

RESUMO/ ABSTRACT

A FICÇÃO PELA NAÇÃO: INVESTIGANDO FORMAS DE CONTROLE DO IMAGINÁRIO EM LUANDINO VIEIRA

Neste trabalho investigo a produtividade da hipótese do controle do imaginário, levantada por Luiz Costa Lima em sua *Trilogia do controle*, para o estudo da produção e recepção crítica de obras literárias africanas. Partindo de uma breve apresentação da hipótese de Costa Lima e de seus ecos em *Tal Brasil, qual romance?*, de Flora Süssekind, desenvolvo o estudo de alguns aspectos da ficção de Luandino Vieira, em diálogo com *A formação do romance angolano*, de Rita Chaves. Pretendo, desta forma, delinear formas de controle atuando na produção e recepção de obras literárias angolanas, devedoras, especialmente, da expectativa de que a ficção dê a conhecer a nação, tendo, assim, certa dimensão política.

Palavras-chave: literatura angolana; Luandino Vieira; controle do imaginário.

THE FICTION BY THE NATION: RESEARCHING FORMS OF CONTROL OF THE IMAGINARY IN LUANDINO VIEIRA

This article aims to investigate the productivity of the hypothesis about the control of imaginary, created by Luiz Costa Lima in his *Trilogia do controle*, to the study of the production and critical reception of African literary works. On the basis of a brief presentation of the hypothesis by Costa Lima and of its echoes in *Tal Brasil, qual romance?*, by Flora Süssekind, it is developed the study of some aspects of Luandino Vieira's fiction, in dialogue with *A formação do romance angolano*, by Rita Chaves. In this sense, I intend delineate control forms acting in the production and reception of Angolan literary works, in debt, specially, of the expectation that the fiction give to know the nation, having, in this way, some political dimension.

Keywords: Angolan literature; Luandino Vieira; control of the imaginary..

A FICÇÃO PELA NAÇÃO: INVESTIGANDO FORMAS DE CONTROLE DO IMAGINÁRIO EM LUANDINO VIEIRA

Anita Martins Rodrigues de Moraes

Pós-doutoranda na Universidade de São Paulo, São Paulo-SP
nimoraes@yahoo.com

1.

Na *Trilogia do controle* (2007), composta dos livros *O controle do imaginário*, *Sociedade e discurso ficcional* e *O fingidor e o censor*, Costa Lima desenvolve vasto estudo do estatuto do discurso ficcional no pensamento ocidental, de finais da Idade Média ao século XX. Elabora a hipótese do controle do imaginário propondo que a modernidade ocidental, não tendo a imaginação em alta conta, tem desenvolvido estratégias de controle de seus produtos.

Costa Lima propõe, na primeira parte do livro, *O controle do imaginário*, que o veto à ficção na época clássica, do século XVI ao XVIII, flagrado especialmente em preceptivas de poetólogos renascentistas, estabelece-se a partir da formulação de certa concepção de *mimesis*, a *imitatio*. Tida, no Renascimento, como uma tradução da *mimesis* aristotélica, a *imitatio* na verdade reelaborava de forma redutora o conceito de Aristóteles¹. Tratava-se, com a *imitatio*, de subjugar os produtos do imaginário ao que se tomava como verdadeiro, a um só tempo destituindo-os do estatuto de

¹ “A *mimesis* aristotélica supunha uma concepção de *physis*, que continha duas faces, *dynamis* e *energeia*, o atual e o potencial. A *mimesis* não dizia respeito senão ao possível, ao capaz de ser criado, à *energeia*; seus limites não eram outros senão o do passível de ser concebido, embora a partir do que se conhecia. Entre os renascentistas, ao contrário, a posição do possível será ocupada pela categoria do verossímil, que, evidentemente, depende do que já é, do atual, então confundido com o verdadeiro” (COSTA LIMA, p. 48).

discurso da verdade (associando-os ao engano, ao falso) e submetendo-os a ela pelo critério da verossimilhança. Afastar-se dos modelos legitimados, que remontavam à Antiguidade, era afastar-se da verdade por eles captada, verdade esta concebida em termos de imutabilidade, pressupondo-se a inalterabilidade do homem e da natureza. Ao propor a hipótese do controle, Costa Lima revê o conceito de *mimesis*: o controle se estabelece quando o ficcional é submetido a algo prévio e externo, quando a *mimesis* se define apenas como semelhança e não como diferença ao que se encontra estabelecido como verdadeiro.

Se o “edifício da *imitatio*” é implodido ao longo do século XVIII, este conceito sendo sepultado com o romantismo, o mecanismo do controle pela semelhança não deixa de operar, encontrando novas formulações. Costa Lima propõe que os teóricos da literatura, a partir de meados do XVIII, ao abandonar o conceito de *imitatio*, não afirmam o valor intrínseco dos produtos do imaginário, mas submetem-nos, com raras e importantes exceções (como Schlegel e Diderot, que Costa Lima aproveita ao desenvolver sua própria reflexão acerca da natureza do ficcional e da *mimesis*), à expressão do eu ou à representação do observável, da “vida que se apresenta aos olhos”. Em ambos os casos, o ficcional vê-se controlado: enquanto expressão do eu, importa na medida em que possibilite o acesso à “realidade interior” do escritor; enquanto resultante da observação, a ficção interessa apenas na medida em que apresentar certa “realidade externa”, humana ou natural, ao leitor². Delineia-se, especialmente no caso brasileiro, uma função social à literatura (campo privilegiado do discurso ficcional): representando a natureza e os costumes de seu povo, a literatura contribuiria decisivamente para o progresso da nação na medida em que concorreria para o fortalecimento da consciência e da identidade nacionais. Estabelecem-se, assim, vínculos estreitos entre a produção literária e a afirmação da nacionalidade.

Ao investigar a operação do veto à ficção em nossa literatura, Costa Lima destaca a incorporação, entre nossos escritores, de demandas europeias. Tanto Ferdinand Denis como Varnhagen, Ferdinand Wolf, Garret e Herculano conclamam os escritores brasileiros a se voltarem para a natureza grandiosa de seu país, produzindo, dessa forma, uma literatura “autenticamente nacional”. De outra maneira: a literatura brasileira só parece interessar ao olhar europeu na medida em que dê a conhecer o Brasil.

² “O romantismo então se caracteriza pela reflexão alcançada a partir do *hic et nunc* e não mais em função da verossimilhança com o suposto permanente e universalmente presente. Se a verossimilhança remetia à imitação, a semelhança agora procurada é com os meandros da vida social, particular e a cada ponto diferenciada. Essa nunca poderia ser sinônimo daquela porque não nos poderíamos manter fiéis à vida ao enquadrá-la em um tratamento retórico submisso a um modelo. Por isso, a *imitatio* será substituída pela expressão individual” (Id., p. 70).

A primordialidade da pátria se combina à necessidade de observar a natureza. E isso para que o escritor se justificasse tanto politicamente, como alguém que contribuía para a descoberta do nacional, quanto literariamente, respondendo à demanda advinda da Europa (COSTA LIMA, p. 427).

O serviço à pátria, tal como entendido, implicava o culto do documental, do verídico, do factual, a pretexto de que só assim se corresponderia e formularia a diferença da natureza e da sociedade nossas (Idem, p. 429).

Seja por se submeter às demandas governamentais (Costa Lima lembra que os escritores ocupavam, em geral, cargos públicos), seja para responder ao gosto europeu, instaura-se a primazia de uma concepção documentalista na literatura brasileira (COSTA LIMA, p. 422). O controle se instaura fortemente, concorrendo para coibir e anular “a mobilidade própria do jogo ficcional” (p. 430). É de se destacar que, na perspectiva de Costa Lima, na medida em que o romantismo brasileiro já formula este veto à ficção, a passagem para o realismo apenas teria atribuído ao veto um caráter científico. Ou seja: já no romantismo se estabelece o dogma “de que o escritor deve se prender ao observado” (p. 435)³. Alguns escritores teriam, porém, desenvolvido estratégias de subversão, conseguindo driblar o controle. Alencar, com *Iracema*, faz da língua tupi uma espécie de língua adâmica, escapando à ênfase na função referencial da linguagem (Id., p. 151); Machado elabora, em sua fase madura, uma escrita em palimpsesto, que se arma nas brechas do controle (Id., p. 213). De qualquer maneira, o paradigma da literatura como espelhamento – da realidade interior na poesia e da realidade externa, natural e social, na ficção romanesca – estabelece-se desde o romantismo e pode ser sentido até a atualidade⁴. Subjaz a este paradigma uma ênfase na *semelhança*, o produto ficcional entendido como semelhante a algo prévio e externo – como disse, a “realidade” interior ou exterior – que compromete o poten-

³ “Este reforço do factual não se cumpriria por mero repúdio ao romantismo: desde que fora introduzido entre nós, a literatura ou se confundia com o culto da melancolia ou com a fixação de tipos regionais e de suas cores locais. Mas essa não é tampouco uma fase superada: ainda hoje, entre os que fazem literatura, genericamente se mantém o veto ao imaginário. E isso para não falar mais especificamente dos seus críticos e historiadores.

Para todos eles, como se justificaria a prática e o estudo de literatura sem a figura primordial da nação? E para que a historiografia necessitaria de outra base? A nacionalidade foi e é o meio de emprestar-se uma utilidade ao veto ao ficcional” (COSTA LIMA, p. 164).

⁴ “Até hoje, por falta de interesse pela reflexão e pela dificuldade de relacionar o exame histórico-social à configuração da linguagem, nossa cultura destila um verdadeiro veto à ficção. Daí a tranqüilidade da sobrevivência dos mecanismos de controle, da voga dos romances de costumes, da poesia que se justifica por sua eloqüência ou fluente sentimentalidade ou pela indignação de seus bons sentimentos e, mais atualmente, do romance-reportagem. O escritor se prende à realidade – para esconder o estigma da ficção (e isso pode ser estendido ao cinema)” (COSTA LIMA, p. 208).

cial de *diferença* da ficção. Na perspectiva de Costa Lima, e isto se relaciona à revisão que elabora do conceito de *mimesis*, o produto do imaginário, no caso, o discurso ficcional, se define e interessa por produzir um distanciamento quanto ao que se admite como “realidade”, perspectivando-a. O controle se produz justamente para anular esse potencial desestabilizador do ficcional, da *mimesis* enquanto produção de diferença. Isto porque implicando “a suspensão do critério de verdade (...) a ficcionalidade concede ao discurso uma liberdade potencialmente ameaçadora a todo regime zeloso de sua verdade. Onde a ficcionalidade aponte, é de se esperar que os defensores da verdade institucionalizada estendam sua garra. Se o controle se mostra com maior precisão na literatura é tão-só porque o ficcional é sua matéria prima” (COSTA LIMA, p. 413)⁵.

2.

Flora Süssekind, em *Tal Brasil, qual romance?* (1984), propõe, em forte sintonia com Costa Lima⁶, que a concepção documentalista na literatura brasileira, a submissão do ficcional à representação do nacional, configurou uma ideologia estética, o naturalismo, que se gesta em finais do XIX e vigora até a atualidade. A estudiosa propõe que a literatura de cunho naturalista, aproximando-se do discurso científico, oferece-se como transparência, como retrato da “realidade brasileira”, abdicando, assim, de seu estatuto ficcional.

No caso da literatura brasileira não é muito difícil perceber (...) ansiosa busca de fidelidade documental à “paisagem”, à “realidade” e ao “caráter” nacionais. Meio filho pródigo, meio espelho, meio fotografia; é numa busca de unidade e de especificidades que possam fundar uma identidade nacional que se costuma definir a literatura no Brasil (...).

Tal literatura busca ansiosamente um Brasil *tal e qual*. Tamanha é a ansiedade que chega a abdicar de seu caráter literário em prol dessa busca (SÜSSEKIND, p. 36).

⁵ Acompanhando e comparando a recepção da obra de Flaubert e Machado, Costa Lima considera que “tanto no caso francês como no brasileiro, a recusa freqüente das obras de Flaubert e Machado se baseava em um fundo moral, que se estilizava em uma concepção, nunca explicitada, de literatura. Estava submetido ao controle o produto de um imaginário que não acesse à afirmação do decente e do perfumado. Mas o controle permanecerá mesmo quando essa base se inverte e louve o que revela a sujeira e a hipocrisia dos valores sociais. O controle luta pela homogeneidade e pela reiteração do que se toma por real” (p. 211).

⁶ Importa lembrar que a primeira edição de *O controle do imaginário*, de Luiz Costa Lima, é também de 1984. Provavelmente os estudiosos dialogaram no desenvolvimento de seus trabalhos, como o prefácio de Costa Lima ao livro de Flora Süssekind parece sugerir.

Flora Süssekind segue citando as epígrafes d’*O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, de *Cacau* (1933), de Jorge Amado, e d’*A infância dos mortos* (1977), de José Louzeiro – todas tendo em comum a afirmação de que aquilo que os romances apresentam ao leitor deveria ser tomado como correspondendo a uma verdade cientificamente verificável. A estudiosa propõe, então, que o naturalismo se repete na literatura brasileira: “a primeira vez como *estudos de temperamento*, a segunda como *ciclos romanescos memorialistas*, a terceira como *romances-reportagem*. Ou ainda, a primeira vez nas últimas décadas do século passado, a segunda na década de Trinta, a terceira nos anos Setenta” (p. 40). Nos três casos, busca-se submeter a literatura a disciplinas científicas: no romance naturalista de finais do XIX, a ciência modelo, a que a literatura deveria se associar, é a biologia; no chamado romance neorrealista ou romance do nordeste, busca-se uma simbiose com as ciências sociais e econômicas; já o romance-reportagem da década de 1970, são as ciências da comunicação que respondem pela confiabilidade do relato. Os romances, subordinando-se à discursividade das ciências, recalcam o ficcional: “Os três romances parecem apontar para um significado que se situa fora deles, num contexto extra-literário. Negam-se enquanto ficção, enquanto linguagem, para ressaltar o seu caráter de documento, de espelho ou fotografias do Brasil. Do leitor exigem que os leia como se não se tratasse de ficção” (p. 37). Flora Süssekind parece dialogar com a hipótese do controle do imaginário, elaborada por Costa Lima, afirmando a primazia da concepção documentalista na literatura brasileira. Logo adiante, reitera: “Não é o romanesco, o literário, o que importa, mas a possibilidade de tais narrativas retratarem com ‘verdade’ e ‘honestidade’ aspectos da realidade brasileira” (p. 38).

Ao tratar o naturalismo (em suas diversas formas) como ideologia, Flora Süssekind toma o apagamento da artefactualidade, ou seja, as estratégias que buscam o efeito de transparência, a ilusão de realidade, como embuste/logro: “Ao invés de proporcionar um maior conhecimento do caráter periférico do país, o texto naturalista, na sua pretensão de retratar objetivamente uma realidade nacional, contribui para o ocultamento da dependência e da falta de identidade próprias ao Brasil” (p. 39). O caráter ideológico da estética naturalista se fundaria no próprio recalque do ficcional. Tratando do romance-reportagem de João Antonio, a estudiosa sugere que o apagamento da ficcionalidade em favor da referencialidade “garante a fixidez do ‘real’, a inclusão numa identidade nacional posta fora de discussão. À literatura resta olhar, enxergar, respeitar; resta ficar à sombra de fatos inquestionáveis” (p. 97). Ao se apresentar como documento, a literatura tranquilizaria o leitor:

o texto naturalista clássico se encaminharia, portanto, para a produção de um efeito de tranquilização dos leitores, para o estabelecimento de identidades e continuidades não tão claras do ponto de vista deles. Só

se pode produzir a tranqüilidade no leitor com o ocultamento do caráter ficcional da literatura. (...) uma tranqüilizadora sensação de que se inclui no círculo de uma identidade étnica, cultural e nacional fora de discussão (p. 98).

A estudiosa empenha-se, como consequência, tanto em desvelar o caráter ideológico dos romances naturalistas – como cada um dissimula as contradições, as descontinuidades e fraturas da realidade – como flagrar momentos de ruptura, cortes, encontrar obras que subvertam o paradigma naturalista, que produzam *diferença*, problematizando a própria ideia de unidade/identidade nacional.

3.

A abordagem de Flora Süssekind aproxima produções distantes no tempo por nelas flagrar, como denominador comum, o recalque do ficcional a partir da subordinação da literatura à representação do caráter nacional. Interessa-me, aqui, especialmente por estender o alcance da hipótese do controle do imaginário a certas obras do neo-realismo, como as de José Lins do Rego e Jorge Amado, e ao romance-reportagem da década de 1970. Isto porque meu gesto é análogo: pretendo investigar formas de controle do imaginário, de domesticação do ficcional, na literatura angolana. Parece-me que também em Angola é recorrente tratar-se a literatura como documento, esta adquirindo valor e interesse na medida em que dê a conhecer aspectos da realidade do país. Recorro, para elaborar esta proposição, a passagens d'*A formação do romance angolano* (1999), de Rita Chaves.

Ao investigar o percurso do romance em Angola, Rita Chaves seleciona algumas obras considerando-as decisivas na consolidação do sistema literário angolano. São elas: *O segredo da Morta: romance de costumes angolenses* (1936), de Assis Jr.; *Noite de angústia* (1939), *Homens sem caminho* (1941), *Terra morta* (1949), *Viragem* (1957) e *A chaga* (1970), de Castro Soromenho; *Uanga* (Feitiço) (1951), de Óscar Ribas; *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1961; primeira edição em 1974), *Nós, os do Makulusu* (1974), *João Vêncio: os seus amores* (1979), de José Luandino Vieira. Ao tratar do romance de Assis Jr., entendido como inaugural desse sistema literário, a estudiosa evidencia a forja de uma concepção documentalista: na “Advertência”, o autor afirma que o livro se destina àqueles que se interessam pelo “conhecimento das coisas da terra”, sendo seu propósito “divulgar tudo aquilo ‘que o indígena tem de mais puro e são na vida’” (CHAVES, p. 68). “Informado de que se trata de uma história verdadeira, o leitor é avisado, já no parágrafo de abertura, que a sua origem está ligada à tradição oral, o que faz de quem escreve apenas um intermediário” (CHAVES, p. 84). Além da fonte oral, o escritor sugere que se motivou a redigir o romance quando uma fotografia da protagonista chegara a suas mãos, criando mais um lastro na realidade para o que apresenta. Na perspectiva de

Rita Chaves, o romance parece bem sucedido: “O testamento antes, e os rituais depois – envolvendo, além do sepultamento, os ritos cuidadosamente preparados –, tudo é minuciosamente apanhado pela mão do narrador, convertendo-se em dado precioso para a apreensão do perfil daquela ordem social” (p. 73). A respeito da ficção de Castro Soromenho, o parecer é semelhante: “transformando seus olhos em câmera, o escritor viaja pelas terras das Lundas e, com os fotogramas acumulados nos cantinhos da memória e da sensibilidade, criará as imagens de uma terra em combustão, (...)” (p. 99). Ao construir seus romances, Soromenho elaboraria uma espécie de “narrador-fotógrafo” (p. 112)⁷. Ainda em relação a esse autor, Chaves considera: “A linguagem quer esquecer que narrar é inevitavelmente mediar, esteando-se por isso na intensidade mimética que nos faz recordar a proposta neo-realista” (p. 119).

Ao tratar da ficção de Luandino Vieira, Rita Chaves propõe ser sua produção atestado da maturidade do romance em Angola. Isto porque as estratégias discursivas que desenvolve se distanciarão definitivamente do paradigma colonial, ou seja: a estudiosa propõe que a literatura se torna angolana na medida em que escapa às representações por exotismo e estereotipia próprias da literatura colonial. O percurso do romance angolano confunde-se com o desenvolvimento de uma consciência crítica do colonialismo, com a elaboração de estratégias de representação que desvelem o caráter ideológico da literatura colonial, contribuindo para o processo de independência política. Se essa literatura colonial se dava ao leitor português como documento da “assombrosa realidade africana”, operando um veto ao ficcional à maneira da ideologia estética naturalista (mesmo que resvasse no excepcional mais afeito à estética romântica), a literatura angolana corre o risco de se afirmar na operação de veto semelhante: ao ser tomada como autenticamente angolana apenas na medida em que dê a conhecer a “verdadeira realidade do país”, desfigurada pela ideologia colonial. O controle do imaginário pode se reformular numa chave à esquerda (de luta contra uma política colonial de cunho fascista), de maneira semelhante à do nosso neorrealismo, como nota Flora Süssekind ao tratar da ficção de Jorge Amado⁸. Interessantemente, porém, a obra de Luandino não parece se

⁷ Flora Süssekind atenta para as imagens óticas reforçando o efeito de transparência do discurso naturalista: “Quer se trate de uma obra do fim do século, dos anos Trinta ou da década de Setenta, é dominante a correlação da atividade literária com as ações contidas em verbos como retratar, ver, olhar, enxergar. Todas essas correlações lançam a literatura para o campo da ótica, da fotografia, da visão. É essa analogia que permite ao naturalismo a obtenção de um efeito ótico e ideológico de *identidade*” (p. 99).

⁸ Aproximando o conto “Heranças”, de Aluísio Azevedo, do romance *São Jorge dos Ilhéus*, de Jorge Amado, Süssekind considera: “Se a rebeldia se apagava graças à teoria da hereditariedade, também a exploração capitalista desaparece frente a fé de Joaquim numa teleologia materialista que lhe parece indiscutível. No presente a terra está as mãos dos exploradores mas, no socialismo futuro, não haverá mais donos ou empregados. Sua dialética simplista, sua fé no ‘socialismo que virá,

inscrever completamente nos limites desse veto ao ficcional, em vários sentidos, dribla o controle. Se, dentro do percurso do romance delineado por Rita Chaves, representa a vida nos musseques de Luanda e, com isso, favorece a consolidação de um sentimento de “angolanidade”⁹ (entendido pela estudiosa como decisivo para a luta de independência), não parece, em sua perspectiva, “renunciar ao estatuto de arte” (p. 202). A fragmentação, que marca especialmente *Nós, os do Makulusu*, e o tratamento inventivo dado à língua, radical em *João Vêncio: os seus amores*, são traços que a estudiosa destaca como produtores de polissemia, comprometendo o vetor obra-realidade próprio do naturalismo. De outra maneira: Luandino Vieira desenvolve estratégias discursivas que parecem escapar ao documentalismo reinante.

Podemos, com Rita Chaves, notar que essas estratégias de composição romanesca com efeito polissêmico se acentuam em *Nós, os do Makulusu* (1974). Em romance anterior, *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1961), é evidente uma maior adequação à estética neorrealista, a ficção feita instrumento de denúncia da brutalidade do colonialismo e de afirmação dos valores da revolução. Na perspectiva da estudiosa,

sobre *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, pode-se dizer que de seu título nasce um roteiro de leitura. Textualmente presentes, os termos vida e verdade indiciam a proximidade entre a ficção e o real sugerida pelo romance (p. 162).

Acompanhando a lógica predominante na montagem narrativa, a linguagem utilizada pelo narrador se vai pautar precisamente pela vontade de banir a opacidade, vindo na objetividade a via mais eficiente para a transmissão dos ensinamentos aí encerrados. Para isso, opta-se por uma ótica próxima da estética natura-

seu ‘um dia’, são tão tranquilizadores quanto a fé irrestrita na hereditariedade. (...) Não há lugar para uma percepção mais crítica do leitor já que os tranquilizadores, hereditário ou revolucionário, lhe são apresentados como conclusões científicas. Ou de um saber biológico, no naturalismo do século XIX; ou de um materialismo simplista, no romance de Jorge Amado” (p. 161).

⁹ “Depois da amena mistura de elementos que configurou o mundo das mediações de Icolo e Bengo na virada do século, captado por Assis Jr.; depois da opaca realidade da terra dos diamantes por volta dos anos 40, desvendada pelas lentes de Castro Soromenho, o fio da ficção angolana envolverá a capital do país, onde estavam já representadas dimensões várias da multiplicidade cultural que particulariza Angola. Na medida em que para ali convergem marcas advindas de todos os pontos do território, Luanda pode ser vista como representação emblemática da pluralidade tão própria da cultura angolana. (...) Graças a essa notável mistura de tantos e tantas ali se dinamizará um patrimônio cultural extremamente positivo para a fermentação do que se identificaria como sentimento de angolanidade” (p. 132-3).

lista no sentido de aderência à realidade, como se pudesse ignorar a mediação inerente ao próprio ato de narrar (p. 165).

O herói do romance, Domingos Xavier, é preso pela polícia política (a PIDE) e torturado até a morte. A narrativa destaca seu caráter virtuoso, sua disposição ao sacrifício, a força que tem para resistir, não delatando seus companheiros. Enfatiza também a solidariedade do povo pobre dos musseques, sua igual força para resistir à opressão colonial. A descrição de costumes e da paisagem é procedimento recorrente, próprio ao efeito de realidade buscado, ou seja, à ênfase na referencialidade. Contudo, como sugere Rita Chaves, elementos da natureza são recorrentemente demandados não apenas para a construção da paisagem, seguindo os protocolos naturalistas, mas para se afirmar uma relação de simbiose entre os verdadeiros angolanos e sua terra¹⁰. Uma espécie de força cósmica parece apoiar a resistência, alçando a revolução a uma dimensão que beira o mítico. A “vida verdadeira”, ao final do romance, torna-se a vida de Domingos Xavier no coração do povo angolano; ao se sacrificar, o herói se aproxima da figura do salvador. Em certa medida, podemos pensar que, na configuração desse plano mítico, o romance escapa à estética naturalista; por outro lado, podemos notar que se trata de propor uma verdade maior: a inevitabilidade e grandiosidade da revolução. Ou seja: a ficção se faz ainda assim veículo de uma “verdade” a ela exterior, verdade essa proclamada pelos revolucionários, aproximando-se da propaganda. A ênfase na referencialidade e a função didática (o narrador não se imiscui de explicar sua mensagem mítico-revolucionária), apontadas por Rita Chaves, concorrem, portanto, para um controle do ficcional. Apenas na medida em que servir à nação angolana, no caso, aos desígnios da revolução, a ficção parece ter valor e interesse.

Em *Nós, os do Makulusu*, a certeza revolucionária dá lugar à dúvida; se há algum herói disposto ao sacrifício, é Maninho, que luta no exército colonial (abalando-se qualquer expectativa de afirmação fácil do projeto do MPLA). A linearidade narrativa dá lugar à fragmentação; a objetividade do narrador em terceira pessoa, à subjetivação do real dada a construção de um foco narrativo particular: o romance apresenta ao leitor o que se passa na mente transtornada do Mais-Velho, seguindo, portanto,

¹⁰ “De caráter nacionalista, o movimento político contemporâneo ao romance de Luandino, cuja orientação aí está refletida, elege a verdade como signo primordial. Para ser verdadeira, tal qual a vida do herói sagrado em suas páginas, a narrativa precisa incorporar traços riscados na direção da aliança com as coisas da terra, eixo sobre o qual se assentaria a concepção de nação que se quer atualizar. Entre a terra e os homens deve, pois, persistir o vigor de uma identidade apta a servir de energia no processo de mudança” (CHAVES, p. 164).

o movimento vertiginoso da memória. Esta vertigem sugere o trauma: a morte do irmão, Maninho, faz-se cena inapreensível, sempre retornando como horror. Na tentativa de lidar, de elaborar este evento, a mente de Mais-Velho repassa convulsamente sua vida, em fragmentos de tempo que irrompem desordenadamente. Este romance, ao contrário d'*A vida verdadeira...*, ao combater a ideologia colonial, não se atribui a tarefa de apresentar outra, maior, verdade a leitor. Ao contrário, dada sua construção, coloca em perspectiva também o projeto revolucionário. A transparência dá lugar à opacidade; a linearidade ao corte, à elipse – como efeito, os sentidos do que se apresenta não são evidentes. O ficcional não parece estar a serviço da mensagem revolucionária, nos termos de Costa Lima, poder-se-ia dizer que o romance dribla o controle.

Se o avançado da guerra de independência possivelmente contribuiu para que *Nós, os do Makulusu* se distanciasse da ótica revolucionária, lançando algumas luzes sobre seu projeto político, uma distinta concepção de literatura parece se firmar. Em entrevista fornecida a Michel Laban em 1977, Luandino Viera sugere que a descoberta da ficção de Guimarães Rosa teria contribuído para que se distanciasse da estética naturalista. À pergunta acerca da influência da literatura brasileira em sua produção, Luandino responde:

De início, essa literatura influenciou-me. Os escritores do nordeste, sobretudo Jorge Amado, influenciaram-me. (...) Mas depois, quando eu já estava na cadeia e já tinha escrito *Luuanda*, o Doutor Eugênio Ferreira (...) mandou para a cadeia um livro que se chamava *Sagarana*. (...) Era o *Sagarana* de João Guimarães Rosa, que eu li uns meses mais tarde. E então aquilo foi para mim uma revelação. Eu já sentia que era necessário aproveitar literariamente o instrumento falado dos personagens, que eram aqueles que eu conhecia, que reflectiam – no meu ponto de vista – os verdadeiros personagens a pôr na literatura angolana. Eu só não tinha encontrado ainda era o caminho. Eu sabia qual não era o caminho (...), que o registro naturalista de uma linguagem era um processo, mas que não valia a pena esse processo porque, com certeza que um gravador fazia melhor que eu. Eu só não tinha percebido ainda, e foi isso que João Guimarães Rosa me ensinou, é que um escritor tem a liberdade de criar uma linguagem que não seja a que seus personagens utilizam: um homólogo dessas personagens, dessa linguagem deles (LABAN, 1980, p. 27).

O contato com a obra de Rosa parece reforçar a distância que Luandino vinha buscando quanto ao paradigma naturalista, do que *Luuanda* seria já resultado. O tratamento dado à linguagem, não se limitando ao registro, admite uma “liberdade de criar” que faz dela não apenas semelhança, mas

também diferença com relação ao falar angolano. Se a influência de Jorge Amado parece apoiar o veto ao ficcional, notado n'A *vida verdadeira...*; a de Rosa parece contribuir para oposto movimento, perceptível em obras como *Nós, os do Makulusu*¹¹.

4.

Em 1988, Luandino Vieira concede nova entrevista a Laban. Na ocasião, avalia negativamente a literatura angolana contemporânea por notar um retorno à estética naturalista:

Agora, há um retrocesso muito grande... O que é que a literatura angolana ganhou na pena desses jovens? Nem sequer novos temas ganhou... (...) A literatura em prosa recuou a um naturalismo do século XIX, do pior... E a poesia nada em buscas formais numa tentativa de se actualizarem através de muito poucas leituras... Portanto, nós estamos fechados ao mundo devido sobretudo a nossa situação financeira. Não há livros, não se importam livros (Id., p. 414).

A recente produção dos escritores mais velhos (...) aí também não vi, daquilo que li, nada que fosse bastante visível, um avanço visível em relação ao passado (LABAN, 1991, p. 415).

Além da falta de livros e de recursos, Luandino sugere que as bruscas e intensas transformações na sociedade angolana concorreram para “um certo silêncio”: “essa instabilidade geral tornava a realidade tão fugidia, tão movediça, que poucos escritores se abalçaram a construir ficções sobre uma atualidade que não dominavam” (p. 416). A esta explicação, devedora da ideia de que a ficção parte de certo entendimento mínimo dos fenômenos sociais, pode-se acrescentar outra, talvez à revelia de Luandino, referente à posição social dos escritores: em sua grande maioria funcionários do

¹¹ *Sagarana* não foi a única obra de Rosa que Luandino leu no cárcere. *Grande sertão: veredas* também chegou às suas mãos. Segue-se seu depoimento (retirado da mesma entrevista a Laban): “Um amigo mandou-me de Lisboa, em 1969, *Grande sertão: veredas* e nós lemos na cadeia o *Grande sertão: veredas* porque o diretor começou a ler e não percebeu nada, e achou que ninguém percebia, e disse: ‘Bom, isto pode entrar’. (...) Depois, portanto li *Grande sertão: veredas*, e mais se confirmou aquela ideia, aquele ensinamento que me tinha dado quando li *Sagarana*: a liberdade para a construção do próprio instrumento lingüístico que a realidade esteja a exigir, que seja necessário. E sobretudo a ideia de que este instrumento lingüístico não pode ser o registo naturalista de qualquer coisa que exista, mas que tem que ser no plano da criação. Portanto, que o escritor pode, tem a liberdade, tem o direito de criar inclusivamente a ferramenta com que vai fazer a obra que quer fazer... Portanto, ensinou-me um sentido, que considero mais completo, da criação” (LABAN, 1980, p. 35).

governo do MPLA, à atividade da escrita se somou uma tarefa cívica¹². Luandino abre a entrevista afirmando que, em sua opinião, “o papel do escritor, em qualquer sociedade, é ser, realmente, a consciência crítica dessa sociedade” (LABAN, 1991, p. 411). Porém, em seguida, considerando que esta consciência não se reduz a apontar erros, dificuldades e defeitos, parece sugerir que, após a revolução, a consciência crítica do escritor se atualizaria especialmente no tratamento laudatório do real¹³. Esta defesa do distanciamento crítico pela defesa do discurso laudatório pode delatar um controle reinante na produção literária (lembramos que Luandino era então secretário-geral da União dos Escritores Angolano). Não seriam estas condições próprias para se instalar uma ideologia estética, como a que Flora Süssekind flagra no Brasil? Para a autora, a ficção naturalista retornava e reforçava as expectativas do leitor quanto ao que seria o Brasil, tendo, portanto, caráter ideológico¹⁴. Na literatura angolana de pós-independência é possível flagrar fenômeno semelhante?

E hoje, como podemos avaliar a literatura angolana? Reformulando radicalmente a pergunta para que se torne viável alguma resposta: a crescente recepção das literaturas africanas de língua portuguesa no Brasil não estaria também contribuindo para uma espécie de veto ao ficcional? A expectativa de que esta literatura dê a conhecer a África, tendo valor e interesse como documento de uma suposta “realidade africana”, não seria uma forma de controle semelhante à que os europeus impuseram a nossos escritores românticos? Talvez este mercado editorial em expansão, alimentando-se de uma já reinante concepção documentalista na literatura (como sugeri, reinante tanto em Angola como no Brasil), contribua para fazer da ficção ideologia ao oferecer ao público brasileiro a “África” que espera. Estaríamos, então, contribuindo para que esta literatura se aprisione na ideologia estética naturalista, mesmo que fantasiada do maravilhoso, mergulhada no sobrenatural e no mágico? Afinal, não é a

¹² Luandino Vieira avalia a posição social do escritor em Angola: “Na nossa sociedade, a função de escritor esteve sempre muito imbricada com a situação de cidadão. Portanto, quando nós dizemos: ‘o escritor goza de grande prestígio na sociedade angolana’, é o cidadão... Como escritor, nós ainda não temos estatuto” (p. 412). Segue afirmando que os escritores “mantêm-se imaculadamente bons cidadãos – porque não há memória ainda de escritor da FNLA ou da UNITA (...)” (LABAN, 1991, p. 421).

¹³ “Entre nós, durante esses doze anos, fugiu-se um bocado à afirmação da consciência crítica, porque o enunciado da palavra crítica trazia imediatamente para ao primeiro plano na cabeça de toda gente e mesmo de quem estava a enunciar isso: dizer mal... (...) Ao longo desses anos, fui-me dando conta de que era uma posição redutora. É uma posição legítima, é talvez a maior parte do conteúdo dessa expressão entre nós, mas não a totalidade... A consciência crítica do escritor pode exercer-se ao contrário: não vejo por que é que um discurso laudatório do real não possa fazer parte da consciência crítica, desde que esse discurso seja assumido com o mesmo grau de sinceridade, de veracidade e de intensidade – portanto, desde que o escritor se jogue nele com pureza, desde que o mais profundo da convicção, do conhecimento, da intuição, da imaginação e da criatividade do escritor sirvam de suporte a essa sua visão laudatória do real” (LABAN, 1991, p. 411).

¹⁴ O conceito costalimiano de “fantasia” parece ter ecos aqui (p. 438-9).

antiga ideia de África como espaço do assombroso, do incrível, que esta ficção nos tem, muitas vezes, retornado? Ou ainda: mesmo a imagem da África como resistência, como *locus* privilegiado da luta contra formas de opressão (colonialista, capitalista e mesmo comunista) não seria já uma expectativa que tende a comprometer a mobilidade do jogo ficcional? Talvez valha a pena, na atualidade, convivermos com as seguintes perguntas: que África nós, brasileiros, buscamos ler nos romances que nos chegam? Que África inconscientemente demandamos que os escritores africanos nos apresentem? Não estaríamos, mesmo que por vezes com as melhores das intenções, corroborando o veto ao ficcional na contemporânea produção literária africana de língua portuguesa, reforçando, tanto lá como cá, a primazia de uma concepção documentalista na literatura?

Referências bibliográficas

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*. São Paulo: FBLP; Via Atlântica, 1999.

COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LABAN, Michel *et al.* *Luandino: José Luandino Vieira e sua obra*. Lisboa: Edições 70, 1980. v. I.

LABAN, Michel. *Angola: encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng. Antonio de Almeida, 1991.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VIEIRA, José Luandino. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. São Paulo: Ática, s. d.

_____. *João Vêncio: os seus amores*. Lisboa: Caminho, 2004a.

_____. *Nós, os do Makulusu*. Lisboa: Caminho, 2004b.

Recebido em 17 de setembro de 2010

Aprovado em 13 de outubro de 2010

