

Polifonia da desilusão ou da descartabilidade discursiva

Daniel Conte*

RESUMO: O presente ensaio busca evidenciar a instauração de um discurso negador da revolução no pós-independência em Angola. Isso se dá a partir do momento em que nos detemos no decurso dos personagens na obra *O cão e os caluandas*, de Pepetela, que, na sua construção narrativa, evidenciam um desencanto com a democracia que se desenha depois do 11 de novembro de 1975. O entrecruzamento de vozes se torna visível e a apropriação do discurso colonizador (antes negado) será a tônica para a elevação soberana de uma voz burladora que nega os 14 anos de luta anticolonialista e relega a um plano secundário o verbo da revolução.

PALAVRAS-CHAVE: Personagens, Discurso, Democracia.

ABSTRACT: The present essay tries to evidence the instauration of a negative discourse of the revolution in the post-independency in Angola. That takes place from the moment we analyse the characters' trajectory in the work *O cão e os caluandas*, by Pepetela, that, in their narrative-construction evidence a disillusion with the democracy which is present after November 11, 1975. The interlacement of voices is made visible and the appropriation of a colonized discourse (previously denied) will be the tonic to the sovereign elevation of a deceiving voice which denies the 14 years of anti-colonialist struggle and relegates, to a second plan, the verb of revolution.

KEYWORDS: Characters, Discourse, Democracy.

*Pro Lucca, que um dia escutando minha leitura de Neruda me perguntou:
"Paiê, utopia é de brincar?"*¹

Os personagens de Pepetela, em *O cão e os caluandas*, instauram uma espécie de polifonia suburbana da própria existência, uma negação do próprio discurso revolucionário, um duelar de vozes próprias-alheias, escutadas, sentidas e reproduzidas por eles - narradores. Um sentimento que surge durante a nova fase da vida angolana, uma etapa que deposita a esperança num Novo Regime, num Novo Governo, mas que carrega também a desilusão da não concretização de tudo aquilo que se havia projetado, durante a Luta de Libertação, para essa Nova Fase da História do país, revelando um colonialismo ainda muito presente.

*Professor de Literaturas de Língua Portuguesa no Centro Universitário Feevale. Mestre em Literatura Comparada e Doutorando em Literatura Brasileira e Luso-africana na UFRGS.

¹ Este ensaio é parte do resultado do projeto de pesquisa intitulado *A história roubada (Angola Mito Guerrilha)* do qual participei como bolsista no IL da UFRGS nos anos de 1997/1998 e se configura como parte de minha dissertação de mestrado. A investigação foi fomentada pela PRORHESC e coordenada pela Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian.

O que ocorre é que, a partir de 1975, a mudança da situação de país-colonizado para país-democrático não é muito fecunda no que se refere ao exercício da liberdade proporcionada por essa democracia. Os rápidos meses que foram estipulados para a transmissão do poder (foram dez apenas) não suprimiram as necessidades básicas administrativas para que se saísse duma posição de enunciação dum discurso de negação da realidade política vigente e, imediatamente, se inserisse dentro dum outro discurso, agora, enunciado desde essa realidade antes negada.

Isso faz com que o paradoxo entre o vir-a-ser-governo e o ser-governo coloque em choque as vozes discursivas que outrora se elevaram juntas por um objetivo mesmo. Ou seja, tudo aquilo por que se lutava durante a luta anti-colonialista obtém, com a independência, diferentes tons, criando, então, um entrecruzamento ideológico no discurso coletivo do país-democrático, que nasce sob a égide da justiça e da liberdade. Entenda-se, aí, entrecruzamento ideológico como vozes discursivas, formadoras de um produto ideológico que faz

[...] parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo (BAKHTIN, 1992, p. 31).

A variante de discursos ideológicos, essa polifonia instaura uma guerra outra de libertação, uma espécie de ver-se livre dos valores revolucionários que já cumpriram seu papel e não mais têm espaço na democracia que se estrutura. A variabilidade de preferências que surge em Angola oferece a criação de um corporativismo acentuado, o que é natural nos regimes democráticos, mas não permite uma estruturação consistente do novo espaço político que se delinea.

O discurso revolucionário, na representação da realidade angolana pós-independência, tem funções diversas das que elevaram o MPLA ao governo. Importante salientar que não é suportado mais esse discurso revolucionário quando é preciso, por exemplo, burlar a lei e satisfazer as necessidades imediatas do atraso imposto pelo colonialismo. A voz (do personagem) de um Primeiro Oficial do governo revolucionário deixa claro o tipo de socialismo instaurado

Oh, também tenho um esquema para a carne, o peixe, as verduras, a roupa... Porque essas lojas oficiais não têm nada. Entro nos nossos tempos, não estamos no socialismo esquemático? Estou bem governado, a minha mulher não entra numa bicha, não. E agora já esquematizei para um aparelho de televisão. A cores? Ainda não, ainda ando pelo esquema nacional, não entrei na importação (PEPETELA, 1996a, p. 20).

Devido aos séculos de exercício do poder colonial, se fixou o eco dos valores burgueses no espaço negro, permanecendo, nas cabeças africanas, o ressoar dessas vozes. Isso faz com que as necessidades imediatas do pós-revolução sejam as que satisfaçam os desejos, neste caso, de conforto que, no espaço colonizado, ao angolano não se proporcionava. O que acontece? Acontece que a revolução que veio com o intuito de libertar o povo das amarras burguesas, acaba criando uma espécie de discurso corroído ideologicamente que se vai firmar sobre o primeiro discurso, o da revolução, mas gerará causas discursivas advindas de um caos oficial alimentado por esta pulsão burladora, que usa a própria ideologia para erosioná-la, a partir do surgimento de uma segunda voz. Essa segunda voz: “[...] uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes” (CASTRO apud BRAIT, 1997, p. 130).

Ou melhor, essa segunda voz, que seria uma espécie de apropriação indevida do discurso revolucionário, “entra em hostilidade” com o próprio discurso revolucionário, causando, então, o embate que transformará em palco de luta o discurso vigente no país depois de 1975. Aí pode-se concluir que o discurso da revolução está, aos poucos, sendo inutilizado pelo seu distanciamento da realidade do país, pelas necessidades básicas compensadoras que compõem, agora, os desejos do povo nesse novo período da História.

O personagem Primeiro Oficial, como o nome diz, o primeiro na oficialidade governante angolana, tem muito claro em seu discurso que a funcionalidade da vida cotidiana tem de passar por cima dos entraves burocráticos. Quando, por exemplo, a ele é passada a voz, no momento em que o possível entrevistador (autor) aí está para entrevistá-lo e lhe permite escolher entre escrever e falar, ele assim responde: “Eu falo e você grava. Muito melhor ponha o gravador a funcionar, que eu conto. Afinal já está? O camarada é um vivaço, não fica à espera de autorizações” (PEPETELA, 1996a, p. 19). A frase vem em tom elogioso para uma atitude que representa o adiantamento àquilo que se espera: a autorização para reter o discurso do outro.

Na passagem que segue abaixo, apresenta-se a plena consciência do poder burocrático e dos benefícios que ele pode trazer. A questão do socialismo esquemático, antes referida pelo personagem, ilustra bem isto: a consciência de classe. Não uma classe trabalhadora, mas uma classe que nasce com o Estado, corporativa (como corporativo é o Estado), fragmentada (como fragmentado é o Estado) e corrupta (como corrupto é o Estado), que possibilita o aparecimento de homens-engrenagens da máquina social que têm, no papel que lhes é atribuído, o motivo maior da transgressão:

O rapaz estava atrapalhado, precisava dum papel da Repartição, aí combinámos: arranjei-lhe o papel em dois tempos e ele passa-me duas grades de cerveja por semana. Grátis, grátis, claro. [...] como eu mando no serviço, sim, mando no serviço, porque isso de ser primeiro-oficial é um cargo importante... Mais do que se pensa, nós somos os que ficamos na sombra, parece que não valemos nada, mas afinal nada se faz se não quisermos (PEPETELA, 1996a, p. 19-20).

A essa autonomia política do personagem, vem a reboque toda uma malha discursiva que contém em si, pulverizados, o discurso do colonizador – marcado pela corrupção, o discurso da revolução – portador da consciência de classe e, ainda, sua própria voz, que nega as duas, elevando-se soberana, transitando livremente entre os discursos mais significativos de sua realidade. Pois, para Bakhtin, não existe significação que seja isolável, já que a minha voz vem sempre povoada da do outro, já que eu, o outro e o *outro eu meu* somos sempre complementares.

A mesma luta interna de libertação que se instaura em Angola, a partir de 1961, depois da independência, em 1975, configura-se também dentro do homem angolano. Representante do rechaçamento coletivo daquilo que foi o processo de recuperação de um espaço que fora esvaziado pela colonização, a revolução não é mais tão desejada como fora anteriormente, pois ao mesmo tempo que trouxe uma certa liberdade para o homem africano, criou uma rede burocrática que impossibilita esse homem de ser partícipe da História.

É na voz, ainda, do primeiro-oficial que temos a apropriação equivocada do discurso revolucionário:

A burocracia é reprovável, lembro-me de escrito de Lenine sobre o assunto, mas a ordem é necessária. E boas maneiras... Mas esta gente de hoje já esqueceu a exploração colonial, julgam que têm todos os direitos, mesmo de terem as coisas, mal as pedem, como se no tempo colonial fosse diferente... E devemos confessar (pois a sinceridade é o princípio do marxismo e informar com verdade é fazer revolução), devemos confessar que os tugas lá nisso de administração sabiam fazer as coisas. Eu aprendi com eles e não tenho vergonha de o dizer (PEPETELA, 1996a, p. 21-22).

No excerto se evidencia o que antes referi, a autonomia político-discursiva do personagem, constituindo, então, seu discurso como polifônico, entrecruzado por vozes ideologicamente diferentes que vão formar um discurso outro, o de Angola independente. Essa voz do personagem rompe com a uniformidade oferecida pela revolução, embeleza seu horizonte com a presença, ainda, do português, rompendo o paradigma proposto pelo socialismo. Como afirma, Tezza (1997, p. 221): “Cada um de nós, daqui onde estamos, temos sempre apenas um horizonte; estamos na fronteira do mundo que vivemos – e só o outro pode nos dar um ambiente, completar o que desgraçadamente falta ao nosso próprio olhar”.

A polifonia tem em sua essência o diálogo. O verter de vozes num discurso mesmo, uma espécie de razão dialógica. O estudo que Bakhtin faz a respeito da linguagem está intrinsecamente vinculado à noção de dialogismo, vista pelo autor como seu elemento essencial. Sua teoria confere à linguagem uma natureza social, por atribuir-lhe uma dimensão dialógica, que dela não pode ser abstraída. Ou seja, os narradores de *Pepetela*, homens angolanos, são sujeitos do próprio discurso, produto das relações entre a sociedade e a História angolanas. O diálogo que segue traz um pouco do contraponto discursivo surgido no país depois da revolução:

- Menino, deixa de mentiras. Um rapaz novo, cheio de força, não tens trabalho? Não queres, masé. Uma vergonha! A tua mãe é que faz tudo.
 - Ora, ela tem boa profissão, de kitandeira. É o que dá mais, nestes tempos de agora. Eu estou sempre à procura, mas nada.
 - És um parasita. Como se diz no jornal.
 - Devagar, devagar, tia Alice.
 - Porque não vais colher café então? Parece falta muita gente para trabalhar no café.
 - E deixar a Lua? Tia, deixe esses campunas ir no café, eu sou rapaz da cidade. Com estudos, segundo ano do Liceu, um intelectual revolucionário... Até tenho um poema publicado no jornal.
- A velha muxuxou. Mas não tinha palavra para continuar a ofender, o meu verbo fácil arrumou-a (PEPETELA, 1996a, p. 12).

Na passagem, há o entrecruzamento de vozes. O diálogo é estabelecido a partir de percepções antagônicas de mundo. Esse menino que fala a sua tia é Tico, o poeta, personagem que traz a empáfia corriqueira dos pretensos intelectuais, enquanto ela, a tia, que realmente viveu a revolução, provavelmente desde o início da luta em 1961, assume o discurso oficial e ratifica esse tom quando afirma: “Como se diz no jornal”.

O menino-poeta está inserido no mesmo campo discursivo, mas, por se considerar um intelectual, não assume o discurso necessário para a construção do país, vê o mundo como espaço imutável e afirma: “Estou sempre à procura, mas nada”. O *status quo* não anima sua capacidade de sonho e existe uma espécie de amparo social que reforça seu argumento. Um amparo que vem ainda dos discursos que levaram a classe proletária a insurgir-se contra o colonialismo. Ele espelha-se, obviamente, na classe intelectual que, agora, é governo e que foi responsável pela independência. Se afirma intelectual, mas nega o processo de trabalho para a construção do intelecto, como se construiu também a revolução. Nasce aí o futuro do país, um menino-homem atrofiado dentro da perspectiva inversa de um exercício maior da formação do Novo-homem angolano, que pretendia a revolução, tão bem evidenciado em *As aventuras de Ngunga* (1981).

O que vai dar mais importância ainda a um intelectual como Tico é tão somente o aparecimento de um dos mais significativos representantes da colonização portuguesa em suas colônias: um cão pastor alemão, uma espécie de voz muda do colonialismo. Esse cão, na quase totalidade do romance², exerce a função de elevar a condição social dos personagens. Justifica-se isso por ter sido o animal usado contra esses no tempo do colonialismo, e por oferecer um *status* de riqueza àqueles que o têm, pois se “via comia muito” (PEPETELA, 1996a, p. 11) e, em tempos de crise, poder sustentá-lo é a evidência de um poder capitalista maior do que a média geral da população.

O animal atuará como uma espécie de elo, de fio condutor na existência de personagens populares que, se não fosse o cão, jamais teriam contado suas histórias ao escritor-autor-narrador. Como explica o próprio Pepetela apud Conte (2000, p. 17): era “[...] preciso um fio condutor para o livro e esse fio condutor encontrei num cão”

E a tarefa a que se propõe o escritor-autor-narrador é a de compilar histórias pormenores que recuperem um espaço-passado, já que as narrativas datam de 1985 e anos seguintes e a publicação do livro é, supostamente, de 2002 - e que, ao mesmo tempo, evidenciem o Cão Pastor Alemão como motivador existencial de alguns personagens típicos surgidos em Angola no pós-revolução.

Daí a possibilidade de subverter o discurso oficial, daí a possibilidade de escutar vozes que estavam abafadas, daí o ser possível o entremeamento de espaços que recuperem um tempo-memorial. Não um tempo bergsoniano, no sentido que trabalhe a duração pelo viés da psicologia, mas um tempo-espaço, porque “[...] o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória” (BACHELARD, 1998, p. 28).

E não há polifonia sem diálogo, pois, como já afirmei, o diálogo é o princípio da polifonia, da pluralidade discursiva. Em *O cão e os caluandas*, especificamente do diálogo entre o antes e o depois da guerra.

Nesse sentido, toda a enunciação, seja proveniente de situação oral ou escrita, tem uma relação entre falante e ouvinte, entre narrador e leitor, entre emissor e receptor. E a narrativa é a expressão da situação social mais imediata – do contexto da troca falante/ouvinte, da troca narrador/leitor, e o meio social mais amplo determina inteiramente a estrutura dessa enunciação, dessa narração, uma vez que não há enunciação sem troca, sem diálogo, e não pode existir diálogo sem um contexto social.

Pode-se pensar que o autor esteja, em alguns casos, apagado, sendo, então, substituído pelos narradores. Mas esses narradores são vozes e

² A obra é tida como um livro de contos, mas a condição estabelecida pelo autor de unir as narrativas por um fio condutor, no caso, o cão, faz com que haja uma unidade entre elas. Isso confere ao livro a condição de romance módulo. Daí os contos serem vistos como capítulos.

nascem imersos na narrativa ficcional, plenos de singularidade. São autônomos e transitam interagindo, servindo de elementos integradores do texto ficcional, da sociedade, do autor, bem porque para Bakhtin “[...] o autor-criador é a consciência de uma consciência, uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo” (TEZZA, 1997, p. 220).

Deste modo, sendo autor-narrador-personagem, seu discurso é elaborado como o discurso do outro, ou seja, com objeto da intenção do autor e não segundo a sua própria intenção. Logo, a elaboração estilística da narrativa do personagem está condicionada aos trabalhos estilísticos do contexto do autor, instância última que pode ser substituída pelo discurso do narrador.

Nesse caso, a última instância significativa – espaço-memória (reparem que este espaço é recuperado pela imagem do inimigo) – do autor é concebida não na narrativa direta deste, mas através das palavras de um outro, que é o narrador de cada episódio ou os narradores do romance, o que faz com que o diálogo inerente à narrativa se redimensione e as palavras do personagem funcionem como vozes diferentes, pulverizadas no discurso do autor. É este elevar de vozes presentes na narrativa que caracteriza, também, o acontecimento da polifonia.

É partindo da concepção dialógica da linguagem que Bakhtin constrói as noções de intertextualidade e de polifonia. A primeira, uma relação semântica entre enunciados que instaura o diálogo entre os sujeitos, a partir da qual os discursos comunicam-se entre si: nascem de outros e originam outros. Ou seja, nesta conjuntura discurso-narrativa, em que o discurso balizador é o ficcional, cada voz que se faz presente é plena de singularidade e estabelece relações entre outras vozes.

A Segunda é desenvolvida a partir de estudos debruçados sobre a produção de Dostoiévski. Essa noção de polifonia desdobra-se sobre a idéia de que o falante nunca acha a palavra despovoada das vozes dos outros, pois nunca será encontrada de forma neutra, sem o ponto de vista alheio intrincando sua existência. O próprio pensamento encontra a palavra habitada, uma vez que uma consciência pode ser decomposta em várias vozes.

No caso da produção narrativa de Dostoiévski, segundo Bakhtin (1981, p. 182), os textos são construídos como um diálogo interior, contínuo de vozes nos limites de uma consciência que se decompõe: “Na autoconsciência do herói de Dostoiévski, penetra a consciência que o outro tem dele, na auto-enunciação do herói está lançada a palavra do outro sobre ele.”

E ao caracterizar a polifonia, Bakhtin deixa claro que este fenômeno corresponde à coexistência de falas equivalentes de sujeitos diferentes em um mesmo espaço discursivo. Ora, se a polifonia é a existência destas

vozes num mesmo espaço discursivo, podemos caracterizar a narrativa como polifônica sob dois aspectos. No primeiro, o dialogismo é inerente a qualquer ato lingüístico, pois as palavras não são neutras na língua e estão repletas das posições dos outros, ou melhor, a minha narrativa contém de certa maneira, por vezes velada, a voz do outro. É aí que podemos transferir estas colocações de Bakhtin da narrativa para o espaço e, já, falar da experiência espacial africana.

O homem em Angola, pós-guerra colonial, fixa o espaço da colonização através da prática de um discurso-negador-legitimador de uma prática fraudulenta, e ele vem pançudo de lembranças e habitado ainda de Portugal, por conseguinte, demonstrando vozes daquele (deste) espaço-continente:

Eu cá não é de dinheiro que me governo, não. Sabe como é aí nas fábricas. Grande conquista da Revolução! o que nós produzimos, a nossa gloriosa classe operária que tenho orgulho de pertencer, o que produzimos é o que nos safa. No tempo do colono não era assim, távamos mesmo lixados, era a exploração capitalista. Agora não é nada o salário, este é melhor esquecer. Mas as latitas que cada um tem direito por dia e mais aquelas que cada um faz sair mesmo sem ter direito, essas é que dão. Vou com uma lata ao talho e troco por meio quilo de carne. Vou com uma lata à padaria e troco com o pão que quiser. Assim... pró dinheiro, entrego umas latitas à mulher que as vai vender no bairro. No mercado agora está ficar difícil, tem fiscais. [...] um dia podem armar em vivos e dá maka. A minha barona é assanhada, nasceu mesmo pró negócio, ninguém lhe aldraba. Vende cada lata dez vezes mais caro que a fábrica vende ao Comércio Interno. E como a produção está baixa, também posso falar disso depois, o Comércio Interno quase que não leva nada da fábrica. Quase tudo masé distribuído pelos operários. Não foi Marx que ensinou: aquilo a quem produz? Aí ficamos com quase toda a produção, três latas por dia é legal, a direção da fábrica combinou. Mais duas ou três que passam nas camisas ou nos sacos. Como íamos viver então? (PEPETELA, 1996a, p. 106)

É importante perceber que há, aí, vários espaços. Várias vozes, que dialogam entre si, expressando que para o narrador de *O cão e os caluandas* cada palavra é gestante de um espaço outro. Não necessariamente o que está sendo representado na narração, mas outros que resultam numa espécie de consciência social e que, partindo desta consciência social, vão caracterizar uma relação indivíduo/ História, construída sobre uma erupção plurivocal.

A situação retratada pelo narrador é, por si só, paradoxal, pois, presente em seu discurso, percebe-se a negação de uma prática (capitalista) colonial e a legitimação dessa mesma prática, agora velada e apoiada sobre o discurso revolucionário. Um detalhe importante é que o discurso revolucionário sobre o qual se justifica essa *práxis*, legitimou-se, justamente, pela negação da prática (antes rechaçada do colonialismo-capitalista), que no presente inacabado do romance torna-se vigente.

O narrador condena o capitalismo, que tem em sua essência a mais valia, o lucro exacerbado, mas capitaliza desviando duas ou três “latitas” a mais das que são de direito dele, operário. “Grande conquista da Revolução!” as fábricas. E no mesmo tom elogioso do primeiro-oficial, que, ao perceber que o gravador está já ligado para fixar seu discurso sem sua prévia licença, afirma que o autor-entrevistador é “um vivaço” que “não fica à espera das autorizações” (PEPETELA, 1996a, p. 19), este outro narrador, ressalta a virtude de sua “barona assanhada”, que tem a capacidade de vender cada “lata dez vezes mais caro que a fábrica vende ao Comércio” (PEPETELA, 1996a, p. 106). A possibilidade da transgressão configura-se como virtude transgressora da realidade representada e há, aí, um ruir de todos os anseios pré-independência.

Não bastasse toda argumentação e elevação do seu discurso em favor da classe operária e do orgulho de a ela pertencer, justificando sempre sua transgressão aos códigos do Novo Sistema, apropria-se descarada e descontextualizadamente de uma frase de Marx: “aquilo a quem produz”. Não há autoridade suficiente para negar essa voz que se ergue no país independente. Voz que traz o orgulho de pertencer à classe operária, voz que traz a satisfação de estar livre da exploração capitalista, voz que traz a soberba de ter em sua composição nada menos que pensamentos marxistas. A autonomia da personagem é tamanha, que a relativização de seu discurso seria uma espécie de desmascaramento dessa realidade representada, revolvendo a camada ideológica que a congela e redimensionando suas práticas no sentido real da revolução.

Então, estas diferentes vozes, que são plenamente perceptíveis no discurso do narrador, aparecem diluídas, criando uma ilusão de unicidade do narrador/enunciador, ao passo que geram uma desilusão maior no conjunto do romance.

No segundo caso, caracteriza-se a polifonia se, em um mesmo discurso, ocorrerem explicitamente vozes de sujeitos diferentes, como acontece em *O cão e os caluandas*. Assim, as vozes do narrador, seja sob a forma de discurso direto ou indireto, aparecem como distintas umas das outras. Neste segundo aspecto, pode-se perceber mais claramente a presença, na narrativa, de mais de um narrador, o que nos é importantíssimo neste momento.

No capítulo *O elogio da ignorância*, entrecruzam-se sete vozes: a do *Apresentador* e as dos seis *Actores*. Nessa narração é estabelecida uma manifestação ionesquiiana de diálogo de causar inveja a um *Rinoceronte*, ou até mesmo a uma *Cantora careca*, pois a elevação ininterrupta de vozes desnorteadas consegue empilhar opiniões de cunhos ideológicos totalmente avessos uns aos outros. É, dos capítulos de Pepetela, o que melhor evidencia o esvaziamento discursivo do país e aquele que melhor delinea a falta de orientação depois da saída dos colonizadores.

No fragmento que segue, o *non-sense*, da situação:

1º Actor - Espera aí, espera aí. Entra um cão?

2º Actor - Entra quando aparece. Já tem faltado.

3º Actor - Sempre por razões justificadas é preciso desde já dizer.

Apresentador - Eu não tinha terminado. Geralmente o cão vem. Não é ensinado, não foi domado, acho que não tem dono. [...] Nós devemos dar continuidade ao que ele fez.

1º Actor - Já percebi. Teatro expontâneo. Cada um diz o que quer, faz um papel que desejaria algum dia ter interpretado e nunca um diretor lhe consentiu ... Mas de forma que se enquadre no espírito da peça. Não é isso?

Apresentador - O 1º actor está a estragar o enredo. Está a querer encarnar um personagem romântico, quando afinal não possui qualificações necessárias.

1º Actor - Como sabe?

2º Actor - Ora, cheira-se. Basta ver sua maneira de sentar.

1º Actor - Estou sentado?

2º Actor - Está a representar que está de pé, por isso está sentado. Ou deitado. Ou não está a representar?

1º Actor - É. Não tinha pensado nisso. Mas quando começa a peça.

Apresentador - Desgraçado! Já começou. Quando eu falei pela primeira vez.

1º Actor - E não avisam? Nem me vesti, nem pintei para a ocasião.

[...]

4º Actor - É o coletivo que dirige a peça. Não há diretor individual. O Apresentador devia saber até onde pode ir.

Apresentador - Posso explicar-me? Deixem-me ao menos explicar-me?

1º Actor - Curioso, parece que está a ser impedido de se explicar.

[...]

4º Actor - O coletivo acusa o Apresentador com todas as provas. Desviou o rumo da peça pela sua introdução individualista. Intelectualista! Isso é contrário à nossa linha.

2º Actor - Protesto. Não há texto escrito. O Apresentador podia começar como bem quisesse e a nós lhe dar seqüência.

1º Actor - É o que estamos a fazer.

5º Actor - O primeiro tem toda razão. Sinceramente!

6º Actor - Já que o 5º há bocado falou antes do meu tempo, não sei porque não vou falar também (PEPETELA, 1996a, p. 65-67).

A ilogicidade discursiva evidencia ausência de referência do homem angolano e demonstra que existe uma espécie de vulgarização da palavra. As vozes rasgam os discursos alheios no intuito de contribuir para a sua dissolução de sentido e o Estado angolano sofre com a grave crise do automatismo da palavra-pronta-esvaziada-quase-de-sentido.

Os personagens, principalmente os *Actores*, deixam claro o seu desnorreamento dentro de uma realidade discursiva, demonstrando que, embora se proponham a “atuar”, dentro da peça, dentro do regime, dentro da democracia vigente, não existe uma liderança que conduza as ações de modo produtivo, de modo funcional e os seus discursos, as suas vozes,

perdem-se, diluem-se, como se perderam e se diluíram as esperanças do progresso que viria com o fim da guerra, com a independência, com a revolução permanente. Em certa altura do texto, o *Apresentador* é acusado de intelectual, de cultuar valores burgueses, o que faz com que ele imediatamente se defenda e, apoiado na muleta da História, transfira a culpa de ter estudado a seu pai.

Apresentador - Culto, eu?

6º Actor - Citou Erasmo, de que nunca ouvimos falar.

4º Actor - Está bem identificado o inimigo de classe. Esses que andaram na escola.

6º Actor - Pior. No liceu ... fez o quinto ano.

1º Actor - Que horror! O quinto ano?

Apresentador (apertando as mãos) - Deixem-me explicar. Foi meu pai que me pôs lá.

2º Actor - Eu sabia.

Apresentador - Era obrigado a estudar. Não é culpa minha. [...] (quase chorando)

Mas eu não aprendi nada na escola. Ou, antes, já esqueci tudo

(PEPETELA, 1996a, p. 70).

Além da ineficiência de não poder exercer uma organização mínima, digna de respeito, o *Apresentador* carrega o peso de haver podido estudar durante o colonialismo – privilégio de poucos “burgueses” – o que o marcará para o resto de sua trajetória na obra e o levará à condenação no final do episódio. Percebendo que isso se tornou um empecilho nas suas inter-relações, no contexto, nega a instrução, nega a própria condição e acusa o pai. A figura paterna tem uma representatividade muito superior a qualquer outra voz que ressoe aos ouvidos do *Apresentador*: o pai vem como possibilitador do escutar outras vozes e formar a própria voz, pois, como afirma François (1997, p. 199), é “[...] sempre confortável lembrar o que éramos antes de encontrar nosso pai ou, antes, nossos pais culturais.” O ensejo polifônico passado pelo pai é negado, pelo personagem, em detrimento de uma polifonia caótica e sem força reacional, num espaço discursivo em que ele está inserido, mas deslocado.

Seguindo as idéias de Bakhtin, é Dostoiévski o fundador do romance polifônico. O motivo é haver tido sensibilidade suficiente para ouvir e entender as diversas nuances de uma voz que até então se pretendia única e, simultaneamente, evidenciar, através da ficção, o imaginário histórico de sua própria época. Esse conceito e esse argumento, podemos estender a Pepetela, escritor que, melhor do que nenhum outro, registrou em suas obras a rede simbólica que compõe o imaginário social de Angola, fixou um espaço, uma geração e não deixou de lado a possibilidade da releitura. Conseqüentemente, elevou vozes, antes não audíveis, na reconstrução dos viveres do espaço narrado, relativizando, assim, a versão historiográfica oficial que lhe foi impingida.

Bakhtin remete-nos, ainda, à noção de discurso citado. Ora, se existe uma categoria de discurso, que é o discurso citado, ao estudarmos o discurso de outrem, vemos este discurso como a forma de manifestação lingüística em que a voz do outro conserva uma autonomia semântica e estrutural, sem alteração do contexto lingüístico que o integrou. Segundo o autor, este discurso é o discurso no discurso, a narrativa na narrativa, sendo ao mesmo tempo um discurso sobre o discurso.

O narrador passa a ver o discurso citado como enunciação de uma outra pessoa. Se o vislumbrarmos por uma análise de viés social, temos na narrativa de Pepetela uma espécie de apoderar-se de um discurso alheio, o da revolução, enunciá-lo, e com isso expor a própria precariedade discursiva: toma-se o discurso oficial, se faz com que ele dialogue com a realidade, e se o devolve igual, mas com a ironia metonímica necessária para transfigurá-lo. Na passagem seguinte, Bakhtin (1992, p. 144-145) expõe melhor a idéia de discurso citado:

É a partir dessa existência autônoma que o discurso de outrem passa para o texto narrativo, conservando o seu conteúdo e ao menos rudimentos da sua integridade lingüística e da sua autonomia estrutural primitiva. A enunciação do narrador, tendo integrado na sua composição uma outra enunciação, elabora regras sintáticas, estilísticas e composicionais para assimilá-la parcialmente, para associá-la a sua própria unidade sintática, estilística e composicional, embora conservando, pelo menos sob uma forma rudimentar, a autonomia do discurso de outrem sem o que ele não poderia ser completamente apreendido.

Ou, então, para determinado discurso ser total e plenamente apreendido, é inevitável que o outro esteja povoando tal narrativa. É daí a inevitável presença do discurso oficial do Estado Português, permeando a rememoração dos narradores de *O cão e os caluandas*. É daí as palavras de Marx e Lênin, legitimando a prática burladora no pós-independência. São daí a inevitável transferência do espaço do colonizador, trazido em palavras para uma realidade social angolana democrática, na qual o discurso que pretendia eliminar essa voz transferida, acaba por apropriar-se dela, fazendo-a um tom a mais dentro de sua tecitura discursiva.

Reparemos como é importante a passagem abaixo para que fique clara a idéia de uma interpermeação de espaços discursivos citados:

- Então porque não nos mordeu? E está a dormir aí todo sossegado?
- Marx disse: primeiro a barriga, depois as idéias e os sentimentos.
Malaquias abanou a cabeça, não respondeu. Ficou esmagado com a citação de seu ídolo, tinha o retrato desse branco judeu na sala de visitas. Mas senti que não o convenci e por pura amizade insisti:

- Filho de cão racista é racista. Esse cão tem o vírus do ódio ao negro, da desconfiança ao mulato e do respeito ao branco. E de vírus percebo eu, tenho obrigação. Não há educação que lhe chegue vai morrer racista. Tinha fome, aceitou comida de patrício. Mas depois de jiboiar, não sei o que vai acontecer. Leva-o para casa e depois conta-me do teu arrependimento. (PEPETELA, 1996a, p. 33).

Além do personagem projetar todos seus preconceitos sobre o cão (sempre-calado-cão), numa espécie de transferência de personalidade, vem em sua fala todo ranço tribalista que alimentou a segregação racial dentro da organização da luta pela independência. E que agora, dentro da ideologia do país democrático, dissimuladamente, dá-se por inexistente. Na verdade, nesse excerto, o cão exerce uma função de denúncia do sistema democrático angolano. Como? Ora, com sua simples presença faz elevar-se novamente o ódio velado pela prática diária da revolução, mostrando-o vivo no discurso dirigido contra o representante do colonialismo português.

É a partir dessa formação discursiva que se podem evidenciar as posições tribalistas ainda muito vivas. O que fica claro é que o colonialista (representado na figura do cão) já não é culpado por tudo que há de errado, o que acontece é que se percebe que a maior barreira para a criação de um Estado democrático e igualitário está, agora, dentro do negro que habita o país.

Para o personagem que toma a palavra, o cão é uma espécie de muleta em que se apóia ao elaborar o discurso que não lhe é permitido enunciar dentro da realidade discursiva da República Popular de Angola. O que quero esclarecer é que o cão possibilita ao narrador uma espécie de concretização verbal de um sentimento abafado pela nova realidade, e a que não mais se pode suportar. Ademais, a personagem elabora o que antes aparece nas palavras de Bakhtin: “regras sintáticas, estilísticas e composicionais”, que vão legitimar seu preconceituoso discurso, que é enunciado a partir de um ponto de vista autoritário e inviolável por qualquer outra voz que se pretenda contribuinte em Angola independente, pois sua enunciação é sustentada por ninguém menos que Marx, o “branco judeu”. Ou seja, o personagem, com uma adequação lingüística, toma um discurso de outrem, cita-o, enquadrando-o descontextualizado dentro da sua elaboração lingüística, dando ao seu discurso a incontestabilidade necessária para a imposição de suas palavras.

Esse processo de elevar vozes que estiveram até então afônicas demonstra a atualidade de Aristóteles e de sua velha fórmula consagrada na sua *Poética*, de que a literatura não tem compromisso com a verdade, mas com o arranjo convincente de seus elementos. O que nos possibilita uma percepção mais aprofundada no que se refere ao diálogo entre a ficção e a História, uma leitura outra que não a oficial, patrocinada pelo Estado.

Isso faz com que a mítica identidade angolana rua, numa desmitologização paulatina. Esse sofrimento calado, este remoer memorial, age como solução que corrói o espaço angolano, tornando-o, de certa forma, hostil, impossibilitando a ação que “prepararia pensamentos e não mais sonhos, pensamentos graves, pensamentos tristes” (BACHELARD, 1998, p. 74). Porque o tempo presente em Angola é um espaço passado.

REFERÊNCIAS

- ABDALAJÚNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989.
- ALMEIDA, Pedro Ramos de. *História do colonialismo português em África*. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.
- ANDRADE, Fernando da Costa. *Literatura angolana: opiniões*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- ANDRADE, Manuel Correia de. *Imperialismo e fragmentação do espaço*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1991.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 3. ed. São Paulo: HUCITEC, 1993a.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1993b.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1990.
- _____. (Org.) *Bakhtin - dialogismo e construção do sentido*. São Paulo: Unicamp, 1997.
- BURKE, Peter. (org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.
- CONTE, Daniel. Pepetela Viva voz. (entrevista). *Revista Porto e Vírgula*, Porto Alegre, n. 40, p. 12-18, nov./jan. 2000/2001.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- _____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- LOURENÇO, Eduardo. *Literatura e revolução*. In: *Colóquio Letras*, Lisboa, 78, 1984.
- PEPETELA. *As aventuras de Ngunga*. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. *O cão e os caluandas*. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1996a.
- _____. *Lueji: o nascimento dum império*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.
- _____. *A geração da utopia*. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter. (Org.) *A escrita da história. Novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, p.39-62, 1992.

TEZZA, Cristovão. A construção de vozes no romance. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

TUTIKIAN, Jane. *Inquietos olhares: a construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis*. São Paulo: Arte e Ciência, 1999.

_____. *Os restelos do século do fascínio: a renúncia ao épico*. 2001. (em mimeo).

_____. *A história roubada Angola Mito Guerrilha*. Projeto de Pesquisa – UFRGS, 1996. (em mimeo).

_____. (coord.) *A história roubada: Angola mito guerrilha*. Projeto de iniciação científica, 1997. (mimeo).

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Colegiado do Curso de Letras — Campus de Mal. Cândido Rondon

REVISTA TRAMA

Versão eletrônica disponível na internet:

www.unioeste.br/saber