

Espaço fictício e situação-limite em narrativas de língua portuguesa¹

Nazir Ahmed Can^a

¹O presente artigo contou com o apoio da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) – Programa Jovem Cientista do Nosso Estado, Projeto nº E-26/203.025/2018 – e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – Bolsa de Produtividade em Pesquisa, Nível 2, Projeto nº 307217/2018. Ampliamos, na análise do romance *Biografia do Língua*, os resultados apresentados em textos anteriores (CAN, 2016; CAN, 2018). Agradecemos a Laura Padilha e a Ana Marques Gastão, por um lado, e a Marco Lucchesi, por outro, por nos terem convidado a publicá-los na *Revista Colóquio/Letras* e na *Revista Brasileira*, respectivamente.

Resumo

O objetivo deste artigo é examinar a relação entre espaço fictício e comunidade alheada nos romances Biografia do Língua (2015), do caboverdiano Mário Lúcio Sousa, e Campo de Trânsito (2007), do moçambicano João Paulo Borges Coelho, e também na novela O Assobiador (2002), do angolano Ondjaki. Partindo do princípio de que qualquer alternativa identitária requer um entendimento mútuo e de que a reciprocidade é inconcebível se antes não houver um horizonte de partilha do espaço (BAUMAN, 2006, 32), observaremos o modo como, ao entrecruzarem preocupações de ordem local e global, essas narrativas encenam diferentes tipos de situação-limite.

Palavras-chave: Espaço fictício, Literaturas africanas, Mário Lúcio Sousa, Ondjaki, João Paulo Borges Coelho.

Recebido em: 26/05/2020

Aceito em: 13/07/2020

^aProfessor Adjunto na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisador da FAPERJ e Bolsista de Produtividade em Pesquisa (PQ 2) do CNPq. E-mail: nazir.cann@gmail.com

Por ser capaz de determinar ou influenciar as relações entre as personagens, oferecendo ainda pistas sobre os impasses do tempo histórico, o espaço tem sido objeto de valorização crescente na teoria literária. Desde o clássico de Gaston Bachelard, de 1957, centrado nas formas espaciais do imaginário, e das primeiras reflexões vindas da então União Soviética, nos anos 1970 – de Youri Lotman, sobre as funções da topografia na estrutura do romance, e de Bakhtin, acerca do *cronotopo* –, passou-se a atribuir ao espaço um papel de protagonismo nas análises sobre o texto ficcional ou poético. A atenção fica confirmada com o surgimento de conceitos e correntes que, a partir dos anos 1990, produziram um autêntico *spatial turn* (ZIETHEN, 2013, p. 3) nas análises sobre o objeto literário. Entre eles, que emergem majoritariamente de tradições críticas de língua francesa, alemã, italiana e inglesa, destacam-se a “geopoética” (de Kenneth White), os “romances-geógrafos” (de Marc Brosseau), a “geografia da literatura” (de Franco Moretti), a “geocrítica” (de Bertrand Westphal), o “pensamento-paisagem” (de Michel Collot), a “narratologia do espaço” (de Katrin Dennerlein), a “escrita de viagem” (de Graham Huggan) e a “ecocrítica” (de Greg Garrard e de Graham Huggan & Helen Tiffin), como bem sintetizou Ziethen (2013). Ainda segundo a estudiosa, que tem examinado com extremo cuidado alguns territórios literários africanos de língua francesa, o giro espacial dá-se no momento em que a teoria é unânime ao constatar que o espaço está envolvido em toda construção do saber e que, pelo fato de se impor como estratégica diegética, substância geradora, agente estruturante e vetor significante, já não pode ser analisado apenas como “cenário” ou “modo de descrição” (ZIETHEN, 2013, p. 4).

Embora movidos por preocupações ligeiramente distintas do que vem sendo habitual desde então, devido ao ângulo de visão adotado, os estudos de Francisco Noa (2002) e alguns textos fundadores, como os de Edward Said (2007, 2011) ou Chinua Achebe (2012), afiguram-se decisivos para qualquer reflexão sobre o modo como os territórios africanos foram confiscados pelo olhar colonial. Todos eles nos mostram que, ao longo de séculos de dominação imperial, personagens, tempos e espaços – isto é, as três categorias que sintetizam a existência – foram alvo de um avassalador processo de estereotipagem que legitimou, no plano simbólico, a invasão e a violência

ritualizada sobre outros povos. Como se sabe, a diferença de enfoque das textualidades nacionais que emergem em meados do século XX no continente africano é radical: enquanto a escrita colonial era filtrada pela cegueira estratégica do colono, que apenas retratava sua relação de desconforto e heroicidade com o meio, uniformizando a paisagem e silenciando as populações locais, as literaturas nacionais souberam, de diferentes maneiras e em distintos níveis, observar a geografia em sua relação com a diversidade humana e, ao mesmo tempo, vinculá-la artisticamente a toda sorte de contradições impostas pela história. Assim, ao passo que na literatura colonial havia uma inclinação para a construção de um espaço atemporal, apreendido por uma perspectiva monofocal, nas literaturas africanas, o espaço, de modo geral, constrói-se em paralelo (e por vezes se confunde) com as personagens, adquire vocação histórica e situa-se, por tudo isso, no plano da metonímia, da metáfora, da fábula, da personificação e do dialogismo.

Depois de uma primeira fase em que se privilegiou a afirmação da cultura negra na história da humanidade e de uma nova visão sobre o continente africano, na qual poderiam aconchegar-se de alguma maneira os propósitos locais ou nacionais², e de outra fase que se insere em um movimento explicitamente anticolonial e nacionalista, que colocou no mapa literário lugares, histórias e personagens até então não visitados pela literatura, o espaço inspira, nas últimas décadas, um novo processo de abertura, que favorece a transgressão de fronteiras e uma maior mobilidade física a narradores e personagens. Os espaços nacionais relegados pelos novos poderes políticos (desenhados pelos poemas e narrativas de Ruy Duarte de Carvalho, Ana Paula Tavares, Pepetela e Arnaldo Santos, de Angola, de Luís Carlos Patraquim, Mia Couto, Ungulani Ba Ka Khosa, Paulina Chiziane e João Paulo Borges Coelho, de Moçambique, de Germano de Almeida e Mário Lúcio Sousa, de Cabo Verde, apenas para citar alguns dos exemplos mais conhecidos), assim como os espaços internacionais, passam a ser incorporados com maior insistência nos últimos anos.

Neste artigo, contudo, interessa-nos examinar como o espaço estritamente ficcional, desamarrado do referente real devido à denominação inventada, se inclui nesta dinâmica de ampliação da geografia literária. Embora já presentes em narrativas africanas do século XX, é no século XXI que esses

²Tanto em Angola quanto em Moçambique, especialmente a partir dos anos 1950, o espaço internacional (Brasil, Cuba, Estados Unidos, Haiti, entre outros) é incorporado com finalidades específicas, de natureza fundamentalmente política. Agostinho Neto ("Voz de Sangue"), Viriato da Cruz ("O dia da Humanidade"), Noémia de Sousa ("Deixa passar o meu povo"), Craveirinha ("África") e Virgílio de Lemos ("Cantemos com os poetas do Haiti"), por exemplo, investiram em uma proposta aberta ao diálogo com correntes ou movimentos internacionais, como o Pan-Africanismo (de língua inglesa), a Negritude (de língua francesa), o Negrismo cubano (de língua espanhola) ou o Regionalismo brasileiro. Espaços como os de Harlem, Salvador da Bahia, Havana, Porto Príncipe, entre tantos outros, mais evocados do que efetivamente figurados, atualizavam o desejo de valorização da participação do homem negro na história da humanidade e, por esta via, ressaltavam a injusta situação em que ele se encontrava votado nas colônias portuguesas.

espaços começam a proliferar de modo mais sistemático, permitindo-nos, agora, com mais dados sobre a mesa, uma reflexão de natureza contrastiva. O objetivo do presente artigo, portanto, é avaliar a relação entre espaço inventado e comunidade alheada em três narrativas publicadas nos últimos vinte anos: o romance *Biografia do Língua* (2015), do caboverdiano Mário Lúcio Sousa; a novela *O Assobiador* (2002), do angolano Ondjaki; e o romance *Campo de Trânsito* (2007), do moçambicano João Paulo Borges Coelho. Partindo do princípio de que qualquer alternativa identitária requer um entendimento mútuo e de que a reciprocidade é inconcebível se antes não houver um horizonte de partilha do espaço (BAUMAN, 2006, p. 38), observaremos o modo como, fazendo entrecruzar preocupações de ordem local e global com base em estratégias literárias que ora se assemelham e ora se distanciam, estas obras encenam diferentes tipos de situações-limite.

Além de transitar por diversas artes, como a música, a pintura ou a poesia, Mário Lúcio Sousa tem sabido conciliá-las de forma eficaz em seu projeto literário. Nascido em 1964, o autor, que também viveu em Cuba, regressa à ficção com *Biografia do Língua*. Neste romance, vencedor do Prêmio Literário Miguel Torga – Cidade de Coimbra, vários traços de seu percurso biográfico e de seu ecletismo artístico se evidenciam. Em diálogo com diversas tradições literárias, o autor repensa o tráfico negreiro, conferindo-lhe uma inequívoca dimensão universal.

Ambientada numa falésia sem nome, a narrativa gira em torno da vida de um condenado à morte por fuzilamento a quem é concedido um último desejo. Sem hesitar, pede para contar a história de Língua, um escravo que viveu durante mais de um século e pronunciou sua primeira frase (“Tenho uma língua”) aos sete meses, tendo, por isso, chamado a atenção do Rei de Portugal. Inspirada no cubano Esteban Montejo, escravo negro representado em *Biografía de un cimarrón* (1966), de Miguel Barnet³, a experiência de Língua será objeto de uma aguda pesquisa estética acerca dos laços entre exclusão racial e expansão ocidental no mundo. Também o condenado é um caso raro de longevidade, pois atravessa dois séculos para relatar as peripécias da vida de Língua. Com base nessas histórias, e do modo como as narra, não só encontra uma criativa maneira de sobrevivência, mas também contribui para a invenção de

³No preâmbulo, Mário Lúcio Sousa (2015, p. 12) refere que Esteban Montejo, entrevistado por Barnet em 1963, quando tinha 104 anos, é possivelmente o único indivíduo a ter vivido “o colonialismo, a escravatura, a Abolição, a guerra da independência, a ocupação, o capitalismo, o imperialismo e o comunismo, sucessivamente e num mesmo lugar”.

uma insólita comunidade de destino: “estamos a criar a nossa própria harmonia, a nossa própria humanidade, se assim se pode dizer [...] exactamente aqui neste lugar, que devia ser de morte” (SOUSA, 2015, p. 71; p. 80). Sucedem-se, assim, em catadupa, as experiências fantásticas de um escravo que é, ao mesmo tempo, anti-herói e herói exemplar, e as vivências possíveis de um condenado que, em situação de imobilidade física, faz florescer o abalo.

Biografia do Língua é, com efeito, uma fábula sobre uma sociedade fundada no paradoxo. Erguido por um homem que, contra todos os prognósticos, se apresenta como “memória e arquivo” do povo (SOUSA, 2015, p. 290) e se vai salvando “pela escuta do outro” (SOUSA, 2015, p. 111), este universo faz da exceção sua regra de funcionamento. Como tal, algumas das mais inusitadas inversões compõem o dia a dia de seus habitantes: “Bem, este é o meu ofício, pelo menos até eu cair de joelhos crivado de balas. Mesmo trágica, a situação não deixa de ser cómica [...], estou a guardar os meus próprios carrascos” (SOUSA, 2015, p. 64). Contra o fuzil e a parede, em uma espécie de fim do mundo, o condenado-narrador cria naquele pequeno microcosmo uma das mais saudáveis dependências: a de histórias. E isto sucede até mesmo em dias de funeral: “Vai Falésia soluçando o finado e ouvindo o condenado” (SOUSA, 2015, p. 232). Todavia, o narrador não se apresenta como detentor do monopólio do contado, diferenciando-se, assim, da epistemologia que orientou a literatura de outros contextos e de outras eras. Como se sabe, ao associarem o continente africano a uma ideia de vazio (de tempo, de espaço, de humanidade) e de anomia, os saberes imperiais justificaram a necessidade de ocupação territorial e consolidaram um imaginário assente na certeza da superioridade civilizacional. O narrador, pelo contrário, penetrando por terrenos simbólicos que se consagraram nas literaturas africanas a partir da segunda metade do século XX, integra sua versão em uma cadeia mais vasta de relatos: “E eis o que tenho a contar, porque me contaram” (SOUSA, 2015, p. 19). Além de recusar a paternidade de parte da história que conta, assinala-lhe uma pecha: “Mas ninguém sabia mais do que até aos sete meses do menino. Eu, contudo, ficava a imaginar” (SOUSA, 2015, p. 47). É deste modo, portanto, que no jogo proposto por Mário Lúcio Sousa se reinstauram alguns dos fundamentos da

tradição oral: um cenário (a falésia); um auditório (os verdugos), rapidamente alargado à população que acode em massa, em um misto de curiosidade e identificação com o protagonista do relato; o contador, que revitaliza a herança de narrar os fatos anteriormente transmitidos; e as estórias, que, devido à fenda inaugurada pela história e à própria natureza do conhecimento, se inscrevem em um processo que não desconsidera a invenção.

Avesso a essencialismos, o autor indicia que o dilaceramento produzido pelos processos históricos impossibilita a restituição completa dos fatos. Por isso, procura criar, nesse exercício que é simultaneamente de desconstrução da biblioteca imperial e de construção de uma gramática alternativa, algo próximo daquilo a que o angolano Ruy Duarte de Carvalho (2009, p. 299) definiu como “uma zona de indiferenciação entre o falado e o escrito... um falado que no entanto só pudesse ser escrito, um escrito que no entanto só pudesse ser falado”. Trata-se de um projeto ambicioso, no qual uma poética de complementaridade de saberes e de instituição de uma nova sensibilidade, que não tem pejo em retorquir à antiga nem vergonha de rir de si própria, se configura como horizonte. Ao entrelaçar duas narrativas, *Biografia do Língua* favorece ainda o cruzamento de gêneros, em especial o conto, o micro-relato, a poesia, o romance e o ensaio. Embora não nos possamos estender aqui nessa questão, destacamos, para além das obras do próprio Ruy Duarte de Carvalho, os romances *João Vêncio: os seus amores* (1979), do angolano Luandino Vieira, *Terra Sonâmbula* (1992), do moçambicano Mia Couto, e *Nour, 1947* (2001), do malgache Jean-Luc Raharimanana, como exemplos de narrativas que entrelaçam a escrita, os gêneros literários e os diversos códigos da oralidade para ler, cada qual a sua maneira, a complexa e acidentada história de seus países. No romance de Mário Lúcio Sousa, esse tipo de procedimento, ademais de promover a ampliação das balizas temporais da narrativa, está a serviço de um desafio inédito: investigar dois tipos de experiência-limite, possivelmente os emblemas mais radicais da imobilidade social. Assim, se a existência do condenado se encontra em uma zona próxima do indizível – “Não há na vida nenhuma sensação mais forte do que estar de pé contra um pelotão de fuzilamento” – 2015, p. 15), a vida do escravo será “algo assim só comparável à vida de um perpétuo condenado à morte” (SOUSA, 2015, p. 12). Ambos, de resto, podem ser mortos por

alguém com quem partilham uma história. Operando no fragmento para examinar o totalitarismo e auxiliando-se da imaginação para preencher os espaços lacunares dessas vidas sentenciadas, Mário Lúcio Sousa resgata a virtualidade poética das experiências abissais.

Como já mencionado, o condenado teve acesso à história dos primeiros sete meses do escravo por intermédio de relatos de terceiros. Ao contrário do que seria habitual em um texto herdado, porém, a descrição dessa fase da vida de Língua alcança um notável grau de plasticidade. Mediado pela metáfora, pela sinédoque e até mesmo pela ironia, o sentido desta curta vivência é pluralizado: “Felizmente, os bebês não têm dentes, esses ossos alvos que traem os negros no escuro. Para ele, o céu-da-boca não passava ainda de um curioso lugar onde via láctea e seio eram a mesma coisa” (SOUSA, 2015, p. 21). Contrariando o tom épico das narrativas imperiais, nas quais a equivalência simbólica entre o “fardo do homem branco” e a insalubridade dos lugares ocupados é colocada em um plano central, o que se relata aqui é pura e simplesmente a primeira vez de um bebê. Trata-se de um movimento que confere humanidade ao sujeito, historicidade aos lugares e energia poética aos pequenos atos do cotidiano. Diante da recusa de totalização e da impossibilidade de domesticação, já que “ninguém é capaz de traduzir o que vai na língua de uma gota de gente de dois dias de nascido” (SOUSA, 2015, p. 31), o autor investe na polissemia e na criação de novas imagens, restituindo por essa via uma das funções primordiais da literatura: sondar esteticamente os sentidos (em suas várias acepções) da humanidade.

De resto, o diálogo intertextual com a história de um escravo cubano não impede Mário Lúcio Sousa de deslocar a narrativa para outros territórios simbólicos. A falésia, que se transformou em “Falésia” após cerca de duzentos anos de histórias contadas pelo condenado, pode ser lida como uma projeção de Cabo Verde. Ou do próprio Tarrafal, terra natal de Mário Lúcio Sousa, município da Ilha de Santiago onde o Estado Novo português criou um dos campos de concentração mais violentos do século XX⁴, espaço que serve também de ambiente ficcional para o seguinte romance do autor, *O Diabo Foi Meu Padeiro* (2019). Seja qual for seu referente imaginado, a narrativa guarda uma notória dimensão universal. O

⁴ *Papéis da Prisão* (2015), de Luandino Vieira, é um dos raros textos sobre a experiência concentracionária no Tarrafal. Dado que mereceria uma análise mais detida, a escassez de documentos (inclusive artísticos) sobre os campos de concentração erguidos na África contrasta radicalmente com a proliferação de literatura acerca dessa experiência em solo europeu.

narrador alerta, todavia, para os riscos de confusão entre “universalismos”. O relato não é o mesmo de Xerazade, que atrasou o seu fim por mil e uma noites para ir adiando o desfecho da narrativa: “A história que eu tenho de contar é para salvar o próprio Língua” (SOUSA, 2015, p. 90). O condenado evita ainda paralelismos com Penélope, a esposa de Ulisses: “eu não estou a enredar-me aqui para enganar o tempo. Estou contra o tempo” (SOUSA, 2015, p. 91). Finalmente, desassocia-se de eventuais comparações com a ave Fênix, a tal que ressurgia de suas próprias cinzas: “Não, eu quero simplesmente contar a verdade que não se conhece” (SOUSA, 2015, p. 91). Na contramão dessas personagens canonizadas pela literatura mundial, o escravo, o colonizado ou o operário explorado, donos de uma história apenas parcialmente contada, raramente desfilaram no panteão dos mártires da humanidade.

Ao mesmo tempo, o que se narra aqui tem a ver com um tipo específico de violência. Enquanto sistema concentracionário a céu aberto, o colonialismo é, no quadro da totalidade dos imperialismos, uma experiência histórica extrema de subjugação e de expropriação material e mental (FANON, 1979; SAID, 2007) por via da falsificação de si pelo outro (MBEMBE, 2000), projeto consolidado quando se dá a transformação da identidade nacional em identidade racial, da história nacional em história racial, da unidade nacional em unidade racial (ARENDETT, 2012; CABAÇO, 2009). Se todos esses elementos concorrem, enfim, para a partilha de um olhar de dominação das antigas potências imperiais, também podemos considerar alguns pontos de distinção entre elas. Por exemplo, a inscrição da brutalidade ritualizada, quando acompanhada pelo *ethos* da doçura, eufemismo luso-tropical por excelência, permite-nos identificar o colono que é posto contra as cordas pelo sarcasmo do narrador: “Aqui é tudo brando e até lhes damos feriados. Aqui obedecemos escrupulosamente às regras do açoitado às grávidas, quatrocentas lategadas no máximo e sempre cuidadosamente aplicadas com a gestante de barriga para baixo, para poupar o bebé” (SOUSA, 2015, p. 190). Portugal, diga-se em abono da História, e dessas estórias, foi o grande protagonista do maior crime contra a humanidade, arrastando nas condições mais degradantes quase 6 milhões de pessoas de um continente a outro (COELHO, 2016, p. 19). Esse deslocamento produz ainda hoje efeitos nefastos: “As

vítimas dessa catástrofe vêm lutando há séculos contra seu cruel destino em ambos os lados do Atlântico: de um lado, raspando o chão das fazendas arruinadas de um continente devastado; de outro, trabalhando duro no rescaldo sufocante do cativoiro” (ACHEBE, 2012, p. 61). Para além de interpelar a teoria de Gilberto Freyre – autor que escancara sua inclinação salazarista em *Aventura e Rotina*, talvez o principal texto orientalista escrito em português no século XX – e de sublinhar o perverso papel de Portugal nos séculos precedentes, com o tráfico de escravos, Mário Lúcio Sousa revira outro mito quando ironiza a política linguística do império lusitano. Em contextos como o de Moçambique ou Angola, diga-se, Portugal deixou como “legado civilizacional” 94 a 97 por cento de analfabetos (MONDLANE, 1976, p. 9). Dívida em vez de dádiva, ou então “despojo de guerra”, segundo a bela síntese de Luandino Vieira, a língua portuguesa tem sido não apenas uma arena de disputas surdas nas antigas colônias, mas também, em maior ou menor medida, de reapropriações criativas. Mantendo o tom irônico, mas sem negligenciar o investimento no ritmo e na musicalidade, o autor cabo-verdiano reflete sobre a tensa relação entre palavra, coisa e propriedade:

Sim, não foi por descuido ou por ignorância. Era como os escravos chamavam um grupo de leitões. Os escravos diziam cardume de porcos, monte de cabras, mancha de peixe, curral de burros, quintal de cavalos, achada de cachorros, ninho de ratos, cesto de gatos, cochada de rapazes, casa de mulheres, rol de meninos, capoeira de pombos, lote de homens, etcétera. Não de entender que não se podia exigir que os escravos dissessem vara de porcos, matilha de cães, armento de gado, alcatéia de lobos [...] Os escravos não diziam assembleia para os seus parlamentares e associados, ou atilho para as suas espigas, baixela para os seus objetos de mesa, banca para os seus examinadores, cabido para designar os seus cónegos [...]. Os escravos não diziam esquadra para os seus navios de guerra, esquadrão para os seus soldados de cavalaria, falange para os seus anjos, fato para as suas cabras, girândola para os seus fogos-de-artifício, horda para os povos selvagens e nómadas, malhada para as suas ovelhas, mó para as suas gentes, panapaná para as suas borboletas ou pinacoteca para as suas pinturas. Não. Os escravos não tinham plantel para os seus atletas, plêiade para os seus poetas, récua para as suas bestas de carga, réstia para as suas cebolas e alhos, revoada para os seus pássaros, sínodo para os seus bispos, ou turma para os seus estudantes e trabalhadores e médicos

e juízes. Tinham o que tinham. Portanto, como eu ia dizendo, cardume de porcos (SOUSA, 2015, p. 211-212).

Apesar de longo, o segmento sintetiza algumas das características de uma escrita que, em momentos de indignação, privilegia a enumeração desataviada para compreender a perda. De fato, com base na *doxa* o autor fará uma contundente avaliação do paradoxo que estrutura a história desses lugares. Organizando o enunciado na ordem alfabética que o mundo regrado pelo dicionário cultiva, o narrador exalta o apossamento linguístico daqueles que vivem na esfera oposta, suspensos na exceção. Se, por um lado, Mário Lúcio Sousa mergulha em um gênero escrito (*bio-grafia*) para projetar uma estória ancorada na oralidade, não dispensa, por outro, uma atenção especial à bibliografia sobre a condição do escravo. Ora de maneira direta, privilegiando a máxima sentenciosa, ora de modo implícito, priorizando a elipse ou a metáfora, o autor perscruta as faces e fases de uma origem desvalida. Nesse quadro, destacam-se ainda o horizonte minado de quem, sem liberdade, só tem direito ao passado (“Os anos passaram olhando para trás” – SOUSA, 2015, p. 106), a necessidade do carnaval que se aciona como válvula de escape para contornar uma lembrança incômoda (“os escravos cantavam com frenesim e esquecimento” – SOUSA, 2015, p. 163) ou a impossibilidade de concretizar a relação (“porque amor confinado é uma coisa, amor sem poder ter é outra canção” – SOUSA, 2015, p. 172). Em sentido contrário, mas que evidencia a vocação dialética da narrativa, podemos realçar a chamada de atenção para o dever de memória de quem, para se salvar, fala com seu outro “eu” (“Esteban, se a gente se esquecer da gente, a gente morre num ui” – SOUSA, 2015, p. 230), o desejo de fuga daqueles que já nem com a morte se assustam (“para quem tudo perdeu, arriscar é uma margem de ganhar, não arriscar é indulgência” – SOUSA, 2015, p. 145) e a difícil relação com a liberdade após a evasão (“Nada do que aprendera no percurso entre o barracão e a plantação estava a servir-lhe” – SOUSA, 2015, p. 201).

Enfim, com o objetivo de reavaliar o impacto da grande Falésia no mundo, Mário Lúcio Sousa faz confluir descrição e reflexão (“E o feto, assim se chamava o menino antes de ser negro, tinha o dom de escutar melhor do que a própria mãe”

- SOUSA, 2015, p. 41), investe no humor que lê a dor (“Claro, eu estou num pedestal e tenho o privilégio da vista” - SOUSA, 2015, p. 225) e na ironia que escrutina os poderes (“Se antes da abolição um escravo não recebia nada por ser escravo, agora pagava para sê-lo” - SOUSA, 2015, p. 141). Mobilizando, além disso, uma vasta cadeia intertextual, que contribui para o abalo das fronteiras entre mito e realidade, ficção e outros gêneros artísticos, tradição oral e escrita, história e estória, o autor abre caminhos para as letras africanas na contemporaneidade e para o comparativismo entre literaturas de diferentes latitudes linguísticas. Mas não só, como veremos a seguir, com a análise da novela de Ondjaki.

Publicado no Brasil quase 15 anos depois de sua primeira edição, *O Assobiador* insere-se em um já caudaloso projeto literário nascido alguns anos antes, com o livro de poemas *Acto Sanguineu*, o romance *Bom dia Camaradas* e os contos de *Momentos de Aqui*, e consolidado nos anos seguintes, com variadíssimas incursões em praticamente todos os gêneros literários. Além de cultivar o experimentalismo em todos eles, Ondjaki tem travado um diálogo intenso com a escrita e o pensamento dos escritores mais velhos. Em *O Assobiador* salta à vista a vasta rede de afinidades que congrega, capítulo após capítulo, quase cinco décadas de um campo que nunca foi apenas literário. Nomes como Mario Pinto de Andrade, José Mena Abrantes, Arlindo Barbeitos, Luandino Vieira, Pepetela, Ana Paula Tavares, Ruy Duarte de Carvalho dividem o protagonismo com algumas vozes de fora, como Eduardo White, Gabriel García Márquez, Borges, Clarice Lispector, Cervantes, Paul Celan, Manoel de Barros, Hölderlin, entre outros.

A narrativa é ambientada em uma pacata aldeia sem nome, que vê a monotonia de seus dias interrompida pela chegada de um indivíduo misterioso, o Assobiador. Com sua melodia triste e arrebatadora, penetra na memória individual e coletiva dos moradores, transformando a vida de um lugar marcado também por um tipo de suspensão característica da contemporaneidade: o tédio. Com efeito, Ondjaki compõe nesta novela o itinerário de uma solidão transformadora, a do protagonista, autor de um “som tão puro que parecia moldado com o barro dos nossos melhores sonhos” (ONDJAKI, 2002, p. 25), “quente, fluido”, que “arranha a garganta da alma” (ONDJAKI, 2002, p. 43). O assobio desse homem convida cada

um dos habitantes a desempoeirar os resquícios arrumados debaixo do tapete e a exercitar aquilo que já parecia perdido: o pacto entre memória, subjetividade e reciprocidade.

As personagens vão sendo, portanto, enfeitadas pela melancolia e pela beleza do assobio e por ele conduzidas à parte exterior da igreja, onde se auto-exila o Assobiador. Tudo ocorre como se uma vida inteira coubesse naquela melodia. É desse modo que o herói encontra, tal como o condenado de Mário Lúcio Sousa, não só uma inventiva maneira de sacudir a alienação que parecia pairar naquela terra imaginada, como ainda prepara o horizonte para uma nova e alheada comunidade:

KeMunuMunu quase empalideceu; o Padre, mais uma vez, fechou os olhos; casais de velhos e outros mais jovens abandonaram os seus leitos quentes e, ainda de pijama, dirigiram-se à igreja. A passarada, numa mistura colorida de andorinhas, pombos e outros voadores, cercou a igreja sem fazer barulho, sentou-se nas suas janelas sem perturbar o momento e, alguns, puseram-se mesmo a defecar (ONDJAKI, 2002, p. 43).

Conjunto de solidões no início, de solidão conjunta após o primeiro assobio, e de liberdade extrema no final, a aldeia abriga lugares exíguos que, de modo semelhante, progridem para um destino de aproximação. No interior da igreja, “que parecia um silencioso cenário de guerra bombardeado pelos finos feixes de luz que se entrechocavam no ar” (ONDJAKI, 2002, p. 24), anunciando um tempo vizinho da violência, deparamo-nos com o assombro do Padre e o desassombro do Assobiador; não muito longe dali, o lago é uma espécie de derradeiro chão onde a cumplicidade se deixa avistar – nesse caso, entre um louco de fala litânica e de família falecida, KaLua, e uma mulher misteriosa e criativa, Dissoxi, que acumulava sal e inventava o mar em sua casa. Mas o lago é também o espaço onde se descobre o limite: a consciência de que não se pode recriar o mar onde ele não existe; já as ruas são território do rumor popular e de Dona Mamã, que, até a redescoberta do desejo, era a transeunte principal desses caminhos que amadureciam sua viuvez; o cemitério, por sua vez, é, num primeiro instante, o escritório do coveiro KoTimbalo (que passava a vida sentado “em baixo do embondeiro, esperando que alguém morresse”

- ONDJAKI, 2002, p. 33). Mais para o final, com a chegada de Dona Mamã, que traz vida para a casa dos mortos, o cemitério converte-se no improvável destino de uma lua-de-mel; a praça é o lar provisório do Caixeiro-Viajante KeMunuMunu, que, com seus frasquinhos de vidro compostos por uma insólita fragância, faz ecoar uma lembrança; a cama de dossel é o signo do luxo, refúgio e castigo de Dona Rebenta; e, claro, a casa de Dissoxi, esse lar quase mar em cuja sala se erguia um autêntico “armazém de sal” (ONDJAKI, 2002, p. 47), com uma janela que se via apenas de dentro para fora. Como/com todas estas personagens, a escrita de Ondjaki deambula pelo beco sem saída dos dias e, em simultâneo, desenha a janela de uma escapatória. A veia utópica que, apesar de tudo, se deixa notar na narrativa também a faz aproximar-se do romance de Mário Lúcio Sousa.

Esse não será certamente o único dado. Escrita com uma década de antecedência, focalizando outro tipo de problemas e exercitando distintos procedimentos literários, *O Assobiador* é, como *Biografia do Língua*, uma fábula sobre uma sociedade fundada na contradição, porque erguida por um homem que, na condição de auto-exilado em território alheio, neste caso a igreja, se apresenta como “memória e arquivo” da comunidade. A população, por sua vez, e contra todos os prognósticos, salva-se também aqui “pela escuta do outro”. É desse modo ainda que, no jogo proposto por Ondjaki, se rearranjam alguns dos fundamentos da tradição oral: um cenário (a igreja), um auditório, que se amplia com a chegada dos animais que também respondem positivamente à novidade, e, claro, o contador, neste caso, um assobiador, que revitaliza a herança de transmitir algo do interesse coletivo. Captando as dores individuais, até ali anestesiadas, a melodia do assobio tem também, assim, a função de unificar o coro de vozes da narrativa.

Ao assumir a função iconoclasta característica dos protagonistas de Ondjaki, o Assobiador promove, finalmente, uma catadupa de inversões. Não só porque assobia na igreja, lugar proibido para esse tipo de descontração, mas também porque, de lá, fazendo uso da acústica privilegiada que este tipo de espaço oferece, converte a vida de quem o ouve no lado de fora: “nos olhares dos velhos, porque na sua maioria eram velhos, era notório um ar de troça e de medo que só

costumamos encontrar nas crianças” (ONDJAKI, 2002, p. 59). Cabe ainda dizer que Ondjaki radicaliza a opção pela inversão quando a integra na forma do texto. A começar pelas personagens. Todas elas são construídas com certo vagar por um narrador atento aos traços físicos e a sua interioridade. A exceção, curiosamente, é o protagonista, indivíduo que chegou numa manhã, com um saco nas costas e seu assobio por afinar. Trata-se, talvez, do primeiro herói da prosa angolana que não precisa falar e que sequer é figurado. Sem qualquer traço físico que o distinga, o protagonista não é visto, mas apenas ouvido. Nada disso, cremos, é casual. O Assobiador pode ser lido como o avesso simétrico de um fenômeno característico da nossa contemporaneidade: o culto da mediatização e da ostentação, que, segundo António Cabrita (2017, p. 6), se ergue hoje como o núcleo exclusivo de percepção e de memorização. Por isso mesmo, o herói já não se une a outros personagens em torno de um grito de ordem, como sucedeu na ficção anticolonial, mas talvez daquilo que lhe seja oposto. Ao ritmo do Assobiador, Ondjaki empurra a narrativa para a esfera do “som introspectivo”, mais próximo da “polarização oriental” de que fala Cabrita. Este é, aliás, ainda segundo o poeta e ensaísta português radicado em Maputo, o dado mais paradoxal do silêncio: ele só existe em relação. Sozinho, “o silêncio não é mais do que o vento, que, para ser escutado, necessita de uma árvore, e da rebentação do ar em suas ramagens” (CABRITA, 2017, p. 6). Por tudo isso, como se dá na poesia sufi, o silêncio do protagonista “não é o oposto do som ou da palavra, mas antes uma posição embrionária, que antecede e prepara a expressão” (CABRITA, 2017, p. 6). Não se trata, portanto, de um silêncio altivo, mas sim ativo, um silêncio que põe em presença e que ainda acredita na comunidade que vem. Daí que ele não descure o ritmo, que, como em qualquer nascimento, prevê a aceleração da intensidade. A narrativa confirma ainda a pulsão metafórica, enérgica, porém medida, de uma língua autoral que oscila entre a elipse, como que visando à elevação poética dos pássaros, e à expansão, que abre espaço à adjetivação e ao desejo de entender o mundo com seus personagens. Presentes nas obras anteriores e posteriores de Ondjaki, esses elementos se articulam em *O Assobiador* com as grandes questões de natureza filosófica. De fato, como ocorre no último romance do autor, *Os Transparentes*, o que se relata nesta novela é a

experiência de uma partilha desigual do real e a necessidade de invenção de um lugar capaz de reunir desejo, memória e disposição para a escuta. A dimensão de denúncia, finalmente, vê-se apoiada pelo humor e pela ironia, como é habitual neste e em outros autores angolanos:

Portanto, ninguém deu conta da vertigem final de Dona Rebenta, nem do seu imediato passamento. A cama e ela viriam a ser encontradas apenas na manhã seguinte, e mesmo os gananciosos que quiseram arrebatar os seus lindos anéis foram infelizes na sua empreitada, não porque os anéis estivessem já presos aos seus dedos gordos mas simplesmente porque, apesar dos esforços, foi impossível penetrar nos punhos que a velha cerrara segurando a cama. 'Ou foi accidental... ou ela fez mesmo questão de 'viajar' assim', comentaria, a medo, um dos larápios idosos (ONDJAKI, 2002, p. 100)

Com o Assobiador e sua melodia, o autor salienta a importância de uma resposta, orientada por princípios de troca ou escambo, por oposição à grosseira acumulação e ostentação das elites, que, como se vê na passagem citada, não se separam do trono nem mesmo após a morte. O assobio do protagonista é, por isso também, uma espécie de sopro que estremece até mesmo as estátuas estatais. Ondjaki, de resto, possui essa rara capacidade de, em poucas linhas, juntar indício e indignação para remexer o tédio do mundo. Galgando terreno com mão firme na narrativa, o autor apoia-se em alguns dos elementos-chave do gênero novela para recriar, em pouco mais de cem páginas, um mundo em processo. E que elementos são estes? 1) o acontecimento extraordinário, que altera a monotonia dos dias: neste caso, um assobio vindo da igreja; 2) a apresentação das alterações na vida das personagens, cada uma delas sugerindo uma diversidade desafiadora; 3) o dilema individual e coletivo, ou a crise, que se configura com a entoação do rumor popular; 4) o repentino detonador que encaminha, de maneira acelerada, a narrativa para um final surpreendente. E essa surpresa se dá quando o corpo morto de Dona Rebenta é transportado em sua inseparável cama de dossel para uma missa que lhe renderia homenagem. A narrativa ganha, assim, intensidade em um tempo (a morte) e em um espaço (a igreja) inusitados. Ao som do assobio, a aldeia hospeda a maior farra de que há memória, uma espécie de carnaval fora de tempo

e de lugar. E isto porque o assobio, este “corredor eólico mas de som” (ONDJAKI, 2002, p. 97), se faz sentir de modo ainda mais vibrante na missa:

O som abafado da oração conjunta elevava-se no ar numa temerosa surdina, como se todos os corações partilhassem aquela brincadeira afoita, pueril e atrevidota que era participar de uma missa com assobios [...] Quando se dava a oração de paz e os respectivos cumprimentos entre os presentes, o Assobiador atacou com uma melodia solta, sincopada com leves batidas na madeira. Os apertos de mão eram já esfreganços calorosos; os beijinhos faciais eram labiais e triplos em vez de duplos; e o Padre teve de fazer um uso esforçado da sua autoridade moral para comungar com a atenção dos presentes (ONDJAKI, 2002, p. 95-96)

É, portanto, o assobio tantas vezes ensaiado que promove a rebita, dança em roda característica da Ilha de Luanda, e inspira um domingo de fusão coletiva. Esta fusão, diga-se, é literal e completa, fazendo com que até o imbondeiro, “palpitando em sua fixidez” (ONDJAKI, 2002, p. 99), pudesse “remexer as raízes de seu contentamento” (ONDJAKI, 2002, p. 99). Para termos uma ideia do sucedido, o desejo físico era tal que os preliminares deram lugar aos “pré-eliminados” (ONDJAKI, 2002, p. 106). A música do assobio, em suma, conduz à dança e esta ao erotismo, que é possivelmente a dança das danças, língua do corpo por excelência. Enfim, Ondjaki propõe nesta novela uma viagem que vai da introspecção à euforia dos sentidos. Desse modo, se por um lado, como diz Ana Paula Tavares, o autor inventa “orações de silêncio que, uma vez lidas, nos deixam espantelhos onde pousam os pássaros” (TAVARES, 2002, p. 117), por outro, *O Assobiador* arruma o pouso a partir de onde esses mesmos pássaros podem retomar o voo.

Deixamos para o final *Campo de Trânsito*, romance que, a despeito de se apoiar na mesma estratégia (a ocultação das coordenadas espaço e tempo, que permite a aproximação dos problemas de índole local e mundial), desemboca nas águas da distopia. Esta opção é orientada pelas próprias dinâmicas do projeto artístico de João Paulo Borges Coelho, que encontra sua unidade na combinação entre regularidade e experimentação. Ao mesmo tempo, seu projeto literário apresenta-se estável no imaginário e no tipo de preocupação: o impacto do poder na vida do indivíduo comum e a reflexão sobre a institucionalização do

esquecimento. Por meio da diversificação de tempos, espaços, personagens e posturas narrativas, que contrariam a visão rígida dos poderes instituídos, o autor examina silêncios da historiografia oficial e amplifica o horizonte da memória local. O espaço desempenha um papel decisivo nesse itinerário. Aliás, no quadro de permanente renovação da geografia literária que se dá na ficção moçambicana, é de João Paulo Borges Coelho a proposta mais ambiciosa: as aldeias que circundam o Rio Zambeze (em *As duas sombras do rio*, de 2003), o Mucojo e a Beira (em *As visitas do Dr. Valdez*, de 2004, e *Ponta Gea*, de 2017), a costa índica de Moçambique (nos dois volumes de estórias *Índicos Índicios*, de 2005), Maputo (em *Crónica da Rua 513.2*, de 2006, e em *Rainhas da Noite*, de 2013), Inhambane (em *Hinyambaan*, de 2008), Lourenço Marques e alguns contextos internacionais, como Paris e Joanesburgo (em *O olho de Hertzog*, de 2010), Moatize (em *Rainhas da Noite*, de 2013) e os espaços cuja referencialidade é exclusivamente ficcional (*Campo de Trânsito*, de 2007, e *Cidade dos Espelhos*, de 2011, e *Água – uma novela rural*, de 2016) são alguns dos ambientes que abrigam e influenciam as ações de seus personagens e narradores. O alargamento da territorialidade literária nacional é uma preocupação central da escrita de João Paulo Borges Coelho, como bem observou Rita Chaves, que nos mostra como o autor investe “na ocupação de outras regiões, incorporando em seu imaginário espaços que o país independente ainda conhece pouco” (CHAVES, 2008, p. 188).

Apesar de ser também historiador, João Paulo Borges Coelho evita em seu trabalho artístico o caminho do ensinamento didático ou da restituição do tecido histórico. A História que emerge em suas narrativas é um saber apto à revisão e à representação. Apoiando-se em estratégias como a metonímia, a metáfora ou a alegoria, que são acompanhadas pelos registros do humor e da ironia, o jogo que o autor propõe assenta nas trocas entre o “pequeno” (cotidiano) e o “grande” (História). Virtuoso, o primeiro desoculta o segundo. Com base nesse traçado, que prevê um investimento artístico rigoroso sobre os lugares, seus romances exploram os laços entre a poética da memória e a política da amnésia para identificar algumas linhas de continuidade entre o colonial e pós-colonial e, com isso, contestar as narrativas oficiais de ambos os períodos. *Campo de Trânsito*, reiteramos, parte de uma estrutura

diferente de suas narrativas anteriores, visto que, como observa Fátima Mendonça, “se afasta da referencialidade” (MENDONÇA, 2007) geográfica e temporal. De fato, João Paulo Borges Coelho furta-se da “identificação biunívoca”, segundo a qual o espaço da narrativa seria o espaço de origem do escritor (MENDONÇA, 2007, s.p.). Nessa perspectiva, a reflexão proposta pelo romance pode sugerir os campos de reeducação de Moçambique, os campos de concentração, os campos de refugiados espalhados pelo mundo ou todos eles conjuntamente.

A narrativa centra-se na kafkiana história de J. Mungau. Tendo sido capturado sem motivo aparente no interior de sua própria casa, na cidade, a personagem faz uma viagem cujo primeiro destino é uma prisão, onde pernoita. Deste estabelecimento, Mungau é enviado para o Campo de Trânsito, espaço provisório, como o próprio nome indica. Neste “fim do mundo” (COELHO, 2007, p. 63) se decide se os prisioneiros são transferidos para o Campo Novo ou para o Campo Antigo. Mungau não se apercebe imediatamente de que o seu processo é semelhante ao de outros prisioneiros e que sua vida, a partir desse dia, está entregue a uma lei que se fundamenta na exceção. João Paulo Borges Coelho, ao longo de sua obra, evita deliberadamente o geral e imiscui-se na complicada tarefa de pensar a exceção, trazendo para o espaço literário moçambicano um posicionamento que abrange o histórico, o filosófico, o político e o artístico. Por este motivo, defendemos também que o romance, mais do que incidir nos campos de reeducação criados pela FRELIMO no período pós-independência, descreve as etapas de formação histórica do poder, que ganham sentido nos espaços de exceção por onde seus protagonistas circulam. Estes lugares, que começam a ser pressentidos na cidade, se fazem notar de modo mais intenso na prisão (*nomos* do moderno para Foucault⁵) e culminam no *campo* (*nomos* do moderno para Agamben). Portanto, a *vida nua* de Mungau, que é caçada na *polis* e levada para o *campo*, sendo excluída de um lugar e incluída noutra, *abandonada* à mercê do novo soberano num contexto de exposição e animalização, marca a alvorada do tempo histórico e biopolítico (AGAMBEN, 2003). Tendo em conta alguns indícios narrativos (sobretudo topográficos, relacionados com a viagem de Mungau, que parte de uma cidade cujos caminhos podem fazer lembrar Maputo),

⁵ Reflexão que se expande na obra *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (1975).

poderíamos sugerir que o autor se inspirou na realidade moçambicana para construir uma trama com abrangência global. No entanto, a História constitui apenas o mote para um questionamento filosófico e para uma experiência estética, servindo de caminho e não de meta.

Pelo fato de não se anunciar um referente geográfico concreto, mas também pela eficaz aliança entre potenciação metafórica e assimilação metonímica, os elementos que compõem o espaço ganham inúmeras possibilidades de sentido. O lixo que progressivamente invade a cidade, por exemplo, aponta simultaneamente para alguns elementos vinculados a uma específica visão da História, mas também para o destino do protagonista. Assim, ainda antes de se dar a conhecer o Campo de Trânsito, o lixo urbano é apresentado pelo olhar de Mungau:

Quanto lixo produz uma cidade! Amontoados caprichosos, uns parecendo recentes, outros estar ali há uma eternidade. Os primeiros são conjuntos de imprevisíveis elementos, restos de comida e bocados de plástico de cores garridas, panos velhos, amolgados alumínio, fragmentos de vida doméstica que se foram desprendendo. Quanto aos lixos mais antigos, o tempo atenuou neles a diversidade da forma e da matéria. Humedecidos pela noite e cozidos pelo sol dias a fio, meses, são hoje uma substância só, uma pasta mole que cresce por cima dos passeios e já se atreve pela berma das estradas, a caminho de ser cinza se lhe for dada a oportunidade de secar por completo (COELHO, 2007, p. 13).

Mungau observa como a sujeira traz consigo uma alteração inaugural, alimentada pela evolução do dia. Os efeitos naturais da noite (“humedecidos” pelo frio) encontram o seu contraponto nos efeitos “manuseados” do dia (“cozidos” pelo calor). Além disso, os dois blocos de valorização simbólica, quando postos lado a lado (uns/outros, recentes/há uma eternidade, os primeiros/quanto aos lixos mais antigos, humedecidos pela noite/cozidos pelo sol), têm uma função programática. Ao alcançar a berma das estradas (como indica o verbo “atrever”), onde aguarda a sua oportunidade da mutação (“ser cinza”), o lixo antigo anuncia a dimensão humana que o protagonista conhecerá no Campo de Trânsito, em particular com a personagem Chefe da Aldeia: valorizando insistentemente o “antigo” (feito de “uma substância só”), Chefe

da Aldeia mostrará o seu afã de secar e conquistar o poder (“se lhe for dada a oportunidade”). Como o lixo antigo, portanto, os sinais de dissidência de Chefe da Aldeia são “humedecidos” privadamente na noite e “cozidos” publicamente à luz do dia. Quanto aos “primeiros” lixos, parecem aludir ao universo material com o qual Mungau entrará em contato no Campo de Trânsito: os “restos de comida” antecipam as papas que se acostumará a comer; as “cores garridas” e os “panos velhos” indiciam o espetáculo fabricado da feira mensal que invade o território; os “amolgados alumínios” e os “fragmentos de vida doméstica” sinalizam todos os bens que Director dispõe para o tráfico de influências, as tais dádivas que escondem uma dívida. O lixo da cidade anuncia, assim, o jogo de rivalidades encenado pelos poderes do Campo de Trânsito (Director / Professor / Chefe da Aldeia), antecipando, de modo irônico, o sempre renovado debate entre a “tradição” e a “modernidade” que naquele espaço se desenrola de forma maniqueísta. Além de possibilitar a analogia entre o espaço da cidade e os fundamentos do *campo*, o lixo espelha, pois, a fragilidade de uma época que se pode comparar a um amontoado de restos em vias de degradação e em combate pela conquista do território.

O Campo de Trânsito, enquanto espaço da exceção absoluta, é uma espécie de lugar final, onde as inversões constituem a norma: “Estranha aquela disposição, os guardas vivendo juntos numa camarata, os detidos em casinhas individuais” (COELHO, 2007, p. 42). Neste espaço, o protagonista sente o paradoxo do exílio, na dupla acepção de pena e de refúgio: “Descreve mentalmente este lugar quando está longe, e quanto mais exacta sente essa descrição mais nítida é a sensação de que está inventando uma nova casa” (COELHO, 2007, p. 122). Se durante toda a sua experiência o protagonista é assaltado por dúvidas, que vão das mais ínfimas e aparentemente insignificantes (“De que será que me acusam?” – COELHO, 2007, p. 7) às mais profundas e existenciais (“Onde estou? Quem sou?” – COELHO, 2007, p. 7), no Campo de Trânsito todos os seus gestos passam a ter a marca de uma dúvida inaugural, relacionados com a transformação física (“Será que os meus olhos se estão tornando claros?” – COELHO, 2007, p. 121) e com a origem (“Será que deixei de saber aonde pertencço?” – COELHO, 2007, p. 122). A porta entreaberta de Director, líder do Campo de Trânsito, resume a magnitude

destas incertezas: “Mungau detém-se por um momento no umbral na dúvida se será mais curial aguardar até ser chamado ou tomar a iniciativa de se anunciar (o guarda nada lhe disse a respeito)” (COELHO, 2007, p. 57-58). O “umbral” é o lugar de abandono supremo do protagonista (a si mesmo e à lei), como sugere a escolha lexical: “curial”, podendo significar “respeitoso”, “conveniente”, remete também à origem do termo, “Cúria”, isto é, a corte do Papa ou os tribunais pontifícios. O impasse do protagonista, aliás, é muito semelhante ao que vive Joseph K., protagonista de *Processo*, de Kafka. O espaço do “já aberto” constitui em ambas as narrativas a materialização do estado de exceção, já que, como sugere Agamben, justamente por estar aberta é que imobiliza, simbolizando aquele preciso instante em que a lei nada prescreve (AGAMBEN, 2003, p. 67). Maximo Cacciari, analisando a mesma passagem de *Processo* anos antes, chega a uma conclusão similar: como podemos esperar entrar no “já aberto”? O camponês não pode entrar, porque entrar no já aberto é ontologicamente impossível (CACCIARI, 1985, p. 69). A porta entreaberta de Director sintetiza, assim, não só o paradoxo da lei (nem aberta, nem fechada, nem interior, nem exterior) e das suas técnicas de manipulação e alienação (espaciais, gestuais), mas também o momento máximo de solidão que experimenta a personagem. Na experiência de Mungau, portanto, indiciam-se as etapas de formação do Estado moderno – ou do “Estado espetacular” (DEBORD, 1990, p. 19) –, que integram simultaneamente técnicas de individualização subjetivas e procedimentos de totalização objetivos. Ao contrário de Joseph K., que nunca chega a atravessar a fronteira porque o guardião não lhe permite o acesso, Mungau entra na sala de Director e, a partir de então, mergulha na experiência da relação (de confronto e de servidão voluntária) com o poder.

Importa, finalmente, destacar que, tal como os heróis de *Biografia do Língua* e *O Assobiador*, Mungau é um indivíduo praticamente sem voz. Esta é, aliás, uma tendência da escrita de João Paulo Borges Coelho, especialmente em seus textos da primeira década do século XXI. Alguns dos protagonistas de suas narrativas, como Ntsato (*As duas sombras do rio*), Vicente (*As visitas do Dr. Valdez*), Jamal (“Pano encantado”, de 2005), Tito (*Crónica da Rua 513.2*), Mungau (*Campo de Trânsito*) ou Laisone (*Cidade dos Espelhos*), partilham certas características: são jovens,

de certa forma ingênuos, silenciosos, quase nunca se rebelam de forma retórica. Assemelham-se também, por isso, ao “herói trágico”, o indivíduo “ainda mudo, imaturo” de que fala Walter Benjamin: por um lado, não dão voz a um coletivo oprimido, até porque eles próprios não enunciam um discurso aberto que revele sua condição ou sua reivindicação. Por outro, não podem ser vistos como modelo, pois nem sequer se definiram, estão em processo (BENJAMIN, 1985, p. 116), quase sempre em situação de perda. Devido à ambivalência que os conecta a mais do que um mundo, acabam sendo alvo de desconfiança, preconceito e exclusão nas sociedades ficcionais.

É certo que o espaço inventado, ou seja, desligado de um referente explícito de natureza espacial e temporal, é comum nas literaturas africanas e na literatura mundial de um modo geral, tanto nas manifestações escritas quanto nas mais tradicionais que se ancoram no universo da oralidade. Adquire, por isso, uma vastidão de formas e funções cuja sistematização ou síntese seria uma missão fadada ao fracasso. Contudo, pela regularidade com que tem aparecido nos últimos anos na escrita produzida no continente africano, este tipo de espaço favorece, cada vez mais, e de um modo mais amplo, a análise comparada.

Pepetela, no romance *O quase fim do mundo* (2008), pergunta de um lugar fictício o que seria se a vida animal desaparecesse do planeta. Já em *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008), narrativa que gira em torno da figura ressentida de Bartolomeu Sozinho, um velho mecânico naval moçambicano, aposentado e doente terminal, Mia Couto avalia como um pequeno vilarejo com nome inventado lida com uma epidemia. Mia Couto, aliás, é o autor que mais tem investido na criação de espaços sem um referente geográfico concreto, embora praticamente todos eles sinalizem de modo mais ou menos direto uma experiência histórica vivida em Moçambique. Em Cabo Verde, a reapropriação da Pasárgada de Manuel Bandeira gerou um debate aceso entre claridosos e anti-claridosos ainda antes da independência do arquipélago. Por fim, as já mencionadas narrativas de João Paulo Borges Coelho, *Cidade dos Espelhos – novela futurista* (2011) e *Água – uma novela rural* (2016), que encenam respectivamente a realidade do terrorismo (neste caso, acionado por bactérias mortais) e daquele que será porventura o bem mais desejado – porque

cada vez mais escasso e necessário – do século XXI (a água), são apenas mais alguns exemplos de um extenso horizonte de representação marcado por inquietações que transcendem as fronteiras nacionais.

Os três autores selecionados para a análise neste artigo não inauguram, de fato, em seus respectivos campos literários, esta forma de apreensão da realidade. Estes três textos, aliás, mantêm vários laços com as textualidades que os precedem: o diálogo explícito ou secreto com os fatos históricos que balizam os ambientes ficcionais; o pacto com a terra (ou com a Terra) e com os seus condenados; a construção de um tipo de herói que é desafiado por uma situação-limite; e, no plano estritamente artístico, a procura de uma forma que se harmonize com a mensagem ideológica disseminada. Por via de diferentes procedimentos, contudo, estas narrativas apresentam elementos menos explorados em seus campos literários: repensam o mundo através de África e África através do mundo por via de um código que se aproxima ao da fábula; pluralizam a geografia e o destino dos protagonistas, que, devido a sua faceta excepcional, adquirem uma notável plasticidade universal; ampliam os diálogos intertextuais, especialmente com tradições literárias inscritas em outras línguas.

Contemplado em sua relação com o tempo, com as personagens e com a instituição literária, o espaço ficcional erguido deixa em evidência, portanto, alguns sinais que apontam para uma nova tendência, que será confirmada ou não nos próximos anos. Mas elas não são suficientes para projetarmos uma ideia de homogeneidade interna nos contextos literários de língua portuguesa ou mesmo nas literaturas nacionais. Antes pelo contrário. A quantidade e a qualidade de lugares inscritos, de mensagens ideológicas disseminadas e de usos estéticos postos em circulação ratificam a ideia de diversidade e confirmam a natureza contraditória da instituição literária. Como afirma Jacques Dubois, a instituição apoia-se, em primeiro lugar, na manutenção de uma ortodoxia (aquela que se opõe à ortodoxia política); em segundo, ela caracteriza-se por constantes conflitos internos de diferenciação e renovação: “Novatrice, elle ne subsiste et ne se reproduit que dans la perpétuelle recherche de la différence propre aux luttes des groupes et des générations” (DUBOIS, 2005, p. 46). Como tal,

a paisagem, por sua capacidade de engendrar sentido, desejos e frustrações (e de por eles também ser engendrada), impõe ao escritor uma permanente disponibilidade para a mobilidade, para a escuta daquilo que ficou por dizer e, finalmente, como não podia deixar de ser, para a renovação do código artístico. Todos estes elementos, como vimos, se encontram no horizonte das propostas de Mário Lúcio Sousa, Ondjaki e João Paulo Borges Coelho.

REFERÊNCIAS

ACHEBE, C. *A educação de uma criança sob o protetorado britânico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AGAMBEN, G. *Homo sacer*. El poder soberano y la nuda vida. Traducción de Antonio Gimeno Cuspina. Valencia: Pre-Textos, 2003 [1995].

ARENDT, H. *Origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 [1951].

BAUMAN, Z. *Confianza y temor en la ciudad*. Barcelona: Ed. Arcadia, 2006.

BENJAMIN, W. *Origine du drame baroque allemand*. Traduction de S. Muller. Paris: Flammarion, 1985 [1928].

CABAÇO, J. L. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora Unesp / ANPOCS, 2009.

CABRITA, A. A palavra e o silêncio: conversa de tias. *Revista Caliban*, Maputo, 2017. Revista eletrônica. Disponível em: <https://revistacaliban.net/a-palavra-e-o-sil%3%aaancio-conversa-de-tias-ee19059772aa>. Acesso em: 27 fev. 2020.

CACCIARI, M. *Icone della legge*. Milan: Adelphi, 1985.

CAN, N. A. 'Biografia do Língua', de Mário Lúcio Sousa. *Colóquio*. Letras, Lisboa, v. 192, 2016, p. 273-276.

_____. O condenado, o escravo e um 'cardume de porcos': notas sobre *Biografia do Língua*, de Mário Lúcio Sousa. *Revista Brasileira* [Revista da Academia Brasileira de Letras], Rio de Janeiro, nº 96, 2018, p. 77-82.

CARVALHO, R. D. *A Terceira Metade*. Lisboa: Cotovia, 2009.

CHAVES, R. Notas sobre a ficção e a história em João Paulo Borges Coelho. In: RIBEIRO, M. C.; MENESES, M. P. (orgs.). *Moçambique das palavras escritas*. Porto: Edições Afrontamento, 2008, p. 187-198.

COELHO, A. L. O que Portugal tem a ver com o Brasil. *Público*, Lisboa, 27-03-2016. Opinião. Disponível em: <https://www.publico.pt/mundo/noticia/o-que-portugal-tem-a-ver-com-o-brasil-1727252>. Acesso em: 27 mar. 2020

COELHO, J. P. B. *Campo de Trânsito*. Lisboa: Caminho, 2007.

DEBORD, G. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Traducción de Carme López e J. R. Capella. Barcelona: Anagrama, 1990 [1967].

DUBOIS, J. *L'institution de la littérature*. Paris: Labor, 2005.

FANON, F. *Os Condenados da Terra*. Tradução de J. L. de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979 [1961].

MBEMBE, A. *De la Postcolonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris: Khartala, 2000.

MENDONÇA, F. Ovídio e Kafka nas margens do Lúrio. Maputo, 2007. Disponível em: <http://ma-schamba.com/literatura-mocambique/1959/>. Acesso em: 30 dez. 2019.

MONDLANE, E. *Lutar por Moçambique*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1976.

NOA, F. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho, 2002.

ONDJAKI. *O Assobiador*. Lisboa: Caminho, 2002.

SAID, E. *Cultura e Imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 [1993].

_____. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1978].

SOUSA, M. L. *Biografia do Língua*. Lisboa: Dom Quixote, 2015.

TAVARES, Ana Paula, Troca de cartas entre o autor e Ana Paula Tavares a propósito de 'O Assobiador'. In: ONDJAKI. *O Assobiador*. Lisboa: Caminho, 2002, p. 73-74.

ZIETHEN, A. La littérature et l'espace. *Arborescences: revue d'études françaises*, n° 3, 2013, p. 3-29.

Abstract

Fictional Space and Limit Situation in Portuguese Language Narratives

*This article aims to examine the relationship between fictional space and remote community in the novel *Biografia do Língua* (2015), by the Cape Verdean Mário Lúcio Sousa, in the story *O Assobiador* (2002), by the Angolan Ondjaki, and in the novel *Campo de Trânsito* (2007), by the Mozambican João Paulo Borges Coelho. Assuming that any identity alternative requires mutual understanding and that reciprocity is inconceivable if there is no horizon of space sharing (BAUMAN, 2006), we will observe the way in which, intersecting local and global concerns, these narratives represent different types of limit situation.*

Keywords: *Fictitious space, African literature, Mário Lúcio Sousa, Ondjaki, João Paulo Borges Coelho.*