸⁴ (DONGALA, 1987, p 136).

¹⁸⁴ “- Votre nom.

- Mandala Mankunku.

- Prénom?

Silence.

- Um autre non avant celui-là, un nom de Dieu.

- Je n’en ai pas.

- Eh bien, il faut en choisir un.

Il tira un calendrier et se mit à lire au hasard: Thierry, Rodrigue, Hégésippe, Zacharie, Zéphyrin...

- C’est des noms?

- Oui.

- Que signifient-ils?

A autorrefenciação é explícita e o momento acima transcrito dialoga diretamente com a cerimônia de batismo de Mankunku em sua vila, que é repleta de simbologia, a lhe conferir particularização. A ausência de relação entre o novo nome de Mankunku e sua nova vida na cidade é muito simbólica, mesmo com o vazio do narrador na construção dessa simbologia. Se no primeiro batismo o nome de Mankunku o preenche de significações, a partir de uma atribuição única e particular, nesse segundo momento, o nome esvazia Mankunku, materializando na forma, seu pertencimento àquele novo grupo social para quem os nomes “não querem dizer nada” (DONGALA, 1987, p 136).

Assim, a jornada de Mankunku, quando vivia na vila, apresenta-se em dois aspectos: como personagem ordinário que se expande com as atribuições de significações simbólicas que lhe imputam harmonia e pertencimento em relação ao grupo de que faz parte. Essa construção simbólica é explícita e se mostra como artifício de representação da construção narrativa, principalmente quando confrontada com a vida na cidade, marcada pelo esvaziamento significativo, de forma que, na cidade, há o mundo para Mankunku, mas não sua descrição.

Alvarce explica que a ironia romântica pode ser toda a estratégia “pensada no sentido de propor uma discussão em torno do fazer literário e de seus (des)limites” (ALAVARCE, 2018, p. 3). Nesse viés, a explicitação de construção simbólica ou a explicitação da ausência de construção simbólica poderia também estar incluída nessa estratégia, uma vez que também se caracteriza como prática problematizadora dos limites do fazer literário, na medida em que o narrador expõe o fato ordinário e lhe confere uma construção simbólica de preenchimento, mas também expõe a ausência intencional do preenchimento simbólico capaz de materializar a escassez do personagem quando inicia sua vida na cidade. O preenchimento e sua ausência constituem-se como pistas dessa ironia, da problematização do fazer artístico e da

- Vous savez, ces noms étrangers ne veulent rien dire.

- Eh bien, s’il m’en faut un pour avoir du travail, donnez-m’en un.

- Attendez. – Il ferma les yeux et laissa tomber son crayon sur un nom: Maximilien. – Voilà, vous vous appelez Maximilien Mandala Mankunku. Ça vous va ?

- Tres bien.” (Tradução nossa).

construção da realidade a partir da linguagem, dependente de uma contingência e de uma vinculação subjetiva.

Enquanto Mankunku vivia na vila, seu mundo era pleno de significados e os sinais desses significados são fornecidos pelo narrador; quando passa a viver na cidade, seu mundo é esvaziado e os sinais desse esvaziamento são, também, fornecidos pelo narrador. Há a rasura a marcar o excesso e também a marcar a escassez, a partir de escolhas narrativas explícitas.

À distancia, há uma intenção totalizadora na narrativa, em que o narrador, além de narrar os fatos, lhes atribui, explicitamente, significados, ou não os atribui marcando a consciência narrativa e a intenção de completude em seu narrar, sendo o narrador aquele que narra e significa os fatos narrados. No entanto, uma análise mais detida revelará as rasuras e uma construção narrativa intencional, cuja construção simbólica move-se por meio de contingências, edificando-se como uma verdade relativa, portanto, instável. O narrador, enquanto constrói seu relato, explicita as etapas desse processo e essa situação o edifica como um relato relativo diante de um mundo absoluto. Explicitar a construção simbólica, também, resultará em sua inscrição como uma prática estética da ironia, pois, ao expor os processos de construção, legitima-os como construção, como uma descrição provisória de um mundo fixo.

Além disso, o exercício ficcional proposto de marcar o relativo do personagem tanto pelo excesso de simbologias quanto pela sua escassez também se mostra como uma forma irônica de sugerir como a excessiva construção simbólica pode ser opressora, de forma que sua ausência pode ser, além de libertadora, delimitadora de um outro espaço de relativização. A encenação dessas duas possibilidades marca a rasura na construção desse romance, em que a consciência narrativa ao mesmo tempo que impõe os limites delimitados pela construção simbólica herdada, sugere que, em dado momento, haverá a necessidade da ausência de carga simbólica, justamente, para se construir uma perspectiva relativa e autônoma sobre o personagem e o próprio fazer literário.

Nessa linha, se o romance *Les petits garçons* (2006) problematiza os matizes, as matrizes que constituem o homem africano moderno e a ironia romântica encena tais matizes a partir da explicitação das etapas do processo narrativo. Em *Le feu* (1987) há a encenação do processo de atribuição simbólica, materializando e concentrando na

narrativa os mesmos processos de efabulação experimentados por muitos países do continente. A ironia, portanto, funcionou como estratégia para encenar esses mesmos processos.

É possível, ainda, estabelecer um paralelo entre a situação ficcionalizada no romance e a situação de alguns países africanos, que foram constituídos a partir de significações exógenas – como um “narrador em 3ª pessoa” – que os delimitaram e os restringiram a um poço de efabulação nunca legitimado pelos próprios africanos. Assim, aquilo que deveria ser um traço de identidade do grupo social acabou condenando o africano a uma construção fabular absoluta e generalizadora. A chegada do africano à modernidade poderá ser marcada, agora, pela relativização de sua voz individual capaz de contribuir na construção de um lugar de maior autonomia e de apropriação de sua história e de sua tessitura simbólica.

Considerações Finais

“o todo é limitado por um oceano de conhecimento ilusório”
(Kierkegaard)

A sequência da pesquisa engendradora respeitou a ordem com que os capítulos e seus conteúdos foram apresentados. Por essa razão, durante a elaboração do capítulo dedicado ao estudo da organização das literaturas africanas de língua francesa, a hipótese levantada nesta pesquisa ainda estava totalmente abstrata, impossível de receber qualquer contorno mais concreto.

Em um primeiro momento, senti¹⁸⁵ a necessidade de estudar as linhas historiográficas propostas tanto por uma pesquisadora europeia quanto por um pesquisador africano, para, dessa forma, apresentar uma noção mais ampla do cenário literário e situar Dongala em algum lugar nesse cenário. Dito isso, devo esclarecer que ainda que o objetivo preliminar deste estudo não fosse o de enquadrar Dongala em uma linha classificatória, talvez houvesse um desejo oculto de ver o escritor, alvo de minha admiração e objeto desta pesquisa, legitimado por teóricos conhecidos e relevantes ao universo das literaturas africanas de língua francesa.

Tal desejo não se concretizou. Embora as obras de Kesteloot e Mboukou tivessem sido publicadas após algumas das obras de Dongala e, mesmo após o prêmio recebido por *Um fuzil na mão*, nenhuma obra do autor é mencionada por nenhum dos dois teóricos. Dessa forma, o desejo pueril transformou-se em indignação que, por sua vez, fez nascer um espírito mais crítico e uma expansão do olhar e da comprovação de que as lutas empreendidas por Dongala também discutem a elaboração de um cânone para as literaturas africanas de língua francesa, cuja intenção, em alguns casos, mostra-se totalizadora e limitadora do fazer artístico, polarizando os fazeres literários em função de um cânone.

¹⁸⁵ Nesta seção, em que apresento as considerações finais da pesquisa realizada, que ora se materializa em Tese de Doutorado, opto por resgatar o percurso trilhado até aqui na 1ª pessoa do singular (e não continuar o texto na 1ª pessoa do plural, como fiz até a seção 4.3), tendo em vista que o tom mais aproximativo e intimista que desejo conferir nesta seção é o único capaz de retratar o processo de aproximação e sensibilização por que passei nesse processo de Doutorado. Dito de outra forma, esta pesquisa partiu de uma perspectiva mais ampla – a partir de propostas de historiografia para as literaturas de língua francesa – e sofreu uma gradativa aproximação com as teorias sobre ironia, as quais me fizeram avizinhar mais ao *corpus* e, por conseguinte, sucumbir a uma espécie de materialização da sensibilização apresentada nas obras literárias.

As leituras sociais e antropológicas de Mbembe ampliaram o peso das construções ideológicas sobre África e africanos, além de problematizar como tais construções afetam, ainda hoje, o imaginário exógeno e endógeno do africano; discussões que corroboraram com a constatação de uma consolidação, na literatura de Dongala, de uma proposta estética que ficcionaliza algumas dessas ideologias e suas possíveis reverberações no homem africano que chegou à modernidade.

Nessa linha, Dongala mostra-se como ideologia, voz e prática dissonantes em relação às teorias historiográficas representadas por Kesteloot e Mboukou, escapando a quaisquer tentativas de classificação ou limitação artística, o que justifica seu apagamento nas obras desses pesquisadores. Mas não só isso. Dongala deixa revelar uma postura intencional, visível, também, em suas obras, de se opor a sistemas de classificação totalizadores e absolutos, assumindo que as classificações acabam funcionando para atender a interesses de grupos que intencionam manter ou obter algum tipo de poder.

Assim, praticar a autonomia artística, se por um lado leva a um reconhecimento artístico diferenciado, por outro, leva a uma expansão de possibilidades e de artifícios de representação e de temas. E é nessa vertente que caminha Dongala, que opta por marcar essa opção, relativa, diante de um absoluto. O autor utiliza da ironia como prática de pensamento e de representação de um mundo a partir de uma estruturação dialética, que contrapõe intenções absolutas a realizações relativas.

A percepção da ironia nasceu, originalmente, como uma intuição a partir de contrastes evidentes como em *Johnny Chien Méchant*, em que os muros das embaixadas, em sua ostensiva soberba, estão em oposição à fragilidade das vidas humanas esperançosas de serem salvas. No entanto, tal percepção foi gradativamente se consolidando com o aprofundamento nas camadas mais internas do texto.

Como anunciado por Kierkegaard (2017), a ironia socrática trabalha pelo esvaziamento e pela condução das discussões para a vacuidade, assim, o contraste aparente também deverá levar a esse esgotamento e a promessa, de ver esgotada aquela oposição, aquela situação de violência e opressão, funciona como um convite para que o leitor desvende suas outras etapas, até mesmo para constatar seu esvaziamento, ou quem sabe, em uma perspectiva mais otimista, sua inversão, em que

os desvalidos erigem-se gigantes e os gigantes reduzem-se a sua provável mesquinhez. Há um efetivo desejo de ver a concretização da vacuidade irônica.

Comprovada a existência das camadas irônicas que poderão, ou não, levar a uma inversão de posições de poder, as construções narrativas de Dongala, pautadas em uma estrutura irônica tanto em sua superficialidade quanto em sua profundidade, expõem as camadas do sofrimento humano, em meio a uma construção estética dinâmica incapaz de conferir ao leitor um papel confortável e distante de um mero espectador. Talvez a dificuldade em se trabalhar, objetivamente, com textos literários pautados na construção irônica seja a seguinte: no reforço dado às situações de conflitos e de contrastes, em que se encontram duas forças em oposição, no caso de Dongala, sempre há uma delas ocupada por personagens que, de alguma forma, apresentam-se socialmente fragilizados.

Assim, mesmo quando esse personagem se engrandece na narrativa, fazendo ver que sua fragilidade também é uma condição provisória, há a sensibilização do leitor; ou quando o personagem sucumbe ao sofrimento, há, também, sensibilização. O emprego da ironia garante – apesar das oscilações narrativas e em decorrência delas – a sensibilização, a aproximação do leitor com o evento narrado. Isso também se dá como consequência de o ironista “resumir sua vida em seus próprios termos. A vida perfeita será aquela que se encerra na certeza de que o último de seus vocabulários finais, pelo menos, terá sido totalmente *todo seu*” (RORTY, 2007, p. 171).

A linguagem, e aqui considero linguagem como todos os recursos estéticos empregados por Dongala, confere às narrativas um contorno subjetivo, próximo, único, “totalmente seu”, de forma a reforçar a sensibilização do leitor, o que se dá, também, pela escolha dos focos narrativos que funcionam como operadores da sensibilização, sobretudo no romance *Photo de groupe* (2010), em que o narrador, em 2ª pessoa, faz da aproximação com o leitor uma estratégia estética a contribuir para a construção do sentido do texto, assumindo uma postura de máxima carga subjetiva, dificultando, portanto, uma leitura isenta.

Em vias de finalização, acredito que há uma consequência natural para aqueles que escolhem a pesquisa em literatura: estarem sujeitos a uma inevitável sensibilização quando diante de representações de circunstâncias de extrema desumanização. Dito de outra forma, estudar literatura é, também, estar sujeito à identificação com dores

que não são as nossas. Nesse entendimento, não vejo outra alternativa a não ser finalizar acionando Fernando Pessoa, em seu “Autopsicografia” (2002), em que o autor soube tão bem expressar as dores legítimas oriundas da ficção:

AUTOPSICOGRAFIA

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que leem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

REFERÊNCIAS

- ACHEBE, Chinua. **O mundo se despedaça**. Tradução de Vera Queiroz da Cosa e Silva. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 2009.
- ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo-SP: Editora da Unesp, 2009.
<https://doi.org/10.7476/9788579830259>.
- ALAVARCE, Camila da Silva. **A leitura em(cena)**: ironia romântica e ambiguidade em “uma simples flor nos teus cabelos claros”, de José Cardoso Pires. 2018. Trabalho apresentado ao III Festival Literário de Catalão e I Congresso de Leitura e Literatura Contemporânea, Catalão, 2018. Não publicado.
- APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai**: a África na filosofia da cultura. Tradução de Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro-RJ: Contraponto, 1997. 4ª reimpressão, março de 2014.
- AUERBACH, Erich. “A meia marrom”. **Mimesis**. Tradução: vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2015, 6ª edição, pp. 471-498.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte-MG: Editora UFMG, 2014.
- BARBOZA, Jacqueline Fernanda Kaczorowski. **Militância anticolonial e representação literária**: Nós, os Makulusu, de José Luandino Vieira e Um fuzil na mão, um poema no bolso de Emmanuel Dongala. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, 2017.
- BOOTH, Wayne C. “Isto é irônico?” in: **A rhetoric of irony**. Tradução de Maria Leonor Silvestre *et al.* Chicago: The University of Chicago Press, 1974.
- BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro-RJ: Edições BestBolso, 2017.
- BREZAULT, Éloïse. **Johnny chien Méchant d’Emmanuel Dongala**. Dijon-Quetigny : Infolio éditions, 2012.
- CHEMAIN, Roger e CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette. **Panorama critique de la Littérature Congolaise contemporaine**. Paris: Présence Africaine, 1979.

CONRAD, Joseph. **Coração das Trevas**. Tradução de Albino Poli Jr. Porto Alegre-RS: L&PM, 2011.

COULIBALY, Moussa. "Paradoxes de l'Identité: de la déconstruction à la construction identitaire dans *Le petits garçons naissent aussi des étoiles* de Emmanuel Boundzéki Dongala". **Litté Réalité**, 2008, vol. 20, n° 02, pp. 45-57. Disponível em: <https://litte.journals.yorku.ca/index.php/litte/issue/view/1683>. Acesso em: 5 mai. 2018. <https://doi.org/10.25071/0843-4182.29358>.

DAMÉGO-MANDEU, Camille. **Le verbe et le discours politique dans Un fusil dans la main, un poème dans la poche d'Emmanuel Dongala**. Paris : L'Harmattan, 2012.

DEHON, Claire L. "Le Roman Chez Les Auteurs Francophones D'origine Subsaharienne (2001-2006)". **The French Review**, v. 82, n. 1, 2008, p. 18–32. Disponível em: www.jstor.org/stable/25481472. Acesso em: 16 mar. 2018.

DONGALA, Emmanuel B. **Um fuzil na mão, um poema no bolso**. Tradução de Paulo Hecker Filho. Rio de Janeiro-RJ: Nova Fronteira, 1974.

DONGALA, Emmanuel B. "Littérature et société : ce que je crois". **Peuples Noirs, Peuples Africaine**. Paris, n. 9, (1979), p. 56-64. Disponível em: <http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/>. Acesso em: 14 fev. 2018.

DONGALA, Emmanuel B. **Jazz et vin de palme**. Paris: Monde Noir, 1982.

DONGALA, Emmanuel B. **Le feu des origines**. Paris: Éditions Albin Michel, 1987.

DONGALA, Emmanuel B. **Johnny chien méchant**. Dijon-Quetigny: Le Serpent à Plumes. 2002.

DONGALA, Emmanuel B. **Un fusil dans la main, un poème dans la poche**. Saint-Amand-Montrond: Le Serpent à Plumes. 2003.

DONGALA, Emmanuel B. **Les petits garçons naissent aussi des étoiles**. Saint-Amand-Montrond: Le Serpent à Plumes. 2006.

DONGALA, Emmanuel B. **Photo de groupe au bord du fleuve**. Arles : Actes Sud, 2010.

DONGALA, Emmanuel B. **La Revue Littéraire du Monde Noir**. Entrevista concedida a Valérie Lanctuit. Numéro 1, Octobre 2011, p. 46-51.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte-MG: Editora PUC Minas, Alameda, 2006.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo-SP: Martins Fontes, 2013.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora-MG: Editora da UFJF, 2015.

FERRAZ, Maria de Lourdes. **A Ironia Romântica**. Estudo de um processo comunicativo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

HAGGARD, Henry R. **As minas do rei Salomão**. Tradução de Eça de Queiroz. São Paulo-SP: Clube do Livro, 1971. Disponível em: <http://bibvirt.futuro.usp.br>. Acesso em: 3 fev. 2018.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e Política da Ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte-MG: Editora da UFMG, 2000.

KABONGO, Olivia. “« Une journée » d’Emmanuel Dongala : l’identité de la femme africaine et du peuple congolais.” **Voix plurielles**, [S.l.], v. 3, n. 1, p. 2-10, mai 2006.

Disponível em:

<https://journals.library.brocku.ca/index.php/voixplurielles/issue/view/32>. Acesso em: 14 mar. 2018. <https://doi.org/10.26522/vp.v3i1.516>.

KESTELOOT, Lilyan. **Les écrivains noirs de langue française**: naissance d’une littérature. Bruxelles: Editions de l’Université de Bruxelles, 1983.

KIERKEGAARD, Soren A. **O conceito de ironia constantemente atribuído a Sócrates**. Apresentação e tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis-RJ: Vozes, 2017.

LEFELEBVRE, Henry. **Introdução à modernidade**. Tradução de Jehovanira Chrysóstomo de Souza. Rio de Janeiro-RJ: Paz e Terra, 1969.

LEMOTIEU, Martin. **Politique et Roman au Congo Brazzaville**. 2011. 554 f. Tese (Doutorado) - École Doctorale de Droit e Sciences Humaines de Cergy-Pontoise, Val-d’Oise, 2011.

LOMBALÉ-BARÉ, Gilbert. “La littérature congolaise et le rêve du changement”. **Présence Africaine**. Nouvelle série, Paris, n. 154 (2° SEMESTRE 1996), p. 258-282. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24351703>. Acesso em: 25 jan. 2018. <https://doi.org/10.3917/presa.154.0258>

MCLEOD, George. The spoils of war : Moneyand Humanism in Emmanuel Dongala’s *Johnny Chien Méchant*. **Contemporary French and Francophone Studies**, Connecticut. v. 19, n. 5, 525-532, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/17409292.2015.1092236>. Acesso em: 14 mar. 2018.

MALANDA, Ange-Séverin. **Origines de la fiction et fiction des origines chez Emmanuel Dongala**. France : L’Harmattan, 2000.

MARTIN-GRANEL, Nicolas. DONGALA Emmanuel B., « Les petits garçons . **Le Serpent à Plumes, Études littéraires africaines**, Metz, 1998 (5), 44–48. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/ela/1998-n5-ela03275/1042193ar.pdf>. Acesso em: 3 mai. 2018. <https://doi.org/10.7202/1042193ar>.

MAZRUI, Ali A. et al. “O desenvolvimento da literatura moderna”. **História Geral da África**, v. VIII: África desde 1935. Editado por Ali A. Mazrui e Christophe Wondji. Brasília-DF: UNESCO, 2010. p. 663-696.

MBEMBE, Achille. “As formas africanas de auto-inscrição”. **Estudos Afro-Asiáticos**. Rio de Janeiro-RJ: 2001, Ano 23, n. 1, p. 171-209. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-546X2001000100007>.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite**. Tradução de Narrativa Traçada. Luanda: Edições Mulemba, Mangalde e Ramada: Pedago, 2014b.

MBOUKOU, J.P. Makouta. **Introduction à l'Étude du roman Négro-Africain de Langue Française**. Abidjan: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980.

MEMMI, Albert. **Retrato do Colonizado Precedido pelo Retrato do Colonizador**. 2. ed. Tradução de Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. Rio de Janeiro-RJ: Editora Paz e Terra, 1977.

MEDEIROS, Constantino Luz de. **A crítica literária de Friedrich Schlegel**. 2015. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, 2015.

MIA COUTO. “Prefácio”, in: HERNADEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula: visita à história contemporânea**. São Paulo-SP: Selo Negro, 2008, 4. ed., p. 11-12.

MIDIOHOUAN, Guy Ossito. **L'Idéologie dans la Littérature négro-africaine d'expression française**. Paris: L'Harmattan, 1986.

MOYNAGH, Maureen. “Human Rights, Child-Soldier Narratives, and the Problem of Form”. **Research in African Literatures**, Nova Scotia, v. 42, n. 4, Winter 2011, p. 39-59. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/454506>. Acesso em: 14 Mar. 2018.

MUECKE, D.C. **Ironia e o Irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo-SP: Editora Perspectiva, 1995.

N'GORAN, David K. **Le champ littéraire africain: essai pour une théorie**. Paris: Harmattan, 2009.

PARAVY, Florence. « Feu croisé sur l’afropessimisme (E. Dongala, A. Kourouma) ». **Études littéraires africaines**, [S.l.], v. 32, p. 60–67, 2011. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/ela/2011-n32-ela0836/1018643ar.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2018. <https://doi.org/10.7202/1018643ar>.

PESSOA, Fernando. **Cancioneiro**. Ciberfil Literatura Digital, março/2002. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ph000003.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2019.

RORTY, Richard. **Contingência, ironia e solidariedade**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo-SP: Martins Fontes, 2007.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo-SP: Iluminuras, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’”. **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas-SP : Editora da Unicamp, 2003. p. 371-385.

WILLEY, Ann. « A Bridge over Troubled Waters: Jazz, Diaspora Discourse, and E. B. Dongala’s “Jazz and Palm Wine” as Response to Amiri Baraka’s “Answers in Progress” ». **Research in African Literatures**, v. 44, n. 3, Fall 2013, p. 138-151. Disponível em : <https://muse.jhu.edu/article/513975>. Acesso em: 14 mar. 2018. <https://doi.org/10.2979/reseafritelite.44.3.138>.

APÊNDICE A: Resumo das obras

O primeiro romance de Dongala, *Um fuzil na mão*, de 1973, narra a história de Mayéla dia Mayéla que está preso, prestes a ser executado e faz um retrospecto de sua vida de revolucionário até chegar ao momento de seu fuzilamento. A história de Mayéla segue uma certa ordem cronológica de sua ascensão e queda no poder, mas é sempre entrecortada por vislumbres de outros tempos, em que a trama vai se constituindo, e, assim, é possível construir a identidade do herói revolucionário.

No início de sua vida como revolucionário, Mayéla e seus companheiros do Movimento Nacional de Libertação dominam a cidade de Litamu, no Zimbawe, e são violentamente reprimidos pelas tropas estrangeiras. Diferentemente de seus companheiros de luta, Mayéla consegue fugir da investida bélica inimiga e acaba sendo capturado e confundido com o rebelde Kapinga, em Malawi, onde é torturado, até “confessar” ser do grupo do tal rebelde, a quem Mayéla desconhecia totalmente. Depois de hospitalizado, é salvo pelo médico Dr. Nkoua.

Com a ajuda do médico, Mayéla foge do Malawi e atravessa uma grande parte do sul da África, até chegar à fictícia Anzika, terra natal do personagem, situada em algum lugar na África Central. Durante essa viagem de regresso ao seu país, o personagem, que havia passado longos anos estudando Ciências Físicas na França, vai se reconectando à África e redescobrimdo seu lugar nesse continente.

Quando chega à sua aldeia de nascimento, Mayéla experimenta a vida simples no campo, mas carrega consigo a fama de sua incursão em Litamu, o que o transforma em palestrante e o faz conhecido no meio político do país. Até que um dia, durante uma palestra na capital do país, Mayéla sofre um atentado e, ferido, volta à aldeia de seu pai para se recuperar. Lá, ele está em prisão domiciliar, sem direitos políticos e impedido de ocupar função pública. Fica vivendo na vila durante quase um ano até que acontece um golpe de estado e Mayéla é chamado para governar Anzika.

Seu governo provisório passou por uma eleição e Mayéla foi legitimamente eleito e, quando chega ao poder, apresenta, portanto, uma vida de guerrilheiro e revolucionário bem-sucedido. Apesar do desejo de mudança e de seu empenho em promover tais mudanças, seu governo fracassa e reproduz todo o autoritarismo dos governos anteriores e Mayéla também sofre um golpe de estado e renuncia ao cargo de

Presidente da República Popular e Democrática de Anzika, sendo preso e condenado à morte. À Mayéla, é oferecido indulto, mas ele se recusa a aceitar e é morto por fuzilamento.

O romance *Le feu* narra a trajetória de Mankunku, do seu nascimento até seu delírio de morte na velhice. O nascimento do personagem ocorre um pouco antes do início da colonização e Mankunku vê a chegada do colonizador à vila em que vivia com a família; percebe as estratégias de colonização como o emprego da violência excessiva, mas também a força sedutora da novidade trazida pelos colonizadores, com suas narrativas de outros lugares, outros deuses, enfim, outra cultura.

Após o contato inicial, a narrativa prossegue nos ciclos que se seguiram após a partilha da África: a busca pela seiva de seringueira, a repressão cada vez mais devastadora e violenta; a fome, as mudanças trazidas na (des)organização social com essa nova maneira colonial de “governar”. O trabalho forçado obrigatório na construção da estrada de ferro, a chegada do trem à vapor, a ida dos africanos para lutar no fronte de batalha, durante a Segunda Guerra, o fim da guerra, os movimentos pela independência até sua efetivação entre o final dos anos 1960 e os anos 1970.

Com o passar do tempo, o personagem vê seu povo ser conduzido à pobreza, à morte e à degradação. ManKunku aprende o ofício de maquinista da locomotiva, passa a viver na capital e vive uma fase melhor, mas, logo, vem a convocação para lutar na Segunda Guerra e há uma estagnação na vida de Mankunku, que agora se chama Maximilien Mandala Mankunku, pois, como ia trabalhar em um ofício moderno e sob a chefia dos estrangeiros, precisou adotar um nome ocidental.

Após a Guerra, a cidade moderniza-se e o personagem acompanha a chegada da vitrola e do rádio que introduz, cotidianamente, na vida dos africanos, notícias vindas de outros mundos, com outras ideias, contribuindo na difusão dos movimentos de valorização do negro e de busca pela independência. Começam os comícios, a repressão policial, os movimentos populares em que Mankunku se engaja e, como consequência, acaba sendo demitido de sua função de maquinista. O personagem conhece a independência, mas fica sob a tutela de um regime socialista autoritário.

A narrativa de Mankunku faz um retrospecto das mudanças ocorridas com seu povo, em sua África, a partir da chegada dos colonizadores até, aproximadamente, o

início dos anos 1970 e se constrói a partir de momentos relevantes para o povo colonizado por franceses e belgas, embora haja referência aos ingleses e portugueses.

Les petits garçons (1988) é um dos mais belos e delicados romances de Dongala. Nele, é narrada a história da infância e adolescência de Michel Matapari. A história é iniciada pelo nascimento do garoto que vem ao mundo dois dias depois de seus irmãos gêmeos, como se ele tivesse se escondido “em algum lugar inexplorado nas entranhas” (DONGALA, 2006, p. 10) da mãe. O pai de Matapari, diretor da escola e, posteriormente, professor de ciências, recusa qualquer tipo de explicação fantástica ou supersticiosa para o nascimento do filho, o que já instaura uma discussão sobre a ancestralidade religiosa e fantástica bastante valorizada sobre a África.

O pai de Matapari é um personagem bastante objetivo, estudioso, inteligente, ateu e estimula que seus filhos sigam o caminho da ciência, da liberdade, da democracia, sem se prenderem às questões religiosas ou místicas, como um homem “moderno”. O responsável por introduzir o garoto nas questões “africanas” será o avô, mas as questões tradicionais trazidas pelo avô são muito vinculadas à natureza, não exatamente a valores religiosos ou místicos tradicionalmente divulgados sobre África e africanos.

As questões dos ancestrais são trazidas pelo avô de maneira natural, delicada e vinculada aos elementos da terra, como a observação do amanhecer ou das estrelas, ou seja, intenta estabelecer um vínculo com uma essência primordial concreta de observação do mundo ao redor em sua perpetuidade, em sua continuidade, em sua constância.

Diferentemente de *Johnny Chien Méchant*, neste romance há uma criança sendo criança, descobrindo o mundo ao seu redor com suas contradições, mistérios, dificuldades, delicadezas, aprendendo sobre liberdade, democracia, autoritarismo, sempre em uma perspectiva infantil ou juvenil. Eleva-se a criança à sua condição de futuro adulto e toda a possibilidade de renovação que as crianças podem trazer para uma sociedade. Esse efeito é potencializado já que o romance é narrado em 1ª pessoa, a partir da ótica do menino e sua lógica de criança, sua maneira, parcial, ingênua, mas, possível, de interpretar o mundo.

Johnny Chien Méchant (2002) é, seguramente, o romance mais violento e impactante do conjunto da obra de Dongala. Adaptado para o cinema em 2008, com o

título de *Johnny Mad Dog*, é uma das obras mais estudadas do autor, bem como uma das mais famosas. O romance apresenta duas perspectivas narrativas em primeira pessoa, uma do personagem que confere título à obra, Johnny, um adolescente de 15 para 16 anos, líder de uma milícia, e a outra da jovem Laokolé, que tenta fugir da pilhagem anunciada pelos milicianos e do espectro de morte trazido por ela.

O contraponto formado pelos dois personagens e narradores é evidente: Lao, cujo pai era pedreiro, é estudiosa, estava terminando a Ensino Médio e ia fazer Faculdade de Engenharia, pois se encantava com as formas simétricas das construções, é muito boa com números e admirava o ofício do pai e sua capacidade de erguer edificações sólidas onde, antes, nada havia. Apegada à sua família, que no momento da narrativa é a mãe, cujas pernas foram amputadas devido a um ataque anterior que havia sofrido na ocasião em que o pai foi assassinado, e o irmão, de quem se separa já no início da narrativa.

Mesmo tendo tido a chance de fugir do local do conflito durante um resgate aos estrangeiros, Lao não consegue deixar a mãe e o irmão para trás. Trata-se de camada mais vulnerável da população e fica bastante claro o total abandono a que são submetidas essas camadas mais populares durante os períodos de guerra. Não há lei, não há garantia de direitos humanos, não há nenhuma salvaguarda para essas pessoas, que estão inexoravelmente expostas a todo tipo de tirania, autoritarismo e violência. Embora o livro não tenha seu nome, ironicamente, é a grande sobrevivente da narrativa e é quem, apesar de todas as situações terríveis por que passa, consegue sugerir uma possibilidade de redenção. Lao, embora também seja uma adolescente, é correta, tem um propósito na vida e é capaz de avaliações muito mais elaboradas e profundas que Johnny, cuja sanidade é bastante frágil.

Johnny é o líder do grupo *Tigres Rugissants*, que é um dos muitos grupos de milicianos que fazem o “trabalho de campo”: matam os civis, estupram e torturam as mulheres, roubam casas, enfim, dentro dessa cadeia de poder político-econômico é a camada também para quem não há lei, tanto entre os grupos que podem matar uns aos outros, como em relação à população. Não sabem exatamente por qual causa estão lutando e, assim, lutam por seus interesses próprios, como para terem um carro, roupa, tênis, joias, ou mesmo para pertencer a um grupo armado, como nos filmes de ação americanos.

Photo de groupe (2010) relata a trajetória de Méréana, uma mulher adulta e divorciada, mãe de dois meninos, e responsável pela sobrinha, Lyra, de 18 meses, filha de sua falecida irmã, que morreu em decorrência da AIDS. Méré trabalha à beira do rio, extraíndo pedras que são compradas por empreiteiras que as utilizam na construção civil. No canteiro só trabalham mulheres, cada uma com sua história de violência e opressão. O conflito estabelece-se quando as trabalhadoras pedem um preço mais alto pelas pedras e Méré assume o papel de porta-voz do grupo. Trata-se de uma narrativa cujos personagens principais são todas mulheres, imersas em sua condição feminina, sujeitas a todo tipo de violência, mas que encontram na solidariedade e na sororidade grandes aliados para atingirem seus objetivos.

Esse romance apresenta um narrador em 2ª pessoa, que relata os percalços e as vitórias da personagem principal e de suas companheiras, porém, em muitas ocasiões, parece representar uma voz coletiva sempre dialogando com Méré e situando-a histórica ou culturalmente em um contexto mais amplo de sua condição de mulher, limitado por discursos que a precedem e que poderão sucedê-la. Esse recurso estético proporciona efeitos interessantes na narrativa com oscilação do ponto de vista e problematizações de questões do senso comum que carecem revisão.

O presente narrativo é contemporâneo da data da publicação e as questões de ordem políticas são apresentadas quando interferem na vida cotidiana das personagens trazendo para o universo literário uma representação de uma África mais distante dos discursos pós-colonialistas e imersa em questões de ordem humana universais.

Jazz et vin de palme (1982) é uma coletânea de oito novelas. O tom das narrativas é, majoritariamente, bem-humorado e segue uma dinâmica da África contemporânea e seus diversos aspectos políticos e sociais, com exceção das novelas “Mon métro fantôme” e “A love Supreme”, ambientadas em Nova Iorque.

A primeira novela, “L’étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati”, ambientada em Pointe-Noire, narra os misteriosos eventos que provocaram a decadência do eminente camarada Kali Tchikati, segundo no comando do Partido Único Nacional. Os eventos provocaram sua expulsão de tal partido e Kali passou a viver como um feiticeiro tradicional africano, munido de todos os patuás protetores do corpo e da alma. Essa narrativa é bastante cômica, com cenas memoráveis e a construção de uma narrativa que retrata as muitas influências políticas e religiosas que agem na República

do Congo, contestando a ancestralidade “típica” dos africanos e todo um embate entre Ocidente e África.

“Une journée dans la vie d’Augustine Amaya” narra a jornada da personagem Augustine Amaya para reaver sua carteira de identidade extraviada no posto da aduana na fronteira entre Kinshasa, na República Democrática do Congo e Brazzaville, na República do Congo. A jornada da personagem não é nada épica, ao contrário, a personagem vê-se totalmente refém da burocracia, da arrogância do funcionário da aduana que faz de tudo para que a personagem não resolva seu problema. De um lado, o narrador expõe toda a dificuldade logística enfrentada pela personagem, além de sua falta de dinheiro e, de outro, o simples e peremptório descaso do funcionário da aduana. Há a oposição entre a complexa e miserável vida da personagem, que depende da carteira de identidade para atravessar a fronteira e comprar mercadorias que seriam revendidas em Brazzaville, e a simplicidade cruel do funcionário.

“Le Procès du Père Likibi” é narrada em 3ª pessoa e relata a história do julgamento do Père Likibi. Likibi era o mais famoso líder espiritual de sua vila e dos arredores e, durante o casamento de sua filha, ele fez um feitiço para que umas nuvens de tempestade se dissipassem e não atrapalhassem a festa. Durante os quatro meses que se seguiram após o casamento, não choveu mais e a vila começou a passar muita dificuldade, e a fome era iminente. Diante dessa catástrofe, um dos moradores da vila, membro do Partido Único, que manifestou intenção de se casar com a filha de Likibi e foi por este rejeitado, acusa o feitiço de Likibi como responsável pela grande seca.

Diante dessa acusação e como o Partido Único havia proibido as práticas de feitiçaria, pois tais práticas atrasavam o desenvolvimento do país, Likibi é julgado e condenado à morte por ser o responsável pela seca que devastava e atrasava o país. Essa novela, apesar do desfecho trágico, segue uma linha irônica bem-humorada, Likibi é um personagem matuto e os diálogos desenvolvidos durante o julgamento explicitam a incoerência dos processos políticos impostos aos africanos. O personagem não é condenado por feitiçaria, mas por fazer um feitiço que instaurou a seca, de forma que o Likibi é condenado por um crime que o partido político não reconhece como algo possível de acontecer no mundo objetivo e científico, afinal, nenhum homem poderia controlar os eventos atmosféricos.

“L’Homme” é uma narrativa perspicaz e surpreendente em que um misterioso homem consegue invadir a fortaleza do “chefe-bem-amado da nação” e assassiná-lo, apesar de todo o sistema israelense de proteção que havia na fortaleza do governante. A polícia procura o tal homem em todos os vilarejos próximos à fortaleza e o desfecho transforma “o homem” em um mito de justiceiro perseguidor de ditadores. Essa novela desenvolve uma dinâmica narrativa inusitada opondo o chefe onipresente da nação, que vive isolado em sua fortaleza, ao camponês, diluído como indivíduo em sua condição de pertencente a um grupo social, sugerindo que o homem está mais protegido nessa condição diluída do que o chefe da nação em seu isolamento militarizado egocêntrico.

“La Cérémonie” é narrada em 1ª pessoa e relata a história de um vigia de uma usina de estrume que participa da cerimônia de posse do novo diretor da usina. O narrador se ocupa em mostrar os bastidores da cerimônia e a longa espera, no sol dos trópicos, das personalidades importantes que iriam presidir o evento, entre eles, o chefe da nação. Quando a cerimônia começa, na hora do discurso do presidente, ocorre uma explosão e o narrador, que está ao lado do presidente, cuidando do microfone para os palestrantes, acaba sendo preso e é torturado para confessar sua participação no atentado contra o chefe da nação. Após o fuzilamento dos “participantes” do “atentado”, descobre-se que a explosão foi causada pelo estouro do pneu de um carro que passava na rua. O texto é bastante irônico e conduzido de maneira cômica pelo narrador que aborda as contradições dos regimes políticos africanos. Nota-se, também, no transcorrer do relato, a presença de um interlocutor que somente será conhecido no último parágrafo da narrativa.

Em “Jazz et Vin de Palme”, a Terra é invadida por alienígenas hostis e altamente militarizados que desejam pilhar os recursos naturais da Terra. Para combater esse mal, todas as nações do mundo se reúnem, como uma verdadeira “liga da justiça”. Evidentemente, cada país propõe uma solução de acordo com suas crenças políticas e seus conhecimentos prévios, sempre com vistas a exterminar o alienígena. Todavia, a melhor ideia vem do Quênia, que propõe uma solução tradicional e pacífica: convidar o mais velho entre os extraterrestres para se sentar embaixo da grande árvore na praça central para, durante a conversa, beberem o vinho de palma. Tal bebida teria por objetivo deixá-los em um estado mais receptivo. Para aumentar tal relaxamento,

ouviriam as músicas de John Coltrane, o que lhes permitiria atingir uma espécie de nirvana. Como a maioria gostou da proposta, ela foi executada e a paz voltou ao planeta.

“Mon métro fantôme” é ambientada em Nova Iorque, quando o narrador-personagem está saindo do laboratório em um final de tarde de verão. Dirige-se ao metrô e, enquanto aguarda a chegada do veículo, observa as pessoas, os nova-iorquinos em sua total e absoluta indiferença uns em relação aos outros, como se todos fossem invisíveis em relação aos outros. O metrô finalmente chega, lotado, o que é típico à hora do rush e o narrador-personagem, sem conseguir se segurar em lugar nenhum, é jogado em todas as direções e, mesmo nessas condições, consegue observar a total falta de empatia entre as pessoas que se encontram absorvas em si mesmas. Até que avista uma pessoa maquiada como um palhaço, um ator ou comediante, e essa pessoa causa estranhamento e medo no narrador-personagem, pois tem um olhar de morte, e se diferencia dos demais. Trata-se de narrativa diferente das anteriores, já que não se passa na África, mas em um ambiente bem urbanizado e “capitalista”. Nessa narrativa, o trem carrega pessoas fantasmagóricas, presas à sua individualidade como se fossem invisíveis entre si.

“A Love Supreme”, narrativa também construída em 1ª pessoa, é ambientada em Nova Iorque em que o narrador, apaixonado por John Coltrane, recebe a notícia bombástica de sua morte. O personagem-narrador fica em estado de choque e revive o momento em que ele e o amigo Splivie têm a chance de conhecer e conversar com um desanimado e desmotivado John Coltrane. O encontro ocorre após um show da banda em que J.C. tocava. J.C. estava desanimado com sua condição de músico de banda e insatisfeito com o fato de não poder se expressar verdadeiramente por meio de sua arte.

No decorrer da conversa, J.C. tem a chance de explicar para os rapazes as intenções e emoções que deseja atingir com sua música, em um desabafo que poderia estar representando o próprio fazer artístico de Dongala. Após essa conversa, J.C. ficou seis meses sem dar nenhum concerto e os personagens não o encontraram mais durante esse período.

Até um dia em que J.C. faz um concerto emocionante que é um grande sucesso e, então, após o show, J.C., lembrando do narrador e de Splivie, encontra-se com eles e suas namoradas para beberem juntos e conversar sobre o que havia acontecido desde o dia do primeiro encontro.

A novela faz uma homenagem explícita ao Jazz e, especialmente a J.C, pois sugere que suas músicas foram a inspiração para os movimentos negros que surgiram nos Estados Unidos. O narrador faz uma declaração dirigida ao próprio J.C., em que explicita a relevância de sua música e de seu jeito de pensar a arte, em um desabafo metalinguístico.