

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURA DE LÍNGUA PORTUGUESA

LITERATURA ANGOLANA FORA DO CÂNONE:
Aspectos sócio-político-editoriais na obra de Gociante Patissa

BRUNO HENRIQUE COELHO

Versão corrigida

SÃO PAULO
2024

BRUNO HENRIQUE COELHO

**LITERATURA ANGOLANA FORA DO CÂNONE:
Aspectos sócio-político-editoriais na obra de Gociante Patissa**

Versão corrigida

Tese apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa, da FFLCH-USP, como requisito a obtenção do título de Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Professora Doutora Rejane Vecchia da Rocha e Silva

SÃO PAULO
2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

CC6721
1 Coelho, Bruno Henrique
Literatura angolana fora do cânone: aspectos
sócio-político-editoriais na obra de Gociante Patissa
/ Bruno Henrique Coelho; orientadora Rejane Vecchia
da Rocha e Silva - São Paulo, 2024.
173 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de
Língua Portuguesa.

1. Literatura angolana. 2. Literatura angolana
contemporânea. 3. Literatura e sociedade. 4. Gociante
Patissa. I. da Rocha e Silva, Rejane Vecchia, orient.
II. Título.



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA
DISSERTAÇÃO/TESE**

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Bruno Henrique Coelho

Data da defesa: 05/12/2024

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Rejane Vecchia da Rocha e
Silva**

Nos termos da legislação vigente, declaro ESTAR CIENTE do conteúdo deste EXEMPLAR CORRIGIDO elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me plenamente favorável ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no Portal Digital de Teses da USP.

São Paulo, 06/02/2025

(Assinatura do (a) orientador (a))

COMPOSIÇÃO DA BANCA DE AVALIAÇÃO

Orientadora: Profa. Dra. Rejane Vecchia da Rocha e Silva

Membro: Professora Doutora Rosana Baú Rabello

Membro: Professor Doutor Ricardo Ianacce

Membro: Professor Doutor José Welton Ferreira Júnior

AGRADECIMENTOS E ALGUMAS OUTRAS PALAVRAS

Dediquei boa parte do tempo dos meus últimos cinco anos a construir essa tese. Ela e eu (e nossos contemporâneos) atravessamos um tempo que esteve à beira do obscurantismo medieval no curso deste século XXI, tão orgulhoso de ser a Era da Informação, vivenciamos uma pandemia e mudamos – isto mais eu do que ela e talvez do que a maioria de nossos contemporâneos.

Pouco se alterou no texto do projeto que veio a ser esta tese e o que pude aprender durante minha pesquisa se estende além das fronteiras dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Aplica-se, de modo geral, à vida. As muitas horas debruçado sobre livros (foram pouco mais de 100 os que li, nem todos aqui citados), Constituição e publicações oficiais de um país do outro lado do Atlântico, as aulas todas que cumpri com rigor e bom humor e, principalmente, as pessoas que conheci neste caminho foram responsáveis por essas mudanças – em mim e na tese.

A elas, então, devo agradecer. A cada uma segundo tudo o que me ensinaram e talvez menos do que mereceriam. Algumas dessas pessoas não se inscreveram nesta tese (e em minha vida) exatamente em função do tempo, mas da intensidade de nossos encontros. Quem me disse isso, quem me disse da importância de olhar para a intensidade, foi o Professor José Nicolau Gregorin Filho, em resposta a uma carta que enviei no seu aniversário. Sua saudade (bem bonita) restou por aqui, Professor, junto da alegria de tê-lo conhecido.

À minha orientadora, Professora Rejane. Seu acompanhamento e nossas conversas foram decisivos para que tudo o que aprendi fizesse realmente sentido. Essa tese (que é a materialização de muito do que vivi nesses últimos tempos) se deve a você. Obrigado, Professora!

Ao Daniel Gociante Patissa, por sua simpatia e por doar seus livros, aos quais me agarrei nesse tempo. Obrigado por isso e também por seu compromisso com a Literatura aí do outro lado desse mar!

Ao Bira e à Ianá, que estiveram na banca de Qualificação, meu agradecimento por apontar a fraqueza e a força de minha escrita, deixando comigo muitas lições que aproveitei para deixar este trabalho, ao menos, justo.

Ao Professor Daniel Puglia por ter me ajudado a esclarecer os pontos mais truncados das teorias que usei para estruturar esta tese e, ao menos em minha visão,

deixar mais claro o percurso teórico que usei para a leitura da obra em prosa de Gociante Patissa.

A professora Marisa Midori também me ajudou, com suas aulas, a preparar meu olhar para a construção do cânone. Agradeço também por ter colaborado com o desenvolvimento de um texto que veio a ser um dos artigos que publiquei durante o doutoramento.

À Leticia Vital, com quem compartilho o interesse pela literatura angolana contemporânea, as ideias sobre política e um artigo a ser publicado.

À Flávia Reis, por nossa amizade, por todo o carinho, pelas conversas sobre os assuntos mais diversos e pela generosidade (que me fez receber o livro que se tornou um dos pilares desta tese). Sua leitura dos meus textos teóricos e literários me ajudam a compreender melhor o que é a literatura e a importância da escrita num mundo em que escrever é estar sim na linha de frente de muitas batalhas.

Entre um capítulo e outro da tese, tornei-me pai. Ou melhor, construí-me pai. Ou ainda melhor, estou me construindo pai, no dia a dia, desde que o Joaquim, o Joca Ramiro, figura solar, nasceu em 2021. Ser pai é a coisa mais assustadoramente bela que eu poderia imaginar experimentar. Ao Joca, meu agradecimento também, por coisas que nenhum de nós dois conseguiria explicar.

À minha querida Ana, por todo amor, nossa travessia. Por tanta coisa que nem sei como agradecer...

Sem dúvida, especialmente no final da pesquisa, tudo teria sido mais difícil sem o apoio de meus pais. Sinto-me privilegiado por reconhecer que, no vão destas palavras, há um tanto do caminhar no eito de cana, de quando meu pai era boia-fria, outro tanto do tempo dele em frente a uma máquina numa metalúrgica, e que estas linhas foram mais simples de se traçar do que aquelas com que minha mãe cosia as roupas em uma confecção. A eles, meu agradecimento e meu amor, por tudo. Ao meu irmão, com muito orgulho de que ele é, por tudo o que enfrentou e por tudo o que está construindo de bom.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 O CÂNONE E OS CÂNONES DA LITERATURA ANGOLANA CONTEMPORÂNEA.....	31
1.1 A construção do cânone.....	31
1.2 O cânone da literatura angolana.....	41
2 O ESCRITOR, SEU TEMPO E SEU ESPAÇO.....	53
2.1 O escritor e sua língua.....	53
2.2 O escritor e seu espaço.....	57
3 ANÁLISES.....	62
3.1 A última ouvinte: o que se vê e o que se ouve de uma Nação.....	62
3.2 Não tem pernas o tempo: o caminhar de uma Nação.....	88
3.3 Fátussengóla, o homem do rádio que espalhava dúvidas.....	99
3.4 O homem que plantava aves: o que se colhe da escrita.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	152
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	156
ANEXO I – ENTREVISTA COM O ESCRITOR.....	165

LISTA DE GRÁFICOS E TABELAS

Tabela 1 - Autores mais recorrentes em artigos, resenhas e resumos. Base de dados: Google Scholar.	9
Tabela 2 - Naturalidade dos escritores da Coleção Clássicos da literatura angolana.	40
Figura 1 - Porcentagem de votos em José Eduardo dos Santos (1992); Benguela em destaque	50
Gráfico 1 - Línguas mais faladas em Angola (%)	52
Gráfico 2 - Pirâmide etária, Angola, 2002	78
Tabela 3 - Agregados familiares com acesso à electricidade da rede pública por área de residência, 2014.	126

RESUMO

A presente tese tem como objetivo apresentar uma proposta de leitura da obra de Daniel Gociante Patissa, escritor angolano contemporâneo, a partir da leitura de quatro de seus livros (*A última ouvinte*, 2010; *Não tem pernas o tempo*, 2013; *Fátussengóla, o homem do rádio que espalhava dúvidas*, 2014; *O homem que plantava aves*, 2017). A produção literária de Patissa é apresentada ao público após o fim da guerra civil, a partir de 2002, e, a abrangência de seus textos vão desde tempos imemoriais – quando lança mão da fábula – até o presente, mas, sobretudo, seus contos e seu romance alcançam muito do momento de construção do estado angolano independente, nas décadas de 1970 a 1990, período que coincide, com a infância e juventude do autor. Por isso, sua obra permite vislumbrar alguns os caminhos da república angolana não a partir de seu centro político, Luanda, mas de outros centros, Benguela e outros lugares do mundo etnolinguístico dos povos ovimbundu, dado que o espaço privilegiado na sua escrita não é o de Luanda – centro hegemônico da ficção daquele país. Para realizar a análise, o *materialismo cultural* será o veio analítico e permitirá reconhecer *os aspectos sócio-político-editoriais* desde fora do eixo hegemônico editorial e cultural de Angola, revelando formas emergentes em uma produção literária deslocada do principal centro atrator e emanador.

Palavras-chave: Gociante Patissa; literatura e sociedade; materialismo cultural; literatura angolana contemporânea.

ABSTRACT

This thesis aims to present a proposal for reading the work of contemporary Angolan writer Daniel Gociante Patissa, based on the reading of four of his books (*A última ouvinte*, 2010; *Não tem pernas o tempo*, 2013; *Fátussengóla, o homem do rádio que espalhava dívidas*, 2014; *O homem que plantava aves*, 2017). Patissa's literary production was introduced to the public after the end of the civil war, in 2002, and the scope of his texts ranges from immemorial times - when he resorts to the fable - to the present, but above all, his short stories and his novel reach much of the moment of construction of the independent Angolan state, in the 1970s and 1980s, a period that coincides with the author's childhood and youth. Therefore, his work allows us to glimpse some of the paths of the Angolan republic not from its political center, Luanda, but from other centers, Benguela and other places in the ethnolinguistic world of the Ovimbundu peoples, since the privileged space in his writing is not that of Luanda - hegemonic center of fiction in that country. To carry out the analysis, cultural materialism will be the analytical vein and will allow us to recognize both the socio-political-editorial aspects from outside the hegemonic editorial and cultural axis of Angola, revealing emerging forms in a literary production displaced from the main attractor and emanator center.

Keywords: Gociante Patissa; literature and society; cultural materialism; contemporary Angolan literature.

INTRODUÇÃO

Literatura angolana fora dos eixos

Cada (bom) leitor constrói o seu cânone, além do que é canonizado pela Academia, pela escola ou pelo mercado.

María Teresa Andruetto, 2012, p. 35

Um dos pontos de convergência no estudo das literaturas é a *condição geopolítica*, marcada na não-apenas-divisão-política que o nome dos países e das regiões de países emprestam à arte produzida em seus recantos. Nesta tese, procura-se analisar a formação do cânone angolano contemporâneo (após 2002), a partir da prosa de Gociante Patissa, sob a perspectiva do materialismo cultural e, ao fazer isso, a investigação incidirá sobre aspectos geopolíticos da história recente de Angola.

Os adjetivos últimos que delimitam o espaço de produção, circulação e significação de cada literatura nacional e regional específicas - brasileira, angolana, portuguesa, nordestina, sulina etc. - delineiam também a relação entre geografia, política, história e literatura. Nesta tese, o *locus* – a geografia simbólica de pertença – é o espaço do vivido e do manifestado no que é produzido à margem do grande centro atrator e difusor das artes em Angola. Aliás, o próprio conceito de “margem” é uma metáfora¹ geograficamente orientada e que, obviamente, pressupõe a existência de um centro, de um fluxo que condiciona o que se determina por “margem”.

A literatura angolana apresenta uma ambiguidade justamente por isso: se muito é produzido, poucos são (re)conhecidos. Trata-se, como já se percebe desde a epígrafe, de uma questão de *cânone*. Cânone, em nossa compreensão, amplia-se para além da tradicional definição herdada do vocabulário eclesiástico de uma lista mínima de obras e autores que precisam ser conhecidos porque exemplificam o caráter de uma nação-região e tensionam os limites artísticos. Na verdade, a extensão da terminologia religiosa para a crítica literária parece-nos pesar sobre as obras literárias canônicas, que passam a ser *adoradas* (com ênfase à ironia na escolha dessa locução verbal) às vezes acriticamente, a partir de um esforço que envolve vários atores do campo de produção cultural e do mercado de capital. Um *cânone*

¹ Apenas a título de esclarecimento, a Linguística Cognitiva compreende que a linguagem humana se manifesta na língua por meio de metáforas corporalmente orientadas. A esse respeito, cf. LAKOFF; JOHNSON. *Metaphors we live by*. Chicago: UC Press, 2003 [1981].

tradicional não deve ser questionado: se está lá, é bom em todos os sentidos. Pelo contrário, o cânone, como imagem nacional formada pela literatura, deve ser constantemente revisitado, questionado e, sobretudo, atualizado, de modo a compreender a pluralidade e as problemáticas existentes em seu contexto. Embora tratemos disso no primeiro capítulo da tese, uma breve exposição sobre a questão é oportuna.

Inicialmente, compete esclarecer quais são os cânones de que tratamos. Como discutiremos no primeiro capítulo, *consideraremos como “cânone”, ao longo da tese, o recorte da literatura escrita em Angola cuja fonte emana das Academias.* “Contemporâneo” são escritores estreados desde 2002 estudados (em resenhas, artigos, sinopses) nas Academias. Assim, em consultas² a bases de dados com o termo “literatura angolana contemporânea”, o que se descobre sobre o interesse acadêmico na literatura angolana atual está condensado na seguinte tabela:

Tabela 1 - Autores mais recorrentes em artigos, resenhas e resumos. Base de dados: Google Scholar.

Autor	Contagem
António Cardoso	1
Arnaldo Santos	1
Boaventura Cardoso	3
Djaimilia Pereira de Almeida	1
José Eduardo Agualusa	8
José Luís Mendonça	1
José Viale Moutinho (org)	1
Luandino Vieira	3
Luís Rosa Lopes	1
Manuel Pedro Pacavira	1
Manuel Rui	1
Maria Celestina	1
Ondjaki	11
Pepetela	12

Autores mais recorrentes em artigos, resenhas e resumos. Base de dados: Google Scholar.

Fonte: O autor.

O interesse acadêmico tende a estar em três autores: Pepetela, Ondjaki e Agualusa. Pode-se argumentar que, orientados por algoritmos, os resultados refletem uma parte da criação de um cânone exógeno. No entanto, se esses dados forem analisados sob a

² A pesquisa foi feita pela palavra-chave “literatura angolana contemporânea”, delimitando um período de 10 anos, ou seja, publicações indexadas desde 2013. A busca resultou em 994 arquivos, dos quais 50 foram analisados. Foram descartados os resultados repetidos (4) e considerados apenas aqueles que focavam um ou mais autores, o que levou ao descarte de 3 arquivos. Uma nota importante é que a relevância dos resultados é orientada por algoritmos, listando inicialmente os resultados mais próximos de nossa localidade. Entretanto, a discrepância entre os autores mais pesquisados nas academias e os menos permite compreender uma tendência.

perspectiva do mercado editorial, perceberemos que, coincidentemente (ou não), estes três são publicados pelos braços do Grupo LeYa (Caminho, Companhia das Letras, Texto Editora). Assim, questões de logística, distribuição e – até mesmo antes dessas – de capital, refletem no interesse acadêmico sobre escritores angolanos.

Quanto ao cânone endógeno e espontâneo (aquilo que os leitores gostam, “independentemente” da crítica especializada), há uma carência de dados em Angola. Em parte, os anos 2000 viram o declínio de suas principais editoras e casas editoriais³. A União dos Escritores Angolanos (UEA), que, até os anos de 1990, era a principal editora do país, perdeu um espaço significativo com a redução do subsídio estatal. Sobre a cena literária angolana atual, uma reportagem de João Melo descreve a tônica do mercado editorial, consultando o escritor e jornalista Isaquiel Cori. Na reportagem, Cori calcula que, do começo dos anos 2000 até 2022, cerca de 1000 novos autores foram lançados em Angola (RASCUNHO, 2022), mas suas produções ficam restritas a tiragens do autor. Somado a isso está a exiguidade de livraria no país: são apenas 25, com sua maioria concentrada na capital.

A leitura desses dados pode sugerir a formação de uma parte do cânone acadêmico movida por estratégias editoriais. Este fator pesa sobre a diversidade das listas, demonstrando que fatores de mercado estão implicados na cadeia.

Ademais, o apagão de dados sobre o cânone endógeno e a queda no número de editoras locais indicam um panorama de desafios ao estabelecimento de um sistema literário mais abrangente na contemporaneidade, apesar do aumento de publicações próprias desde os anos 2000. Nesse âmbito, pode-se esclarecer as dificuldades de distribuição de livros dentro de Angola, pois, não fossem apenas as edições de autor ou a autopublicação, a escassez de livrarias no país é um grande entrave ao acesso à literatura para a população.

O processo de formação do cânone – que será tratado no primeiro capítulo desta tese – envolve vários fatores, que passam pela própria materialidade do livro enquanto objeto comercial - veja-se, por exemplo, a consideração do professor Luís Kandjimbo (2007) sobre como a formação de um cânone literário, no contexto angolano, implicou na exclusão, por exemplo, da literatura oral e das literaturas em línguas locais - e por questões sócio-históricas, estas profundamente vincadas na literatura angolana, principalmente desde as vésperas da Independência.

³ A tendência é a de que novas casas editoriais surjam, acompanhando uma série de fatores, dentre eles a queda no preço do papel e a melhora na economia do país.

Neste aspecto, como observa a professora Rita Chaves, a literatura foi pedra fundamental para a construção de uma ideia nacional, a partir de um projeto muito claramente estabelecido:

Articulada com outras forças, a literatura seria, afinal, um dos móveis capazes de conduzir à superação do estatuto de colônia nos mais diversos níveis. Aliás, destaca-se, por sua inequívoca clareza, a dimensão ideológica do projeto literário angolano. Ali, a despeito dos limites que a realidade acabou por colocar, a perspectiva da ruptura (...) foi professada pela maioria dos autores angolanos, quase todos envolvidos, inclusive profissional e fisicamente, nas campanhas libertadoras. (CHAVES, 1999, p. 55)

Uma vez entendidos tais fatores, pode-se recorrer a Antonio Candido para melhor compreensão dessas estruturas. Em *Formação da literatura brasileira* (2000) e *Iniciação à literatura brasileira* (2007), Antonio Candido explica a formação do sistema literário, aludido alguns parágrafos atrás, por meio da tríade *autor-público-tradição*, elucidando as condições básicas para o florescimento de literaturas nacionais. Entre os elos dessa tríade há outros agentes capazes de autorizar, censurar e difundir uma obra artística. A esse respeito, consideremos o caso de Angola: sabe-se da proficuidade da produção literária escrita; reconhece-se a existência de públicos endógenos e exógenos; e há uma tradição em fluxo. Qual seria, então, o problema apresentado?

Primeiramente, a maior parte do público leitor-consumidor consolidado da literatura angolana é estrangeira. De acordo com o Decreto Presidencial n.º 257/19, o índice de atraso escolar no ensino secundário é de 42% e o de analfabetismo geral é de 25%. (ANGOLA, 2019b). Na noção de sistema literário definida por Antonio Candido, embora isso não fique explícito, um dos agentes no estabelecimento de uma tradição são as Instituições Escolares e Acadêmicas. Havendo defasagens ou inconsistências em um dos agentes do campo⁴, a circulação no sistema literário ficará claudicante. Corroboramos com essa perspectiva a constatação de Luís Kandjimbo, no ensaio *Angolan Literature in the presence of an incipient canon of literatures written in Portuguese* (2007), de que até o ano de 2007, não havia o estudo de literatura angolana no currículo de escolas secundárias nem em Universidades, fato superado há menos de uma década. E, em nossa compreensão, comparando com o caso

⁴ A noção de “campo” é derivada, neste trabalho, da leitura do sociólogo Pierre Bourdieu. Em se tratando de literatura, o campo de produção cultural seria o espaço simbólico amplo e o campo de produção literária, o espaço simbólico restrito. A noção encontra-se dispersa no trabalho deste sociólogo, mas, *grosso modo*, dá continuidade às “classes” marxianas, estendendo o economicismo à produção de bens imateriais. Levando-se em conta o “Sistema Literário” formulado por Candido enquanto um “campo de produção literária”, no interior desse espaço simbólico operam, entre os elos da tríade Autores-Obras-Tradição, vários agentes, como os livreiros, editores, escolas, universidades, os próprios autores e o público; ainda, dentro do campo encontram-se as classes, divididas em frações conforme as inclinações (uma simplificação do conceito de *habitus*, adotado por Bourdieu) construídas por ou construtoras de capitais simbólicos específicos.

brasileiro, a escola é um dos fatores fundamentais para o estabelecimento de um cânone mínimo.

Claro está, por enquanto, que, ao menos em Angola, o cânone de sua própria literatura ocorre a despeito da falta de condições criadas por aparatos legais. Some-se a isso, o preço relativo médio dos livros está por volta de Kz 9.000,00 e o salário mínimo médio fixado por decreto presidencial é Kz 21.454,10 (ANGOLA, 2019a, ou seja, um livro novo equivale a 42% do salário mínimo atual⁵. Outro fator que deve ser levado em consideração tem a ver com o público estrangeiro, e Edward Said ajuda a compreender o que pode vir a ser uma lógica orientadora do mercado editorial e, portanto, da construção dos cânones angolanos.

Em *Orientalismo* (2007), Said defende que as imagens sociais e da literatura se formam em função das expectativas criadas em torno dos textos literários, em uma espécie de atualização do exotismo. Embora essa visão esteja embrenhada na corrente identitarista, não deve, no entanto, ser desconsiderada se temos em conta as listas de literatura de uma nação. Em outras palavras, o mercado pode ditar o tipo de literatura esperada de um país. Nas antigas colônias, também houve todo um aparato estatal metropolitano que fomentou um tipo de literatura exótica: para as literaturas africanas de um modo geral, o exotismo contemporâneo é uma continuidade-adaptação de políticas colonialistas implementadas ao longo dos séculos XIX e XX.

A título de exemplo, percebemos uma crítica à continuidade do exotismo numa passagem do romance *Os transparentes* (2013), de Ondjaki, em que um cientista brasileiro, ao desembarcar em Luanda, pergunta onde ficava a selva que ele esperava ver (por ser essa uma imagem do continente africano muito veiculada em livros e filmes). Esse interesse pelo que é estereotipado tem enorme potencial (na verdade, na argumentação de Said, não é um potencial, mas um fato) de conformar tanto a literatura quanto a sociedade sobre a qual a imagem incide.

Na intersecção literatura-sociedade, um exame mais apurado da história e da fortuna crítica da literatura angolana revelará a hegemonia de um lugar – Luanda – e o predomínio de alguns escritores na contemporaneidade. Rita Chaves (1999) comprova que, na formação do romance, a instância narrativa de lugar é preponderante. Em outro sentido, compreendemos que a ascensão de escritores depende muito da “aprovação” de alguns agentes (dentre eles, os que atuam na Academia e no Mercado Editorial, especialmente) que detêm o poder simbólico (BOURDIEU, 2001) de discriminar o valor literário de um texto ou

⁵ Este texto foi escrito em Janeiro/2022. Nesta altura, tramitam propostas para aumento do salário mínimo angolano para Kz 120.000,00, a fim de reequilibrar o poder aquisitivo.

de um autor. Por “aprovação”, compreendemos os métodos de tornar público e comentado um artista: resenhas, artigos, teses, inclusão em listas de vestibulares, comentários de outros escritores em canais diversos, etc. Novamente, é necessário considerar a instituição escolar nessa situação, por ser este o meio de circulação da maioria dos textos autorizados dentro de uma hierarquia específica⁶.

Esta visão advém da teoria da cultura formulada por Pierre Bourdieu. Essa teoria sociológica de base marxista parte do conceito que entende a relação da cultura com a sociedade por meio de campos simbólicos, em que o capital (às vezes simbólico, às vezes material) varia de acordo com o campo em que se movem os agentes. Bourdieu ajudará a explicar os caminhos percorridos por escritores rumo à consagração e evidenciará que há questões menos palpáveis na formulação dos cânones.

Contra a conformação hegemônica do cânone demonstrado, há uma alternativa aos principais eixos da literatura angolana (isto é, um autor independente, cujo *locus* seja outro ponto do país), porque apontar outras direções, como uma que se afaste das grandes editoras e da capital do país, apesar de parecer – e é – um questionamento à idealizada identidade cultural, é uma concessão a outras experiências e, por isso, outros registros sociais e artísticos de Angola. Nessa perspectiva, a literatura deve ser encarada como “essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte” (CANDIDO, 2008, p. 187) e essa reorganização se compõe da abertura para outras possibilidades de existências, outras experimentações linguísticas e outras formas de expressar e estruturar esses dois elementos na forma literária escolhida.

Uma consequência dessa noção, por sua vez, é evidenciar que nenhuma literatura é estanque e que a reordenação artística do mundo também depende de uma complexa relação conjectural, na qual História e Sociedade derivam temas e formas para as artes. Contudo, todo esse contexto não rege nem é regido pela arte de modo determinista, mas, antes, tem todo o sistema de relação social encoberto nela. O crítico Antonio Candido, no ensaio *Literatura de dois gumes*, problematiza essa relação:

A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação de seus produtos é encontrada sobretudo neles mesmos. Como conjunto de obras de arte, a literatura se caracteriza por essa liberdade extraordinária que transcende as nossas servidões.

⁶ Pensamos em “hierarquia específica” porque, no contexto de escolas e universidades institucionalizadas, como é o caso de Angola, a produção crítica tem uma escala de valoração: uma resenha publicada em um jornal de grande circulação tem, de saída, mais valor do que a mesma resenha, publicada pela mesma pessoa, em um canal pessoal de alguma plataforma de vídeo *on-line*. O caso de Gociante Patissa na literatura angolana também nos interessa por isso, com será visto logo adiante neste texto. Ele usa um *blog* pessoal na Internet para difundir seus textos e, se estamos propondo refletir sobre a formação de um cânone contemporâneo, importante se faz pensar nos novos meios que os textos são postos para circulação.

Mas na medida em que é um sistema de produtos que são também instrumentos de comunicação entre os homens, possui tantas ligações com a vida social, que vale a pena estudar a correspondência e a interação entre ambas. (CANDIDO, 2011, p. 197)

Em *A educação pela noite*, de onde se extrai essa citação, o otimismo com a liberdade criativa (ainda que ele saiba que liberdade criativa não signifique liberdade de publicação, como demonstra em seu conceito de “sistema literário”), Antonio Candido estabelece um percurso tangível para analisar a interação entre arte e sociedade (tomada aqui com tudo o que a formação de uma sociedade implica). Para tanto, ele elege “momentos culturais”, como, por exemplo, a expansão da dominação estrangeira, e demonstra como as (super)estruturas derivadas dessa base econômica resultaram também numa forma literária.

No âmbito da literatura angolana, nessa esteira, cremos que deve haver duas linhas divisórias mais recentes: a Independência, em 1975, e o fim da guerra civil⁷, em 2002⁸. É de nosso interesse, dada a exiguidade de trabalhos sobre a prosa nesse último período, estabelecer o fim da guerra civil como marco de onde partirá nossa investigação até chegarmos à obra de Daniel Gociante Patissa. A periodização da literatura angolana por meio de marcos histórico-literários é corroborada por Pires Laranjeira em *Literaturas africanas de expressão portuguesa* (1995), na qual, a partir de uma visão sistêmica da literatura possivelmente advinda de Antonio Candido, estabelece seis períodos de desenvolvimento do sistema literário angolano, considerando ora publicações, ora fatos históricos.

Também Pires Laranjeira reconhece a Independência como um dos monumentos para a literatura. De acordo com ele, esse advento promoveu agitação na atividade literária ao redor de jornais, revistas e, posteriormente, das editoras que antes sufocavam publicações que pudessem desagradar o regime colonialista. Outro ponto importante é que muitos dos fundadores da Angola livre eram ou são renomados escritores, como é o caso do primeiro presidente, Agostinho Neto, e de Pepetela.

Na mesma senda, depois da Independência, o fato histórico mais foi o fim do conflito armado, o que impôs novas condições à realidade, promovendo diversas mudanças, principalmente à cidade símbolo do país, já que fomentou o êxodo para a capital:

Luanda encheu-se de refugiados e estima-se ter chegado a atingir 6 milhões de habitantes, quase metade dos 11 milhões de todo o país. Se a capital acolheu mutilados e órfãos, também cresceu como grande centro do mercado paralelo ou informal (...) A literatura e a música angolanas souberam mostrar estas realidades (...). (PINTO, 2015, p. 777)

⁷ Nos documentos oficiais, o período é chamado de “pós-conflito”.

⁸ Entre essas linhas, há filiações literárias geracionais e estilísticas.

Com o fim do conflito entre MPLA e UNITA, avanços importantes foram feitos e favoreceram o progresso da cultura no país. A liberação das estradas é um dos avanços técnicos que, se comparado à expansão da linha férrea na Grã-Bretanha de que trata Raymond Williams (2011b), permitem a distribuição de condições materiais de leitura, porque dá acesso à distribuição de livros (ainda enfraquecida, conforme já demonstrado) e – talvez mais do que isso para um país com altas taxas de analfabetismo – o estabelecimento definitivo de uma rede educacional, com o acréscimo da circulação de população e, por conseguinte, o fluxo de culturas.

A partir disso, compreende-se que os limites entre urbano e rural; campo e cidade; e capital e interior são claras com relação à Angola, podendo-se fazer até mesmo uma generalização sem quase incorrer em erros: Luanda é o lugar privilegiado da literatura (MACÊDO, 2008) pois é mais do que a imagem prototípica da grande cidade, é a imagem única de metrópole⁹. A expressão “lugar privilegiado da literatura” guarda o sentido de ser o centro atrativo, emanador e difusor da literatura, concentrando a instância de lugar nas narrativas e, diretamente na Economia do Livro, as editoras e a maioria das livrarias do país.

A construção da hegemonia luandense na literatura remonta ainda à época do descobrimento, é certo. Cidade-porto, entreposto comercial, zona de contato, esses eram os usos impostos à cidade¹⁰ naquele tempo. Além e por causa disso, formou-se a primeira elite, chamada por Jill Dias (1984) de “elite crioula¹¹”, termo que está ligado ao modo de vida assimilado (quer permitia acesso a postos de trabalho melhores, por exemplo) e cuja riqueza se baseia na propriedade privada das terras e na exploração do trabalho de outros angolanos. A criação dessa elite e seu estabelecimento na Província de Luanda e na própria cidade de Luanda garantiu também ao espaço um lugar dominante.

Alberto Oliveira Pinto (2016), apesar de declarar discordância quanto à criouldade da elite, reitera essa existência por meio da assimilação: “a chamada ‘elite crioula’ mais não é do que o resultado de um processo de perda das culturas tradicionais, mercê da adesão a

⁹ Apesar de o limite estar claro, como veremos a partir da literatura em prosa de Gociante Patissa, isso não significa que a relação campo x cidade não seja complexa, sobrepondo-se às vivências e as temporalidades nesses contextos.

¹⁰ Interessante notar que o termo “cidade”, quando aplicado à Luanda da época da chegada dos estrangeiros, revela nada mais do que a compreensão fundadora tipicamente eurocêntrica. A falta de uma palavra que designe a cidade antes da chegada dos portugueses evidencia o vácuo ou a amplitude generalizante da palavra “território” ou de “região”.

¹¹ Há controvérsias quanto a isso. Mário Pinto de Andrade, em *Origens do nacionalismo africano*, afirma: “No que a Angola respeita, a ‘crioulização’ foi um epifenômeno elitista em que a hegemonia sociocultural e econômica de família de extracção escravista se exerceu principalmente em Luanda, no espaço mbundu” (ANDRADE, 1997, p. 24).

valores ocidentais, adveniente das migrações do interior para as cidades coloniais portuguesas do litoral” (PINTO, 2016, p. 727).

A “crioulidade” é um dos problemas na construção dos cânones literários em Angola. O professor Luís Kandjimbo (2011) rechaça a compreensão das culturas angolanas por meio da leitura da “nação crioula”. Para ele, a crioulidade serve mais à atualização de um pensamento colonialista do que para explicar traços culturais de uma sociedade, porque é parcial e simplista. Do nosso ponto de vista, poder-se-ia acrescentar que, no âmbito político, o discurso da crioulidade serviu para assentar algumas questões étnicas latentes e, até certo ponto, rotulou o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) porque este insistia no não tribalismo (apontando os outros grupos – às vezes tacitamente, às vezes não – como tribalistas).

Entretanto, à parte, por ora, essa noção, assumindo a presença de uma elite (quer crioula, quer não) e de Luanda como lugar dominante como ponto pacífico, convém lembrar a relação entre cidade e literatura a partir de um monumento mais próximo, como a Independência e seus antecedentes.

Desde os anos de 1960, quando se deflagrou efetivamente a luta pela libertação do país, Luanda tornou-se o epicentro intelectual do conflito. Embora o conflito armado pouco adentrasse a cidade, o planejamento da guerra contra o dominador estrangeiro estava em parte baseado na clandestinidade luandense, salvo as decisões dos esforços, tomadas fora do território de Angola, principalmente a partir do Congo. E já nesse princípio, o MPLA, fundado em 1956 em Luanda, toma parte como uma das forças na luta pela independência total, sendo importante nas primeiras fases de resistência e combate ao colonialismo.

Com isso, a cidade se tornou um dos pontos estratégicos na luta. É necessário deixar claro que outras associações lutavam pela independência e, na mesma época, outros locais se tornaram importantes para enfrentar o colonizador; o Congo fixou a União das Populações de Angola (UPA), fundada em 1954 sob o nome União das Populações do Norte de Angola (UPNA) e, após adesões de outros grupos, transformada em Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA). Na segunda metade dos anos de 1960, estabeleceu-se, no Moxico, a União Nacional para Independência Total de Angola (UNITA).

De acordo com Bosslet (2016), a cidade de Luanda se tornou atrativa para a luta anticolonialista por oferecer algo valioso em um planejamento de guerrilha: o anonimato. Juliana Bosslet escreve:

Luanda, apesar de ser a capital de Angola e, por isso, funcionar enquanto centro do aparato policial e militar da Província, paradoxalmente se tornara o espaço onde as pessoas conseguiam esconder-se mais facilmente. A cidade atraía homens e

mulheres por lhes oferecer a possibilidade do anonimato. Havia, portanto, uma população negra que era já clandestina simplesmente por estar na cidade. (BOSSLET, *op. cit.*, 129-130)

Apesar de o conflito armado ter adentrado pouco em Luanda, a cidade cumpriu um papel decisivo na organização das ações do MPLA. Antes do protagonismo assumido pelo MPLA, porém, como afirma Bosslet (*op. cit.*), em Luanda, a guerra já era outra e a capital, por possuir todo aparato urbano e estatal constituído, detinha o maior interesse, tanto dos grupos que lutavam pela libertação quanto do Estado português:

Em suma, a guerra saiu de Luanda logo após o 4 de Fevereiro. A situação de guerra, porém, lá permaneceu. Sendo uma zona sensível aos olhos da autoridade, toda atenção para com Luanda era pouca. E a principal vítima desta guerra foi, mais uma vez, a população suburbana negra e mestiça, mesmo que supostamente não existisse preconceito racial na pátria portuguesa, onde, dizia-se, brancos e negros viviam em perfeita harmonia. (*Idem*, p. 137)

Assim, Luanda ergue-se como monumento simbólico e real da Independência, abrigando as primeiras elites e a primeira estrutura urbana completa (ainda que com várias carências). Os dois planos – real e simbólico – não são sobrepostos, estão engastados, como demonstrou Tania Macêdo (*op. cit.*) em sua pesquisa.

O núcleo da ação ideológica do nacionalismo angolano esteve sediado em trincheiras simbólicas de Luanda e o projeto vencedor foi aquele pertencente a uma determinada elite. A sequência da História, com o poder presidencial delegado, em Novembro de 1975, ao combatente e poeta Agostinho Neto, por mais que não sirva como prova cabal do argumento da centralidade da literatura e desse elitismo que se voltou para o MPLA na fundação do país, é ao menos representativa da importância dessa arte no processo de libertação.

Além disso, a literatura desempenhou um papel fundamental na mobilização de um sentimento nacionalista para a luta de libertação, e também como instrumento de registro e de denúncia. Nos estertores do colonialismo, a busca por uma identidade cultural própria era um elemento de resistência e de afirmação da soberania. Nota-se isso no discurso inaugural da União dos Escritores Angolanos, proferido em 10 de dezembro de 1975, quando Agostinho Neto refletiu acerca do uso da língua portuguesa. Outro ponto a ser destacado é justamente a conexão entre a literatura e os anseios políticos, manifestada em um dos objetivos da UEA declarado pelo presidente-poeta:

A direcção da nossa União, tem-se esforçado por dinamizar a produção literária, num período em que *se confundem ainda no conteúdo, um futuro angolano, africano e universal da literatura com a necessidade política de nacionalismo*; ou o da realização política do escritor com a própria política. (AGOSTINHO NETO, 1979, grifos nossos)

Dois anos depois desse discurso, no ato oficial¹² de passe de Agostinho Neto como presidente da UEA, ele reforça, em vários momentos, a força aglutinadora, conforme entendida por ele, da literatura, chamando os escritores de “intérpretes fiéis das nossas opções culturais e das nossas tradições, representando o baluarte espiritual da luta (...)” (AGOSTINHO NETO, 1977, p. 8).

Note-se que, à época e antes (durante a luta pela Independência), ainda pairava um sentimento vanguardista entre as pessoas das letras, como era o caso de Agostinho Neto, apesar da alta taxa de analfabetismo, estimada em 85% (ANGOLA, 2023), resultado de uma política educacional segregacionista, que, de acordo com Ermelinda Liberato (2014, p. 1009), impedia “assim o desenvolvimento de uma massa crítica que poderia evoluir para uma oposição ao regime [salazarista]”. Malgrado a multidão iletrada, a poesia condensava dois aspectos importantes para a luta, quais sejam, um modelo de língua literária (e, por extensão, de uma gramática tangível do português angolano) e o sentimento de insatisfação com a presença dos portugueses.

De modo muito agudo, esse dado ressalta a desigualdade no acesso à educação e, por conseguinte, à literatura, cujo domínio estava nas mãos de uma elite letrada, em sua maior parte agora componente dos quadros do partido no poder oficial do país depois da Independência. No desenrolar da literatura angolana, esse grupo desempenha um papel proeminente nas publicações literárias.

Na prática, a violência perpetrada contra as pessoas obteve maior efeito de congregação do que a literatura, em consonância com a percepção de Bosslet (*op. cit.*). A literatura era conhecida indiretamente pelas pessoas não letradas, mas a violência e a repressão colonial as afetaram diretamente com uma linguagem que prescindia da palavra.

Portanto, essa visão da centralidade da literatura no processo de Independência, apesar de inegável, é tributária da visão vanguardista do hegemônico MPLA. A título de exemplo, em seu primeiro comitê-diretor, estatuído em 1961, na clandestinidade de Conacri (capital da Guiné), estão os nomes dos escritores: Mário Pinto de Andrade, Viriato da Cruz e Manuel Lima. À remodelação de dezembro de 1962, assomou-se, dentre outros, o já mencionado poeta Agostinho Neto (MABEKO-TALI, 2018, p. 651-652).

Sob o brado “Um só povo, uma só nação”, o MPLA procurava homogeneizar as diferenças étnico-culturais dos povos angolanos, e a literatura foi uma das ferramentas do poder para canalizar os anseios dos grupos que lutavam pela liberdade. Situado no contexto,

¹² A UEA é a primeira instituição angolana, tendo sido fundada antes da Independência.

esse lema era necessário para amainar as rivalidades étnicas contra a proposta xenofóbica e tribalista da UNITA, mas talvez a longa guerra civil tenha aprofundado os efeitos e, na literatura, uma das decorrências foi o da uniformização do mundo cultural e linguístico em Português, língua da elite governante.

Era comum na literatura, desde antes da fundação do MPLA, o recurso ao passado, à infância e a denúncia das diversas formas de exploração, traços que já vinham sendo desenvolvidos alguns anos antes do começo da luta contra o colonialismo, encontrados em poemas como *Carta de um contratado* (António Jacinto, que fazia parte do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, nos anos de 1950) e *Adeus à hora da largada* (Agostinho Neto).

Carlos Ervedosa, em *A literatura angolana*, reconhece o fenômeno da poesia na literatura da Angola de sua época como um resultado do incômodo da situação colonial. Para explicá-lo, ele recorre a Francisco José Tenreiro:

Tal como diria Francisco José Tenreiro, poeta santomense: «Incomodidade na medida em que a Poesia, sendo a linguagem pura dos homens, lança o poeta na crista dos anseios, das angústias e das alegrias dos próprios homens. Antes do sociólogo, antes do político ou do economista, o poeta está vendo e está denunciando todo um processo de transformação social. Daí o poeta ser incômodo e isso transformar-se em incomodidade para o próprio poeta. Não é por mera coincidência que os poetas povoam ao lado dos políticos, por essa Europa fora, as prisões. Porque o poeta é um político? Sem dúvida: o poeta é Homem.» (ERVEDOSA, 1963, p. 36)

Tenreiro, citado por Ervedosa, ampara-se no idealismo da poesia enquanto linguagem universal do espírito humano, mas, ao mesmo tempo, vê nessa forma literária um registro do próprio tempo. Talvez até mesmo mais do que uma “crônica” das mudanças presentes, ele reconhece a literatura como porta-voz da humanidade, capaz de trazer à tona assuntos interditados em outras áreas do saber.

De modo semelhante, Pires Laranjeira reconhece que, nos períodos que ele chama de *Formação da literatura angolana* e de *Nacionalismo*, coincidentes com as prévias da Libertação (anos 50 e 60),

(...) a poesia é a forma que mais convém. Aproveitam-se as conquistas do modernismo, com o verso livre e os temas arrojados (...). O caminho poético pode assim congraçar as três vertentes de júbilo ideológico: o povo, a classe e a raça. O povo é negro, trabalhador, explorado e oprimido. Numa palavra: colonizado. (LARANJEIRA, 1995, p. 39)

Sua visão, contudo, é mais histórica e menos idealista do que a de Ervedosa, que acompanhava muito de perto o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola e que já tinha sido presidente da Casa dos Estudantes do Império. Essa diferença se explica, dentre outros

fatores, pelo afastamento temporal e mesmo geográfico do professor português e também por seu afastamento crítico das correntes culturais que Ervedosa acompanhou em simultâneo. Além disso, a proposta de articular fatos históricos e acontecimentos literários, ainda que à primeira vista pareça positivista, revela aspectos contextuais dos escritos. Nessa perspectiva, vê-se que a prosa, embora relegada a um segundo plano nessas duas resenhas históricas, passa a reconquistar relevância¹³ por meio de uma reinterpretação identitária a que se dispõem autores dos anos de 1960.

Dentre esses autores, destaca-se Luandino Vieira, figura mítica na literatura angolana. Seus escritos se tornam um grande fantasma para o Regime português que, em 1957 censurou integralmente *A cidade e a infância*; em 1965, o Grande Prêmio de Narrativa concedido pela Sociedade Portuguesa de Escritores ao livro *Luuanda*, fez o governo metropolitano fechar a Sociedade e declarar Luandino como terrorista, levando Luandino a sucessivas prisões (MACÊDO, 2023). Suas publicações são também um símbolo para os efeitos de confirmação da centralidade de Luanda no imaginário angolano. Até aqui, viu-se como a capital concentrava a *intelligentsia* angolana, as ações clandestinas de luta anticolonial, além de corresponder, na sua quase hegemonia na literatura, à eleição do Português como língua literária.

De dentro da Prisão do Tarrafal¹⁴, José Luandino Vieira publicaria dois livros em prosa que sedimentaram de vez uma língua literária para Angola e a cidade de Luanda como centro narrativo (trazendo-a, inclusive para seu nome artístico). Em *A cidade e a infância* (1957 [2007]) e principalmente em *Luuanda* (1963 [2006]) os contos se inscrevem na fronteira entre uma temporalidade - alegoricamente o fim do colonialismo - e de uma geografia, entre o asfalto do centro da cidade e a rua de terra dos musseques.

Em *Luuanda*, Luandino opõe sua escrita à literatura colonial exótica, aproximando sua escrita da oralidade, no registro de espaços e personagens da periferia de Luanda. No início do terceiro conto, “Estória da galinha e do ovo”, revelam-se alguns traços importantes do processo que estabeleceria Luanda no imaginário da literatura:

“A estória da galinha e do ovo. Estes casos passaram no musseque Sambizanga, *nesta nossa terra de Luanda*” (VIEIRA, 2006, p. 107 – grifos nossos).

¹³ Tanto Ervedosa (1979) quanto Kandjimbo (2015) estabelecem *O segredo da morta: romance de costumes angolenses*, de Assis Júnior (1929) como o primeiro registro de uma prosa angolana moderna e autônoma.

¹⁴ Recorremos aqui à metonímia, sabendo que o Tarrafal não foi o único presídio em que Luandino foi encarcerado.

Depois de criar o tópico para a narrativa, o narrador apresenta o espaço restrito e o espaço amplo. Um pronome demonstrativo e outro possessivo recrutam dois atores: a figura do próprio narrador e a figura de um leitor engajado, inseridos no espaço amplo da capital. “Nossa terra” surge como expressão universalizante para Luanda: mais do que ao musseque Sambizanga ou ao país, a pertença é, antes, à Luanda. Compreensível, considerando que Luanda era, como já se disse, praticamente a única cidade com toda estrutura instalada e, por isso, a imagem unificadora em um tempo em que quaisquer níveis de coesões sociais e ideológicas eram necessários contra o inimigo comum que era o sistema. No fim do conto, o narrador retoma o mesmo expediente:

“Minha estória.

Se é bonita, se é feia, vocês é que sabem. Eu só juro não falei mentira e estes casos passaram nesta nossa terra de Luanda¹⁵.” (*id.*, p. 132)

De qualquer modo, ao recrutar o leitor¹⁶, a “mentira” poderá ser sempre superada, pois ao leitor cumpre estabelecer a coerência da estória, tal qual Raymond Williams (2014) afirma sobre *Hard Times*. Além disso, haverá sempre um referencial externo que será ou o musseque, ou a cidade, ou o leitor, ou a própria narrativa. Em todos os casos, Luanda sediará o referencial, já que narrador e leitor, um leitor que é individual mas coletivo na performance textual deliberadamente marcado por um “vocês”, partilham da mesma “nossa terra de Luanda”. Os contos de *Luuanda*, se lidos como um conjunto orgânico, formam um “romance” da terra capaz de fixar um *locus*, uma língua e uma linguagem para a literatura angolana.

Depois de Luandino, Pepetela é outro expoente na prosa de seu país e, como vimos na Tabela 1, um dos escritores angolanos mais pesquisados. Benguelense, sua obra se alterna entre a pesquisa histórica e o registro do presente, com outras incursões, obviamente, como entre subgêneros do romance e até mesmo na crítica literária. Em quaisquer dos casos há um elemento de denúncia, tanto na retomada do passado como medida do presente quanto na leitura do contemporâneo.

Em sua extensa obra, várias narrativas são ambientadas em Luanda, mas *O cão e os caluandas* (1985 [2019]) importa na medida em que é o retorno de Pepetela às publicações

¹⁵ Em *O cão e os caluandas* (2006), Pepetela parece abrir um intertexto em *Aviso ao leitor*, usando também o pronome “nossa” relacionado a Luanda, reiterado diversas vezes no livro. Outro intertexto com Luandino parece ser uma referência a *João Vêncio: seus amores* (2004), de Luandino, no capítulo intitulado *Acta*.

¹⁶ O trecho também remete à tradição oral da literatura. A expressão “Se é bonita, se é feia, vocês é que sabem” é um dos jeitos de encerrar uma narrativa oral em algumas culturas angolanas.

e é o primeiro em que ele se debruça sobre Angola (Luanda) daquele seu tempo, dos anos de 1980. A heterogeneidade de tipos textuais que compõem a narrativa visa a dar a dimensão também heterogênea de uma cidade e de povos caluandas com conquistas e problemas no pós-Independência, enquanto o narrador, responsável pela montagem dos textos em romance, procura um cão pastor alemão perdido nas ruas. Quando foi publicado, em 1985, Pepetela era Ministro da Educação e, apesar disso, não se privou de apresentar e discutir as fraturas no projeto institucional de que Luanda é símbolo, expondo na trama do presente narrativo o cadinho cultural que fervilhava na capital e as tensões que despontavam naquela altura. Aliás, essas fraturas já eram mesmo iluminadas por ele em *Mayombe* (2013) escrito entre os relatórios de combate durante a Guerra de Libertação, nos anos de 1970 e só publicado na década seguinte.

Apesar de nascer em Benguela, o projeto literário de Pepetela não se fixa nessa província e se desenvolve por outras geografias e temporalidades mais abrangentes, como já antecipamos. Assim, sua obra parece assumir o compromisso de registrar uma Angola total. Sobre isso escreve a professora Rita Chaves: “nessa grande família, aproximada pela dimensão popular presente em seus projetos, procurou se situar Pepetela, sempre ligado a um projeto apto a catalisar questões que pudessem definir o ser angolano” (CHAVES, 2005, p. 88).

Essa breve análise demonstra também, dentre outras coisas, que a construção da ideia de nação surge antes da Independência do país, apesar das diferenças socioculturais internas nos limites territoriais estabelecidos pelas antigas metrópoles. Nesse processo, a literatura não é somente uma forma resultante, mas uma formadora – o que também já demonstramos. Vale considerar que a União dos Escritores Angolanos foi a primeira instituição pública fundada na República Popular de Angola, um ato de reconhecimento à necessidade da educação e da literatura na independência total – cultural e política, portanto – expressa nas entrelinhas do artigo 3º do Estatuto da UEA, vigente desde 1977¹⁷:

A União dos Escritores Angolanos (UEA) assenta a sua actividade nos seguintes princípios fundamentais:

Independência intelectual e orgânica;

Liberdade criativa;

Promoção dos valores culturais nacionais e de todas as conquistas universais; posicionamento contra todas as formas de discriminação étnica, racial, sexual, nacional, cultural e outras;

Profunda e activa solidariedade humana;

Os fins da União dos Escritores Angolanos (UEA) são os seguintes:

¹⁷ Disponível em: <<https://www.ueangola.com/quem-somos/estatutos/92-estatuto-da-uniao-dos-escritores-a-ngolanos>>. Desde 2023, o *site* da UEA foi tomado por hackers e os documentos outrora disponíveis *on-line* não estão mais acessíveis.

(...) Promover a defesa da cultura angolana como património da Nação;
Estimular os trabalhos tendentes a aprofundar o estudo das tradições culturais do Povo Angolano; (UNIÃO DOS ESCRITORES ANGOLANOS, 1977)

Ao examinar-se os princípios fundantes e fundamentais da UEA, percebe-se o compromisso com a salvaguarda da cultura angolana como patrimônio nacional e o estímulo ao aprofundamento do estudo das tradições culturais do povo angolano, pontos que revelam a centralidade da literatura (e, por extensão) da educação na concretização de uma identidade nacional e na criação de uma consciência cultural coesa, fatores importantes na concepção que o MPLA tinha de Estado-Nação, evidenciado desde o brado “Um só povo, uma só nação”. O governo recém-instalado reconheceu, no primeiro Estatuto da UEA, a literatura como um componente vital da expressão cultural angolana e, por conseguinte, como um elemento ativo na construção e preservação da identidade nacional em Angola.

Além disso, retomando a ideia de “Nação”, a literatura é uma instituição aglutinadora porque cristaliza as unidades linguística, ideológica e cultural (mesmo que dentro de um país multicultural como Angola¹⁸). Por isso, aqui, acreditamos que a noção de literaturas heterogêneas, formulada por Cornejo Polar (2003), seja importante para a melhor compreensão do fato literário contemporâneo em Angola, em sua *totalidade*.

Para o crítico literário peruano, a literatura de seu país, o Peru, especificamente a literatura indigenista, só pode ser compreendida por meio da heterogeneidade. Esta, por sua vez, diz respeito aos modos de produção e de recepção de produtos culturais que, por mais que pareçam dizer e integrar o *outro*, não são exclusivamente feitos para, nem por *esse outro*. O que se produz, nos casos mais bem-intencionados, é uma tentativa homogeneizante de estabelecer um cânone político, ideológico. No entanto, a literatura “trapaceia” e seu produto reflete não a homogeneidade estável pretendida, mas seu oposto: às vezes a tensão na tentativa da estabilização, às vezes uma multiplicidade sincrônica de elementos aparentes na estrutura, nas instâncias, no léxico, em suma, em todos os recursos de que a literatura pode se valer.

Cornejo Polar, ao refletir sobre textos fundacionais, literários ou não, escreve:

(...) mas é também [, a oratória fundadora de Repúblicas recém-independentes, um dos principais canais] em um nível mais profundo, porque ocorre que – querendo-se ou não – precisam enfrentar a necessidade social então mais premente: a de imaginar uma comunidade nacional suficientemente abrangente que oculte – ou ao menos turve – a óbvia heterogeneidade do país real – ou, em última instância, a

¹⁸ Mário Pinto de Andrade, em *Origens do nacionalismo africano* (1997), parte da tese de Burdeau, para quem a nação seria uma ideia ou representação, para questionar a ideia de nação enquanto uma construção fundada a partir da língua, da comunidade e do recorte geográfico.

explique como um defeito remediável com maior ou menor rapidez e facilidade por meio da educação e às vezes do progresso tecnológico. (POLAR, 2003, p. 102)¹⁹

Veja-se que, no caso de Angola sob o comando do MPLA, isso fica evidente no grito sobre o qual já insistimos: “Um só Povo, uma só Nação”. Apesar disso, até mesmo durante o período da guerra de Independência, há livros, como *Mayombe* (escrito durante os intervalos entre as batalhas), de Pepetela, que assinalam as fraturas no projeto hegemônico. A essa integração, apesar dos esforços de homogeneidade, Polar nomeia de “totalidade contraditória”, categoria que reflete também sobre sistemas literários distintos, coexistindo e se afetando mutuamente (POLAR, 1989).

Nesse sentido, cremos que analisar a obra em prosa de Gociante Patissa permita compreender outros pontos que desvelam a *totalidade contraditória* na literatura angolana contemporânea. Primeiramente porque sua literatura começa paralelamente ao circuito tradicional de editoras, sendo difundida por meio de seu blog on-line, num sistema literário não completamente idêntico ao sistema literário tradicional, visto que alguns agentes são diferentes entre os sistemas. Enquanto procedimento, é assim que Polar descreve a categoria da totalidade contraditória:

(...) Não se trata, no entanto, da justaposição de dois *corpora* literários ligados somente pela identidade de seus referentes gerais: nem mesmo, no fundo, da articulação de ambos mediante um sistema de espelhos invertidos, que evidencie as contradições de duas consciências convergentes na insolitude de seu mútuo descobrimento.

Embora este segundo procedimento seja necessário, pois fixa o tecido em que se desenham os distintos sistemas simbólicos-estéticos, a crítica só se legitima como tal enquanto possa dar razão da especificidade destes e de suas também específicas contradições. (*id.*, p. 193)²⁰

Polar afirma que o trabalho da crítica não deve ser apenas o de comparar obras literárias em seus referentes gerais. Ou seja, não observar apenas elementos internos de estruturação da obra. No caso de uma narrativa, os referentes gerais podem ser o tema e as instâncias narrativas. Para ele, embora isso seja necessário, é insuficiente, pois não leva em

¹⁹ No original: “(...) *pero lo es también, en un nivel más profundo, porque se trata de discursos que – quiéranlo o no – tienen que enfrentarse con la necesidad social entonces más apremiante: la de imaginar una comunidad nacional suficientemente abarcadora y firme que ocultara – o al menos difuminara-la obvia heterogeneidad del país real – o, en última instancia, la explicara como defecto subsanable con mayor o menor rapidez y facilidad, casi siempre a través de la educación y a veces del progreso tecnológico*”.

²⁰ No original: “(...) *No se trata, empero, de la yuxtaposición de dos cuerpos literarios ligados sólo por la identidad de sus respectivos referentes: ni siquiera, en el fondo, de la articulación de ambos mediante un sistema especular inverso, que evidencie las contradicciones de dos conciencias convergentes. en la insolitud de su mutuo descubrimiento.*

Aunque este segundo procedimiento es necesario, pues fija el tramado sobre el que se dibujan los distintos sistemas simbólicos-estéticos, la crítica sólo se legitima como tal en cuanto pueda dar razón de la especificidad de esos y de sus también específicas contradicciones”.

conta as especificidades de cada obra. Essas especificidades apontam para dentro e para fora: de modo mais radical, como cada escritor trabalha a estrutura, o tema e também as condições em que a obra artística é produzida deve ser levada em consideração. Daí o recurso à metáfora do espelho invertido: ainda que reflitam (sobre) as mesmas coisas, a perspectiva é diferente e, por isso, pode haver contradições.

Nesse sentido, a literatura, quando vista como constituinte-constituidora de cultura e sociedade, se insere no contexto de combate ideológico em constante tensão, que assimila a “tradição” (seja ela qual for) para repensá-la e o passado para apreendê-lo, e oferece ao presente pontos de reflexão e inflexão contra todas as estruturas hegemônicas. Mesmo que não se pretenda a isso, que os textos sejam pretensamente neutros, até mesmo a neutralidade é uma tomada de posição que favorece os *status quo*.

Como se esclareceu, o eixo teórico deste trabalho fica estabelecido no *materialismo cultural*. Raymond Williams define o materialismo cultural como “uma teoria das especificidades da produção cultural e literária material, dentro do materialismo histórico” (WILLIAMS, 1979, p. 12), que é uma revisão alternativa à crítica literária marxista clássica. Em *Marxismo e Literatura (op. cit.)*, Williams problematiza a compreensão de que a história cultural, da qual a literatura faz parte, seja secundariamente superestrutural, o que induziria a uma compreensão de arte como reprodução determinada do alicerce econômico. Essa visão terá consequências na formação do cânone, por ser um combate ao idealismo literário.

Mais do que uma teoria, somada à visão de Raymond Williams, a leitura de Cornejo Polar esclarece que o materialismo cultural é uma ferramenta usada para encontrar nos escritos, a partir das conexões entre o texto e a sociedade, elementos desta que se tornam basilares naquela. Terry Eagleton resume muito bem a condição dos produtos culturais vista a partir do materialismo cultural: “cultura não é apenas um conjunto de obras de arte individuais, é todo um setor da produção social, tão real e sólido e material quanto uma granja de porcos e talvez mesmo em algum sentido mais importante” (EAGLETON, 2008, p. 9)²¹.

A partir disso, a proposta de estabelecer essa leitura a partir de um marco histórico e de um autor (ainda) não canônico permitirá recuperar, na construção da obra de Gociante Patissa, aspectos desse contexto. O fato de ele não ser canônico tem um peso importante em nossas hipóteses: a não pertença ao cânon, aquele que demonstramos páginas atrás, não se justifica exatamente pela ausência de qualidade ética e estética das obras, mas, principalmente, pela atuação dos “agentes invisíveis” nos campos político e literário

²¹ No original: “culture isn’t just a set of solitary works of art, it’s a whole sector of social production, quite as real and solid and material as pig farming and perhaps even in some sense more important”.

(DARNTON, 2016). A consequência é a formação de uma listagem exclusivista, em outras palavras, excludente, quando o artista não frequenta os ideais dos agentes e dos pares literários – ou, num extremo, quando não atende a visões esperadas por um público. O que queremos dizer com isso é que a pertença ao cânone se sustenta por qualidades literárias, mas o acesso se dá por meio de agenciamentos (de agentes individuais, de editoras ou de prêmios literários) ou por algum tipo de apadrinhamento (de algum par ou da academia). Analisar a obra de Patissa é, portanto, inaugurar algum outro cânone.

No entanto, no percurso para a publicação, ou melhor, para a formação de um sistema literário contemporâneo em Angola, é preciso um breve recuo histórico. Esse recuo permitirá também compreender a permanências de algumas conformações, quando passarmos às análises, evidenciando o contexto, necessário ao materialismo cultural.

Do ponto de vista socioeconômico, a virada de uma proposta socialista, quando da Independência, para o modelo capitalista de mercado acirrará, somada à tensão bélica, as desigualdades já abissais de Angola. Esse processo foi gradativo e impulsionado, maiormente, pela dissolução da União Soviética, o que resultou – no caso angolano – em tentativas frustradas de democratização por meio de eleições diretas durante os anos de 1990 (uma das razões do confronto entre MPLA e UNITA naquela década) e na queda brusca da economia, antes amparada pela empreitada imperialista soviética. Esse cenário, comum também para outros países africanos, solapou “em cheio a juventude africana, notadamente a juventude escolar e universitária, para a qual os anos 1990 representam a incerteza” (ROCHA *et al.*, 2013, p. 605), porque afastou ainda mais o governo da população.

Os anos 2000 abrem-se em Angola com um alento pelo fim da disputa pelo poder. Por outro lado, a dissolução e incorporação das oposições ao MPLA revela, na política angolana, a existência explícita do que M’Bokolo (2007) nomeia de “partido-Estado-Nação”, por meio de um processo de fusão “através de toda a espécie de intimidação, de vexames insidiosos e de flagrantes violações de direitos” (*id.*, p. 571), algo conduzido e retroalimentado até então pela chamada Guerra Civil. Nas artes a partir dessa década, esse é o principal problema e a principal denúncia, guiados na literatura por um sentimento de desencanto ainda mais contumaz do que o já encontrado nos escritos da década anterior. Ademais, o fim do conflito armado interno permite que o interior seja revisitado - física e simbolicamente - por escritores consagrados, como Manuel Rui e Ruy Duarte de Carvalho²².

²² Manuel Rui registra o fim do conflito armado na literatura, não de modo realista nem cronístico, mas justamente por situar algumas de suas narrativas para além dos domínios de Luanda. Por sua vez, Ruy Duarte de Carvalho problematizou os descaminhos da Guerra Civil e, além disso, parecia compor um projeto de expansão da fronteira literárias para os rincões de Angola, assinalando paisagens políticas, como o território Kuvale, em

Os anos 2000 também trouxeram a público uma nova geração de escritores. Esses autores enveredam pela rica literatura angolana, dialogam com outras literaturas, integram-se nas manifestações musicais do novo século e buscam incorporar o amplo material de outras artes com as quais têm contato.

Um deles é Ondjaki. Exitoso na participação em alguns prêmios literários, Ondjaki revela-se, a partir de 2002, como importante voz de sua geração pela relevância de temas, por aspectos idiossincráticos de sua escrita e pela projeção que alcança, como a Tabela 1 demonstrou. Estreando na poesia, foi a prosa que o consagrou, em livros para os públicos infantil, juvenil e adulto. Nos livros para o público juvenil, percebe-se a reconstrução identitária paralela entre Nação e Geração. Sua obra juvenil acompanha o processo de modernização de Luanda, sobretudo nos anos 80, na visão do menino Ndalú, que constata o nascimento de certas incoerências entre o ufanismo com a recém-independência e a prática política que modifica a geografia de Luanda.

Em sua obra “adulta”, dois livros merecem destaque pela centralidade do espaço, pelo encontro das linguagens e pela causticidade das críticas. Em *Quantas madrugadas tem a noite* (2004 [2010]), um narrador não identificado, posicionando-se ao longo de quase toda a trama como testemunha, conta as peripécias de um grupo de amigos que tenta dar um destino ao corpo do malandro Adolfo Dido. Toda a polêmica gira em torno da disputa da pensão do falecido por duas viúvas, no momento em que o Estado começava a discutir a pensão a ex-combatentes. Muito lírico e com incursões no insólito, o livro expõe não apenas a burocracia estatal, mas a corrupção disseminada entre todas as camadas sociais, assumindo a forma de meios escusos de sobrevivência ou de exploração alheia. Cumpre salientar que o livro foi publicado originalmente em 2004, refletindo sobre a cidade-sociedade no período de paz.

Ocorre que também a paz é relativa. A figura amedrontadora do Cão que habitava um dos quartos da Kota Das Abelhas é a representação das tensões ainda presentes e que vão tomar outras definições em *Os transparentes* (2013).

Neste romance, os limites da reificação do indivíduo são expostos. Paradoxalmente, no processo de esmaecimento do protagonista Odonato, o Prédio Da Maianga, de onde a narrativa se espalha, e a cidade vão ganhando contornos cada vez mais vivos, ainda que recobertos com o pó das obras e das escavações que acabam por destruir a capital. A

Vou lá visitar pastores, de 1999 [2000]. Isso, em nossa argumentação, é um avanço apenas possível pela proximidade do fim da Guerra Civil, por isso a eleição desse momento histórico como marco de nossa análise. Não nos aprofundaremos na obra de Manuel Rui porque nos interessa cotejar escritores da mesma geração: Ondjaki e Patissa, com ênfase ao trabalho deste.

aparência da paz, simbolizada na morte do Cão em *Quantas madrugadas*, é transfigurada em formas de violência urbana como a fome, a extrema burocracia, o roubo, a corrupção e a ganância, numa urbe onde todos tinham alguma história de violência (ONDJAKI, 2013). Assim, o rol de personagens de *Os transparentes* deve ser compreendido como uma demonstração da multiplicidade da cidade, metonímia do país (MACÊDO, 2008), que tenta se pôr em passo com o Século XXI, migrando para uma forma de capitalismo predatório, perscrutado também por Pepetela em *Predadores* (2008) e que se baseia, dentre outras coisas, na promiscuidade dos poderes público e privado.

Como se nota, na principal projeção do imaginário sobre Angola na literatura é formada por imagens de Luanda. Tania Macêdo, no artigo *Caminhos da escrita de uma cidade: a presença de Luanda na literatura angolana contemporânea* afirma: “A Luanda dos textos erige-se, pois, como símbolo da nação desejada” (MACÊDO, 2001, p. 244).

Todavia, como já afirmado anteriormente, um cânone tão centralizado fomenta uma visão homogênea da literatura e da produção social da escrita, por mais que Luanda seja um cadinho cultural fervilhante. Há outras Angolas sendo escritas e que não frequentam o circuito editorial basilar e que, por outras vias, a partir do começo dos anos 2000, exprime outros “contemporâneos”, que não o dia a dia de Luanda.

Por isso, na sequência deste trabalho, propomos, por meio do materialismo cultural, um mergulho na escrita de Daniel Gociante Patissa, natural de Benguela, a fim de alargar o cânone angolano contemporâneo para outras fronteiras. Antes disso, no primeiro capítulo, *1 O cânone e os cânones da literatura angolana contemporânea*, investigaremos os meandros da formação do cânone, na perspectiva do materialismo cultural e da teoria da cultura de Pierre Bourdieu. Essa ancoragem servirá para esclarecer o roteiro das análises que serão executadas, que procuram alternar entre a análise do material simbólico e das condições em que esse material simbólico se extrai.

O próximo capítulo, *2 O escritor, seu tempo e seu espaço*, apresentará a fortuna crítica de Gociante Patissa e o histórico de Benguela enquanto *locus* na literatura angolana. Sua estreia ao público, seu *blog*, as implicações desse modo de começar e a conexão com o universo linguístico-cultural dos povos ovimbundu serão explorados com vistas a demonstrar os agentes diferentes daqueles do sistema literário tradicional, o de editoras de mercado. Este capítulo também será lembrado durante o percurso das análises, ao longo da terceira parte

As análises, *3 Uma leitura de Gociante Patissa*, transitarão pela obra em prosa (contos e romance) de Patissa em ordem cronológica de publicação - uma das possibilidades da “escada rolante”, de Williams, em *O campo e a cidade*, dos textos no formato livro

impresso. Em cada um dos capítulos um aspecto diferente será abordado. Assim, em *3.1 A última ouvinte: o que se vê e que se ouve de um país*, ressaltaremos o mosaico social formado pelas personagens dos contos e, no âmbito do narrado, a própria construção das condições socioeconômicas do país de um ponto que não seja o da capital. As estratégias narrativas e as implicações semânticas dos contos serão consideradas sempre atreladas à “realidade” evocada em cada história.

Depois, em *3.2 Não tem pernas o tempo: o caminhar de uma nação*, a partir do deslocamento geográfico proposto pela deambulação do protagonista, o desenrolar da História, que deixa sempre o Presente como seu legado, será verificado desde a fronteira do acordo de paz de Bicesse, nos anos de 1990, até as novas relações pessoais, sociais e econômicas permitidas pelo fim do conflito interno. Naquele capítulo, à semelhança do que Dix (2008) faz ao analisar a obra literária de Raymond Williams, consideraremos o protagonista como um símbolo social, capaz de sintetizar um destino coletivo (quase como os heróis românticos, sem, no entanto, a idealização e o derramamento que pesa sobre o herói).

A terceira análise, em *3.3 Fátussengôla, o homem do rádio que espalhava dívidas*, é aquela em que uma visão mais ampla da constituição social de Angola melhor será demonstrada. Observaremos que, tanto do ponto de vista da linguagem quanto das personagens e lugares, haverá um certo conflito e uma certa tensão. A língua Umbundu será compreendida como permanência nos contos desse livro, que estão em diálogo contínuo com questões do tempo da produção da escrita.

A análise da publicação mais recente de Gociante Patissa estará em *3.4 O homem que plantava aves: o que se colhe da escrita*. Este capítulo tem como objetivo levantar novos dados sobre as transições na escrita de Patissa, bem como tentar encontrar, na visão do conjunto, as tendências que se estabelecem em sua obra. Metonimicamente, conseguir encontrar essa estrutura seria elucidar convergências de outras produções em situação (por enquanto) extracanônica na literatura contemporânea.

As *Considerações finais* apresentarão um resumo de todo o percurso da pesquisa e a constatação sobre a aplicação do materialismo cultural de Williams e a heterogeneidade de Polar na obra de Gociante Patissa. Também retomaremos as questões motivadoras e o modo como foram respondidas pela argumentação sustentada neste trabalho.

1 O CÂNONE E OS CÂNONES DA LITERATURA ANGOLANA CONTEMPORÂNEA

Apenas algo menos bom: era como se fosse inorgânica a poesia que do seu canteiro não nascesse.

Gociante Patissa, 2014a, p. 80

1.1 A construção do cânone

Investigar os cânones literários requer cuidados desde o ponto de partida etimológico. Usada na crítica literária, a origem da palavra “cânone” remonta ao grego “kánon”, que significa “régua”, ou seja, um instrumento de medida. O uso da palavra, aos poucos, passou a designar um “padrão” ou “modelo”, uma medida a ser adotada como paradigma. Com o predomínio da Igreja no mundo ocidental durante a Idade Média, o termo passou a designar os livros sagrados, endossados pelo poder eclesiástico, que passaram a compor a bíblia cristã, por exemplo. Em oposição a esses textos religiosos, estavam os “apócrifos”. Com a perda do poder político do Vaticano, e com a ascensão das literaturas vulgares, o termo “cânone” foi sendo “secularizado” e, por extensão de sentido, passou a designar autores e obras dignos de “santificação”.

Por “santificação”, também estendendo o sentido de seus usos, pode-se entender a *seleção de textos que atendam ao conjunto de práticas e ideias sustentadoras de um grupo hegemônico*. O que se verifica é que o *cânone* – embora não declaradamente oficial, isto é, nem sempre constando em documentos, orientações, decretos etc. – é uma lista de autores e obras socialmente acatados como detentores de valores “inerentes”. Além de se tornar uma visão muito estanque e quase sempre orientada ao passado, esse ponto de vista implica a criação de um centro (excludente) e de uma margem (excluída) composta por textos que não partilham do mesmo modelo ou da mesma ideologia das obras centrais. Contra essa postura, adverte Terry Eagleton:

(...) não significa que o chamado “cânone literário”, a “grande tradição” inquestionada da “literatura nacional”, tenha de ser reconhecido como um *construto*, modelado por determinadas pessoas, por motivos particulares, e num determinado momento. Não existe uma obra ou uma tradição literária que seja valiosa *em si*, a despeito do que se tenha dito, ou se venha a dizer, sobre isso. “Valor” é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos. (EAGLETON, 2006, p. 17)

Eagleton assinala o caráter “inquestionável” do cânone, mas considera isso em termos da cultura hegemônica em uma sociedade. Na verdade, o “valor” de uma obra, como ele indica, emerge de complexos contextos de produção e recepção do texto, o que torna o

cânone mutável e passível de reconsiderações, nas próprias obras que o compõem e na “lista” que é sua forma.

O crítico literário estadunidense Harold Bloom se opõe à postura de Eagleton sobre o cânone, acusando haver uma fuga ao estético na leitura de textos literários. Bloom faz esse exame logo no primeiro capítulo de seu livro *O Cânone ocidental* (2010), ao se referir indiretamente ao questionamento de Eagleton sobre a imutabilidade do “valor” de Shakespeare e dos clássicos helênicos. Cremos, baseados no que lemos em Eagleton e em Raymond Williams, que o sentido do questionamento seja, sobretudo, deixar claro que a veneração por uma obra literária não deva ser feita de antemão (aliás, que nem deva ser feita), visto que a sociedade que recebe o escrito não é a mesma que o recebeu na época de sua produção.

Outro ponto na postura de Eagleton consiste em lembrar aos leitores do Cânone (Bloom opta por escrever essa palavra sempre em maiúscula...) que houve condições específicas que permitiram haver um Shakespeare e que, por exemplo, essas mesmas condições impediram a existência de uma figura feminina de igual alcance, bem como de um escritor negro da mesma estatura naquela época, naquele local. Para dizer o mínimo, a ancoragem em Eagleton e Williams para a observação do cânone parece-nos menos condolente com as razões que mantêm o cânone.

É próprio de um grupo dominante e hegemônico tentar cristalizar e difundir sua ideologia, garantindo, com isso, sua posição. Para tanto, diversas instituições são mobilizadas, sobretudo as artísticas e a arte mesma; nesse campo, ocorre a seleção de itens representativos dos valores do grupo. O cânone, para Raymond Williams, se insere no conjunto de práticas e formas hegemônicas que ele nomeia de “tradição seletiva”:

(...) em um plano filosófico, no plano teórico verdadeiro e no plano da história das várias práticas, há um processo que chamo de “tradição seletiva”: o que, nos termos de uma cultura dominante efetiva, é sempre assumido como “a tradição”, “o passado significativo”. Mas sempre o ponto-chave é a seleção – a forma pela qual, a partir de toda uma área possível do passado e do presente, certos significados e práticas são escolhidos e enfatizados, enquanto outros significados e práticas são negligenciados e excluídos. (WILLIAMS, 2011a, p. 54)

Em certo sentido, o cânone é o modelo prototípico de uma tradição seletiva. O ponto-chave que Williams aponta é a seleção, quer dizer, as obras e os autores que compõem o cânone correspondem ao que os grupos hegemônicos necessitam para manter sua hegemonia.

Contra essas práticas é que o trabalho de Williams se constrói. O crítico literário galês é um dos expoentes da *New Left*, corrente política que se originou (dentro do Partido

Comunista Inglês) com as denúncias de Khrushchev²³ contra o culto à personalidade de Stálin; o discurso de Nikita Khrushchev, *Sobre o culto à personalidade e suas consequências*, é datado de 1956, um limite formal para a Nova Esquerda, mas anterior prática acadêmica de Williams na Grã-Bretanha já se formulava em oposição à “deificação” de personalidades e cânones literários, este um pilar do estudo das Letras em Cambridge.

The great tradition (1946) é um registro dos “valores elevados” de escritores tornados clássicos pela Academia e consagrados nesta obra de F. R. Leavis²⁴, professor de Williams na Universidade de Cambridge²⁵. Poder-se-ia dizer que, nas entrelinhas dessa obra de crítica literária, havia uma mensagem para a formação do cânone: tudo o que os autores analisados naquele livro faziam era “alta literatura”. Essa visão estabeleceu as linhas mestras da crítica literária por muito tempo e criou uma barreira que impedia de analisar a produção contemporânea por se acreditar não haver o afastamento temporal necessário para entender o que se dá no presente.

Williams, semelhantemente ao que viria a fazer Nikita Khrushchev (que produziu uma crítica política contemporânea e sincrônica), percebe na lista de romancistas de Leavis antes um culto a personalidades do que uma análise criteriosa de características socioestilísticas que sustentam a relevância de escritos literários e escritos sobre literatura. Assim como na política – a Nova Esquerda de que Williams fez parte –, essa corrente crítica também emergiu de um momento de crise, fugindo aos paradigmas e aos cânones estabelecidos. A essa abordagem, nos anos de 1970, em *Marxismo e Literatura*, Williams chamou de *materialismo cultural*. De acordo com ele, “o materialismo cultural é a análise de todas as formas de significação, inclusive a escrita dentro de seus meios e condições reais de produção” (WILLIAMS, 2014, p. 274). Ou seja, o texto literário, quando retirado do momento histórico de que emergiu, além do evidente apagamento de toda contestação, perde uma característica básica: a sociedade sobre a qual e para a qual foi escrito.

Contra o cânone, a obra de Williams não sugere o apagamento, visto que ele também analisa obras canônicas. O que ele sugere é uma reinterpretação de *escritos*, com base no papel desempenhado pela literatura na sociedade. De acordo com Hywel Dix,

enquanto categoria essencial, a literatura foi rejeitada. Esta rejeição levou Williams a explorar modos pelos quais a literatura – agora definida como *escritos* – está

²³ O que não significa que a *New Left* se alinhe a ele.

²⁴ Jane Austen a George Eliot, Henry James e Josef Conrad.

²⁵ Eagleton faz referências diretas e indiretas a *The great tradition* na introdução de *Teoria da literatura*. Num dos trechos, citado na página anterior deste trabalho, ele equipara o cânone à “grande tradição”.

materialmente ativa na sociedade e ajuda a fazer com que mudanças sociais e políticas ocorram. (DIX, 2013, p. 81)²⁶

Assim, percebe-se que Williams aborda as ocorrências escritas sem juízo prévio; depreende-se que chamar uma lista de “cânone” implica uma tomada de posição, conforme evidenciamos ao discorrer sobre a etimologia e os usos da palavra algumas páginas antes. Não é exatamente a *um* cânone sobre que se dá a rejeição de Williams, não é sobre as obras estudadas nas lições de Leavis. Sob essa perspectiva, o processo de canonização e o que essa via revela da obra e da sociedade se tornam eixos na compreensão dos significados dos escritos.

Terry Eagleton (2003), em *A ideia da cultura*, sintetiza as tensões de manutenção e confronto do cânone. Inicialmente, ele parte da distinção (cara a Williams) entre a *Cultura* e a *cultura*, isto é, entre a cultura dominante e as culturas emergentes²⁷, e chega ao cânone como uma das materializações do embate:

A cultura enquanto civilidade não é apenas uma questão estética: ela sustenta que o valor de uma forma de vida global encarna em determinadas obras de grande qualidade. Se o cânone é relevante, isso deve-se ao facto de ser a pedra-de-toque da civilidade em geral, e não apenas ao seu valor intrínseco. Não se trata de usurpação da vida social pela arte, mas da representação pela arte de uma excelência de vida à qual a própria sociedade deve aspirar. A arte define aquilo para que vivemos, mas não é pela arte que vivemos. Uma tese que é, assim, simultaneamente aberta e fechada: como é generoso ver a arte ao serviço da vida e como é provinciano imaginar que a arte por si só define aquilo por que vale a pena viver! (EAGLETON, 2003, p. 89-90)

Eagleton, no excerto, vai ao cânone do ponto de vista de sua função. Assim, os escritos literários não são apenas produtos estéticos, mas produtores de sentidos da sociedade, a chamada “pedra-de-toque”. Além disso, em segundo plano talvez, ao mencionar “o valor de uma forma de vida global”, ele se refira às condições humanas refletidas na literatura e também ao caráter utópico de cada texto.

Considerando isso, a proposta de Eagleton torna-se inclusora. O cânone é a plasmagem de uma determinada cultura, mas não é um padrão-rígido, um *kánon*, visto que é passível de mudança e reinterpretação conforme as condições de vida, produção e existência social mudam. Por isso, uma definição para o cânone “tradicional” (ligado à cultura dominante) possa ser dada pela professora María Teresa Andruetto de modo bem claro: “o

²⁶ No original: (...) *As a categorical essence, the concept of literature was rejected. This rejection led Williams to explore the ways in which literature – now defined as writing – is materially active in society and helps cause social and political changes to occur.*

²⁷ Raymond Williams (1977) distingue três categorias em disputa no seio de uma cultura: as forças dominantes, que detêm a hegemonia; as forças emergentes, os novos significados e valores continuamente criados e que desafiam o dominante; e as forças residuais, elementos que sobram de um passado cultural e que continuam ativos no presente de uma sociedade.

que lê, o que deveria ler uma geração – é também um instrumento de controle social” (ANDRUETTO, 2012, p. 36-37).

Cabe um aparte por tratarmos de “cultura dominante”. Raymond Williams (1979) situa os processos gerais da cultura no centro das dinâmicas de poder nas sociedades e procura observar sua complexidade nas movimentações internas do processo real, isto é, na materialidade dos itens culturais (que vão desde um diálogo no ponto de ônibus até a escrita de uma epopeia). Assim, ele identifica três categorias no processo: dominante, usualmente atribuída e reproduzida como o sistema de gostos dos grupos hegemônicos, tomada por estes com “A Cultura”, a erudição; residual: quando elementos do passado se mantêm ativos em algumas práticas do presente, sem tentar sobrepujá-las; e emergente: significados e valores que surgem e que, de algum modo, competem com o dominante, sendo alternativas a este.

Retornando a Andruetto, para entender a medida do controle social favorecida pelo cânone literário, começa-se pela compreensão da arena onde esses discursos ocorrem. Para isso, o entendimento e o alargamento da noção de *sistema literário* se fazem necessários. Antonio Candido, em dois momentos de sua obra, *Formação da literatura brasileira* (1953) e *Iniciação à literatura brasileira* (2007), considera a formação do sistema literário no desenvolvimento de uma literatura nacional. Assim ele escreve:

Entendo aqui por *sistema* a articulação dos elementos que constituem a atividade literária regular: *obras* produzidas por autores formando um conjunto virtual, e veículos que permitem o seu relacionamento, definindo uma “vida literária”: *públicos*, restritos ou amplos, capazes de ler ou ouvir as obras, permitindo com isso que elas circulem e atuem; *tradição*, que é o reconhecimento de obras e autores precedentes, funcionando como exemplo ou justificativa daquilo que se quer fazer, mesmo que seja para rejeitar. (CANDIDO, 2007, p. 16)

No âmbito do sistema literário, cada parte da tríade contém agentes, não descritos por Candido, mas implícitos no encadeamento. Por exemplo, para a existência de obra impressa, considerando apenas uma parte da força de trabalho pressuposta, há o vendedor de papel, o livreiro, o operário da gráfica. Em outras partes do sistema, o cânone é principalmente formado entre dois elos: o público e a tradição. Os agentes entre eles podem impulsionar a ascensão ou o desaparecimento, maior volume de leitura ou criação de nichos de escritores e obras no campo literário.

Considerando o eixo da tradição, nela, além de outros escritores, operam instituições e pessoas como agentes autorizadores e divulgadores dos escritos e de discursos sobre os escritos. Nesse sentido, ao trabalhar com a ideia de sistema literário, Antonio Candido se aproxima muito do conceito de *campo* (mais precisamente de *campo literário*), formulado por Bourdieu. Pierre Bourdieu compreende o campo como “espaços estruturados

de posições (ou de postos) cujas propriedades (isto é, força do capital simbólico) dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (em parte determinadas por elas)” (BOURDIEU, 1983, p. 89). Na teoria bourdiesiana da cultura, cujo centro talvez possa ser delimitado como relações de poder e capital simbólicos, o campo é o espaço de interações do poder e da posição que cada agente ocupa no plano.

Essa aproximação é necessária para demonstrar que, na formação da tradição literária, um dos fundamentos da estabilização do cânone, há agentes mais “autorizados” que outros. A Academia é um agente criador de discursos que validam um autor e uma obra no sistema e a Escola é o lugar de difusão desses discursos²⁸. Nesse ponto, vale retomar Andruetto: o cânone, por fim, é o que lê e o que deveria ler uma geração. Ou melhor, deveria ser, porque, como demonstramos na introdução, o cânone (mesmo esse lido ou que deveria ser lido por uma geração) é ditado por agentes do campo cultural. Assim, o capital dos “autores canônicos” vai sendo acumulado por esses endossos e pela permanência de uma visão que pode confirmar e manter uma hegemonia ou, quando não isso, uma visão de mundo permitida pelas classes hegemônicas. Terry Eagleton afirma que, em certas alturas, “o cânone é usado para expulsar os transgressores da arena literária” (EAGLETON, 2003, p. 323), além de reconhecer que “certos grupos sociais foram injustamente excluídos deles [dos cânones]” (*idem*, p. 365). Além disso, ele também percebe que

os teóricos, críticos e professores de literatura são, portanto, menos fornecedores de doutrina do que guardiões de um discurso. Sua tarefa é preservar esse discurso [do aparelho ideológico moderno], ampliá-lo e desenvolvê-lo como for necessário, defendê-lo de outras formas de discurso, iniciar os novatos ao estudo dele e determinar se eles conseguiram dominá-lo com êxito ou não. O discurso, em si, não tem um significado definido, o que não quer dizer que não encerre pressupostos: é antes uma rede de significantes capaz de envolver todo um campo de significados, objetos e práticas. (*idem*, p. 304)

O cânone tradicional é parte desse discurso. No entanto, tendo aparecido agora na discussão deste capítulo, o adjetivo “tradicional” deixa margem para que percebamos que não há apenas um cânone em funcionamento no campo. Andruetto afirma que o cânone é o que uma geração lê e o que deveria ler. Nesta afirmação há a implicação de dois cânones às vezes distintos. O que se lê nem sempre corresponde ao que se deveria ler. Isso pode ainda ser mais problematizado.

²⁸ A função e a posição dos agentes são estáveis, mas não estáticas.

O que se lê pode ser orientado por vários agentes do campo literário. Editoras, livreiros, profissionais de propaganda, professores. Nesse caso, especificamente esse cânone estaria ligado à formação de um *habitus*:

(...) *Habitus* (...) não é outra coisa senão um modo de pensamento específico (um *eidós*), princípio de uma construção específica da realidade, fundado numa crença pré-reflexiva no valor indiscutível dos instrumentos de construção e dos objetos assim construídos (um *ethos*). (BOURDIEU, 2001, p. 121)

A inclinação ou o gosto por uma obra literária pode ser enviesado por razões várias (a crença pré-reflexiva, coisas de que gostamos sem saber exatamente por que), por meio de ações dos agentes, que vão desde a publicação da lista dos mais vendidos até, por exemplo, a lista de vestibular. Nesse caso, um dos (muitos) cânones estará se formando.

Do lado daquilo que *deve ser lido* estão outros também agentes (no campo, a posição dos agentes não é estática; como explicamos, o campo é caracterizado pela posição mutável dos agentes). Primeiramente, a escola é o principal agente em favor do cânone (e, por conseguinte, do que o cânone representa e que já tratamos). Williams constata essa centralidade escolar: “as instituições educacionais são geralmente as principais agências de transmissão de uma cultura dominante eficaz, e essa é agora uma atividade tanto econômica quanto cultural prioritária” (WILLIAMS, 2011, p. 54).

Desse modo, a escola e a universidade tornam-se peças centrais na elaboração do cânone tradicional de uma literatura nacional, pois, além de serem difusoras do discurso legitimador, preparam e reforçam competências construtoras de um *habitus*:

Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra. (BOURDIEU, 1996, p. 259)

Com relação às obras ou aos autores do cânone tradicional, as instituições de ensino geralmente reproduzem os mesmos discursos previamente autorizados – quase sempre de modo mecânico e parcial –, cujo problema é o apagamento de todo o complexo contexto que sustenta a produção de uma obra literária e do tempo em que a leitura desse escrito está sendo feito. Para que possamos entender quem são os autorizados, é necessário saber como Bourdieu compreende a ascensão de artista no seu campo específico, sua *trajetória*.

Para ele, em *As regras da arte*, o espaço ocupado por um escritor no campo literário constrói-se a partir de imbricadas relações, constantemente atualizadas, entre “o *sentido* e o valor social dos acontecimentos biográficos” (1996, p. 262) e os capitais

econômico e simbólico. Do ponto de vista simbólico – mas não apenas –, as instâncias de consagração seriam o acesso a lugares de poder e prestígio, os “índices de reconhecimento”. Por exemplo: os paratextos normalmente cumprem a função de estabelecer o índice de reconhecimento de um autor, listando os prêmios conquistados. Bourdieu ainda propõe uma diferenciação²⁹ entre instâncias de consagração e de legitimação, como hoje seriam os prêmios literários, e de reprodução e de legitimação, como determinadas atividades profissionais relativas à escrita, como professor, por exemplo³⁰.

Na concepção do cânone, as instâncias de consagração são os índices de reconhecimento de um autor ou de uma obra e parecem estar sintetizados em Bourdieu nesta afirmação: “a qualidade [de escritor, artista ou erudito] parece tão difícil definir porque só existe na e pela relação circular de reconhecimento recíproco entre os artistas, os escritores e os eruditos” (BOURDIEU, 2015, p. 108). Assim, percebe-se que, entre as instâncias de consagração na trajetória de um escritor, estão o aval dos pares (outros escritores), a consideração da academia, e o ingresso em listas. À medida em que o capital simbólico vai se acumulando, sua trajetória vai sendo sedimentada e, em nosso entender, o auge dessa sedimentação é o ingresso no cânone tradicional, sendo lido e pesquisado pela Academia. Este, por sua vez, se materializa em uma das várias listas de recomendações existentes, formuladas, sobretudo, a partir de juízos procedentes das universidades.

Veja-se a inter-relação desses elementos na construção da coleção *Clássicos da Literatura Angolana*, lançada em 2013:

Apresentados clássicos da literatura angolana

Os 11 clássicos da literatura angolana foram apresentados sexta-feira, na cidade do Huambo, pelo programa nacional de fomento do livro, com propósito de revalorizar os escritores de referência e a importância cultural e social das suas obras.

Na sessão de apresentação, o coordenador do programa, Jomo Fortunato, disse tratar-se de uma iniciativa denominada "amo Angola", o Executivo, que pretende promover, nacional e internacionalmente, a marca Angola.

²⁹ Quando se considera o trabalho de Pierre Bourdieu, é importante compreender que as categorias e as classificações que ele propõe não são estáticas nem estanques, uma vez que o campo simbólico, composto por camadas, está sobreposto ao “real”, que não é estático nem estanque, mas constantemente movido pelas dinâmicas de (luta de) classe.

³⁰ Na materialidade dos livros, a minibiografia dos escritores geralmente enfatiza essas instâncias. Tome-se como exemplo a biografia de Ondjaki, publicada na edição portuguesa de *actu sanguíneu* (2010): “Ondjaki nasceu em Luanda em 1977. Prosador. Às vezes poeta. Co-realizou um documentário sobre a cidade de Luanda (...). É membro da UEA. Está traduzido em francês, espanhol, italiano, alemão, inglês, sérvio e sueco. Recebeu uma menção honrosa no Prémio António Jacinto (Angola), com *actu sanguíneu* (poesia) e os seguintes prémios (...)”. Observa-se neste texto, cujo objetivo é apresentar ao leitor quem é o escritor e, com isso, convencê-lo a comprar o livro, as duas instâncias acionadas. Suas realizações em outras artes, como a produção do documentário, atribuem a ele capital elevado dentro do campo, em sua fração de classe. A menção honrosa e a lista de prêmios gabaritam-no antes mesmo de sua leitura. Há ainda outro item de interesse, sua localidade.

Através deste projecto procura-se, também, empreender a educação patriótica através da promoção do patriotismo, da identidade cultural, bem como incentivar a produção de obras literárias que valorizem e contribuam para o resgate dos valores cívicos e morais.

Jomo Fortunato realçou que para a selecção dos 11 clássicos da literatura angolana o programa de fomento do livro e da literatura baseou-se na literariedade, aspectos estéticos e formais e na crítica reiterada.

Fazem parte dos clássicos da literatura angolana as obras "Espontaneidade da minha alma, as senhoras africanas (José da Silva Maia), "Delírios" (Joaquim Dias Cardoso da Mata), Nga Muturi (Alfredo Troni), "O segredo da morta" (António de Assis Júnior), "Luuanda" (Luandino Vieira), "Sagrada Esperança" (Agostinho Neto), "Mestre Tamoda" (Uanhenga Xitu), "Mayombe" (Pepetela), "Quem me dera ser onda" (Manuel Rui Monteiro), "Sobreviver em Tarrafal de Santiago" (António Jacinto) e "Trajectória Obliterada", de João Maimona.

O programa para o fomento do livro e da leitura angolana é promovido pelo Gabinete de Revitalização e Execução da Comunicação Institucional e Marketing da Administração (GRECIMA) e terá a duração de três anos.

(NOVO JORNAL, 2013)

A começar pelo nome do programa “Amo Angola³¹” e, depois, pela “marca Angola”, percebe-se que o âmbito em que a lista de clássicos se estabelece é aquele que reitera uma visão que favoreça o amor à Angola, obviamente no plano imaterial, e que venda o “produto” Angola, no plano material. Isso é a materialização do campo bourdiesiano: os capitais simbólicos e financeiros se cruzam e se reforçam, nesse caso.

A centralidade escolar também compareceu no *release* por meio da reiteração patriótico-patriotismo: “(...) procura-se, também, empreender a *educação patriótica* através da *promoção do patriotismo*, da identidade cultural, bem como incentivar a produção de obras literárias que valorizem e contribuam para o resgate dos valores cívicos e morais”. O reconhecimento da escola como agente fixador do patriotismo e de uma identidade cultural (grafada em um singular que não parece generalizador, mas que recupera a visão integradora e homogeneizante dos lemas do MPLA na Luta de Independência) é evidente no uso dos termos “educação patriótica” e “resgate”. A Academia (também o Jornalismo), como agente de formação do cânone sutilmente é tratada na “crítica reiterada”, ou seja, nos artigos, nas pesquisas e nas resenhas que se produzem sobre tais obras.

Essas constatações não pesam sobre a qualidade nem sobre a necessidade da leitura dos textos e servem para demonstrar os processos materiais e simbólicos na construção de um cânone. À parte isso, a lista contempla autores de várias origens, o que, por si só, não nega a centralidade de Luanda nem mesmo o desprendimento desse *locus*, mas, sem dúvida, ajuda na representatividade:

³¹ Gociante Patissa teve um de seus livros publicados pelo programa Amo Angola: *A última ouvinte*, 2010.

Tabela 2 - Naturalidade dos escritores da Coleção Clássicos da literatura angolana.

Autor	Província³²
José da Silva Maia Ferreira	Luanda
Joaquim Dias Cardoso da Mata	Luanda
Alfredo Troni	Luanda
António de Assis Júnior	Luanda
Luandino Vieira	Luanda
Agostinho Neto	Luanda
Uanhenga Xitu	Luanda
Pepetela	Benguela
Manuel Rui Monteiro	Huambo
António Jacinto	Luanda
João Maimona	Uíge

Fonte: o autor.

A predominância da província de Luanda é sintomática. Dos 11 autores, apenas 3 são de outras províncias. Isso se explica, em partes, pelas condições materiais decorrentes do período colonial e, posteriormente, pela Guerra Civil. A proximidade do centro urbano da cidade de Luanda, capital da província homônima, garante certa vantagem à publicação e ao florescimento de escritores, uma vez que os aparatos necessários (imprensa, escolas, livrarias) são mais acessíveis. Ervedosa identifica este aspecto nos períodos de formação da literatura angolana:

Salientam-se quatro grupos literários, qualquer deles tendo por berço a velha cidade de Luanda: o grupo literário de 1880 que deu vida à imprensa africana que conheceu na altura um notável desenvolvimento, o de 1896, ainda com predomínio do jornalismo como melhor forma de expressão mas já intencionalmente virado para a literatura, e os dois últimos, praticamente nos nossos dias, um em 1950 e o outro sete anos depois. (ERVEDOSA, 1963, p. 8).

Retornando à questão do cânone, outro ponto é o termo “qualidade”, ou como se diz na matéria do jornal “literariedade e aspectos estéticos”. Para Bourdieu³³, como se viu anteriormente, não há qualidade objetiva nos produtos artísticos, como se depreende do uso da palavra “só” (“a qualidade de um texto só se depreende na relação circular de reconhecimento recíproco”), denotativa de exclusão. Trata-se de uma construção social distintiva, formada nas inter-relações do sistema literário, usada no campo para conferir

³² Nesta tabela, os casos de Alfredo Troni e Luandino Vieira são específicos. Apesar de nascidos em Portugal, seus lugares de pertença estão na província de Luanda. Considerou-se para os outros o local de nascimento.

³³ Citado alguns parágrafos antes: “a qualidade [de escritor, artista ou erudito] parece tão difícil definir porque só existe na e pela relação circular de reconhecimento recíproco entre os artistas, os escritores e os eruditos” (BOURDIEU, 2015, p. 108).

capital e mobilização à ascensão dentro de uma classe ou fração de classe. Na matéria jornalística, isso é reiterado na pretensão de “revalorização”. Aqui ocorre uma aproximação entre Bourdieu e Williams, visto que ambos rechaçam qualidades inerentes em quaisquer textos e reconhecem o peso da construção social nos escritos (interna e externamente).

A formação do cânone literário não é simples, como está sendo mostrado. Por um lado, há justificativas éticas e estéticas que sustentam a consolidação das obras; por outro, há razões também éticas que são solapadas na estabilização da “tradição seletiva”. Quando sobrepostas, as ideias de Williams e Bourdieu sobre a cultura lançam luzes sobre como o cânone se materializa.

Como vimos, Bourdieu compreende que há outro capital em jogo no âmbito das relações sociais objetivas: o capital simbólico, operado por meio de bens culturais (2015; 2017). Dentre os modos de se valorizar capital estão as estratégias de legitimação e de consagração. Já Williams, ao compreender o dinamismo e a complexidade da cultura (dialogando com proposições gramscianas), desvela que a *Cultura* é aquela que representa a classe hegemônica e que há resquícios de outra cultura de classes hegemônicas anteriores e ainda uma cultura que tenta se sublevar. Analisando essas posições, o cânone tradicional é materializado, por exemplo, nos livros didáticos e nas historiografias literárias, artefato legitimador (na perspectiva bourdiesiana) e consolidador das práticas de uma elite (como entenderia Williams). Reitere-se que esses artefatos, por mais que consolidem o cânone, detêm a mesma qualidade ambígua que forma o cânone, haja vista as relações culturais e capitais complexas que o criam, podendo também serem usados para combater aquilo que erigem.

É a partir dessa perspectiva e por meio desses artefatos que abordaremos o(s) cânone(s) literário(s) angolano(s).

1. 2 O cânone da literatura angolana

Aderir a um cânone é abrir mão de outros. Na história da cultura literária angolana, a literatura oral fica à margem, por exemplo. E mesmo essa opção pela literatura escrita – e, mais do que apenas escrita, escrita em português – é representativa do estado de coisas que formou o estado angolano independente, já que é conquista política³⁴ das classes

³⁴ Aqui, enfatiza-se o caráter político da Independência, reconhecendo que grupos de trabalhadores, muitos dos quais analfabetos, participaram da luta e foram os pilares para a libertação angolana, desde antes do início da Guerra de Libertação.

que dominam a grafia. No sentido do domínio de uma língua no campo literário, afirma Casanova:

A língua é um dos principais componentes do capital literário. Sabe-se que a sociologia política da linguagem só estuda o uso (e o “valor” relativo) das línguas no espaço político-econômico, ignorando aquilo que, no espaço propriamente literário, define seu capital linguístico-literário, o que proponho denominar “literariedade”. Em virtude do prestígio dos textos escritos em certas línguas, existe no universo literário línguas consideradas mais literárias que outras e que pretensamente encarnam a própria literatura. A literatura está ligada à língua a ponto de se identificar “a língua da literatura” (...) à própria literatura. Uma grande literariedade ligada a uma língua supõe uma longa tradição que refina, modifica, amplia a cada geração a gama das possibilidades formais e estéticas da língua; ela estabelece e garante a evidência do caráter eminentemente literário do que é escrito nessa língua, tomando-se por si só um “certificado” literário. (CASANOVA, 2002, p. 33)

Já nos anos de 1970, Alfredo Margarido questionava a não inclusão das literaturas africanas, especialmente as de língua portuguesa no cânone ocidental e mesmo no cânone do continente africano, notando como “estas literaturas são (mal) tratadas num trabalho muito conhecido e muito difundido, a *Anthologie négro-africaine*, de Lilyan Kesteloot” (MARGARIDO, 1980, p. 105). Além disso, assim como Casanova, ele evidencia a ruptura tanto no uso do português como língua literária (em detrimento das línguas nacionais) como na constituição da escrita sobre a oralidade.

Primeiramente, é necessário observar algumas das muitas razões para que a língua portuguesa se tornasse o idioma oficial do país independente e que permanecesse como componente de alto valor de capital literário. O longo histórico de violência colonial, que se estendeu do século XVI até 1975, impôs aos povos originários do que hoje é o território de Angola a língua portuguesa como oficial nas relações burocráticas com a metrópole, acirrando-se depois do Estatuto do Indígena³⁵, revisado pelo Decreto-lei n. 39.666, de 20 de maio de 1954³⁶. Esse decreto reforça o uso apenas instrumental das línguas nacionais, autorizadas para facilitar o ensino do Português. Ademais, o decreto, como um todo, desde sua primeira promulgação nos anos de 1920 é claramente racista, excludente e visa a legalizar a tutela portuguesa sobre a população originária e o tenta fazer ao tocar na formação do *habitus* que validasse o modo de vida europeu/português.

O Estatuto procura moldar os modos de pensar (por meio do uso da língua e das práticas relacionadas a ela), sentir (visto que a lei impõe lugares e modos de vida aceitáveis

³⁵ O primeiro Estatuto do Indigenato é de 1926 e já obrigava o uso da língua portuguesa em relações burocráticas e sociais públicas.

³⁶ Art. 6. O ensino que for especialmente destinado aos indígenas deve visar aos fins gerais de educação moral, cívica, intelectual e física, estabelecida nas leis e também à aquisição de hábitos e aptidões de trabalho, de harmonia com os sexos, as condições sociais e as conveniências das economias regionais.

§ 1: O ensino a que este artigo se refere procurará sempre difundir a língua portuguesa, mas, como instrumento dele, poderá ser autorizado o emprego de idiomas nativos. (PORTUGAL, 1954, p. 202-203)

para a obtenção de direito) e agir (ao enfatizar a condição de trabalhador, e, por isso, subalterno no sistema colonial português). Essas três categorias o tempo todo se imiscuem na formação do *habitus*, de tal modo que, por exemplo, nos artigos 7º a 55º, que versam sobre a condição jurídica do indígena, as três são constantemente minadas. O § 3 do artigo 30º, versa sobre a exclusiva legalidade do casamento católico monogâmico, afetando, como já dissemos, os modos de pensar, sentir e agir componentes do *habitus*.

Depois da revisão do Estatuto, ainda se reconhece o despacho de 1967 do Ministério do Ultramar, considerando central a questão da dominação linguística:

Será, no entanto, sempre um obstáculo a essa expansão [da língua portuguesa] a existência de línguas estrangeiras [idiomas locais] e de *dialectos regionais* que tendem a ser usados como expressão comum de determinados grupos. (...) Nas circunstâncias atuais, reveste evidente interesse nacional [de Portugal] (...). (PORTUGAL, 1967, s/p)

Da burocracia para a literatura, a lógica do uso da língua portuguesa na literatura seguiu linhas iniciais parecidas e até mesmo confluentes, mas tomou rumo diverso. O fato de haver um sistema de ensino em português operante³⁷ e a instalação das tipografias no século XIX permitiram as primeiras manifestações literárias autóctones em boletins coloniais e, posteriormente, com publicações em livros e revistas, a começar pelos poemas de Maia Ferreira (ERVEDOSA, 1963).

Esta conexão esclarece o primeiro critério de seleção literária para a literatura angolana no século XIX, a saber: a escrita em língua portuguesa, visto que os textos passavam pelo crivo da administração da tipografia. Esta primeira seleção, ou exclusão, marginalizou as línguas locais da realidade da literatura que nascia em Angola. Além disso, quando confrontada com a prática escrita da língua portuguesa, as línguas locais praticamente inexistiam, pois não havia sistema de ensino que as estimulasse a isso.

De acordo com Ngugi wa Thiong'o (1986), o reconhecimento do problema da língua literária nas literaturas africanas é uma das discussões centrais no domínio das literaturas nacionais daquele continente. “A língua, qualquer língua, tem uma característica dual: é ao mesmo tempo um meio de comunicação e um veículo da cultura³⁸” (THIONG'O, 1986, p. 13) e também “a educação literária agora é determinada pela língua dominante

³⁷ Cabe observar que em Angola havia um sistema de ensino nos moldes portugueses voltado para portugueses, seus descendentes e assimilados e outro, destinado aos africanos, em que a língua local era instrumento para o ensino do português, como se fosse uma escola de acesso (MELO *et al.*, 1978, p. 55). No conteúdo da Lei 39.666/1954 isso fica entrevisto.

³⁸ No original: “*Language, any language, has a dual character: it is both a means of communication and a carrier of culture*”.

enquanto também reforça aquela dominância³⁹” (*idem*, p. 12). Ou seja, o florescimento do sistema literário e do cânone em língua portuguesa, ainda que em textos escritos por angolanos, continuaria a solidificar o pensamento colonizado.

Entretanto, essa relação não é simples, porque, conforme estamos demonstrando, no campo literário as posições, os valores, as relações são imbricados e constantemente modificados o que implica dizer que, dentro do colonialismo, um dos poucos modos de vivificar a literatura local escrita seria por dentro do próprio sistema contra o sistema.

Alfredo Margarido (*op. cit.*, p. 120) considera que o peso do fato colonial incide sobre a literatura, mesmo após a Independência, ainda servindo aos interesses culturais das antigas metrópoles. De acordo com ele, cabe à crítica e à reelaboração dos estudos literários, e, neste ponto, ampliamos as considerações de Margarido: cabe à constante releitura do cânone iluminar novos caminhos para as autonomias do imaginário e da política.

Isso nos leva a assinalar os caracteres duais dos cânones na literatura angolana. Ao mesmo tempo em que o cânone escrito rompe com o cânone oral, os textos, principalmente na prosa a partir de Uanhenga Xito (de quem Patissa parece herdar alguns traços na escrita) e de Luandino Vieira, buscam emular o modo de falar na “vida real”, conservando na sintaxe, na escolha lexical, na ortografia e na estrutura do texto algumas marcas da literatura oral. Depois, por mais que o cânone a que nos refiramos esteja escrito em português, ao emular a fala da vida real, lança mão de expedientes das línguas locais, mormente do quimbundo.

No período que se estende até o fim da guerra civil, em 2002, interessa a construção da tradição no sistema. Castro Soromenho é considerado o primeiro prosador angolano (TRIGO, 1977; MOURÃO, 1978; MARGARIDO, 1980) de grande vulto⁴⁰. Carlos Ervedosa chega a afirmar que a geração de 1940, à qual pertencia Soromenho, recomeça a literatura angolana “quase a partir do zero” (ERVEDOSA, 1963 p. 59). Este comentário leva em conta a lacuna entre as primeiras manifestações literárias, nos séculos XVIII e XIX, até os anos de 1940. O período compreende várias crises na metrópole e o aprimoramento dos modos de controle nas colônias, um dos quais foi a criação do Concurso de Literatura Colonial, em 1926. Este concurso substanciava a literatura colonial que vinha sendo desenvolvida em Portugal anos antes, sobretudo desde o começo daquela década.

³⁹ No original: “*Literary education was now determined by the dominant language while also reinforcing that dominance*”.

⁴⁰ Na verdade, ele é considerado o primeiro prosador angolano pelos críticos referenciados.

Apesar de se entender a pragmática da afirmação de Ervedosa, é necessário expor que até mesmo os textos produzidos nos concursos serviram a Soromenho e seus pares como espécies de antagonistas indiretos, porque a tradição também ocorre por oposição dentro do campo cultural. Considerar Soromenho o precursor da narrativa angolana importa-nos na medida em que estabelece o local de pertença antes do local de nascença e do espaço narrativo. Soromenho, moçambicano de nascimento, tem no sertão de Angola, na Lunda, seu local de pertença. Em seus romances, dá vida às figuras angolanas e tematiza a exploração colonial e a situação do homem negro. Antes dele e nos concursos, muitos escritores naturais haviam usado Angola como espaço narrativo, mas não como *locus* de escrita, seu local de pertença, em textos que confirmavam o imaginário europeu sobre Angola.

As balizas da prosa nacional haviam sido dadas por Castro Soromenho, direcionando o foco para as questões do país (então território ultramarino de Portugal) e – mais do que isso – das pessoas que fazem o país. Depois dele, já nos anos de 1960 e 1970, Luandino Vieira operaria, de dentro dos presídios onde esteve por mais de uma década, uma nova marca para as narrativas.

Diferente da sintaxe clássica de Soromenho, Luandino, por exemplo, carrega sua escrita com o modo de falar e com o vocabulário do quimbundo. Esse procedimento, além de favorecer o lirismo nas narrativas, serviu para solidificar uma identidade angolana por meio do uso da língua literária.

A menção a esses escritores faz emergir uma diatribe entre critérios para que uma obra possa ser incluída nos cânones. O primeiro critério, adotado pelo professor angolano Luís Kandjimbo é o seguinte: “não nos podemos coibir de, com a devida selectividade, excluir do cânone literário angolano aquelas obras que reflectam a ausência dos angolanos e a negação da sua autonomia no plano ontológico” (KANDJIMBO, 2019, p. 69). É necessário observar que, na afirmação do professor Kandjimbo há uma abertura subjetiva. Como se verifica a negação da autonomia no plano ontológico? A resposta mais rápida talvez seja a de que qualquer obra que não contribua para a valorização da angolanidade, negando-a ou diminuindo-a, não deve pertencer aos cânones, além de centrar-se exclusivamente em não angolanos. Isso só é verdadeiramente evidente em literatura panfletária ou que flerte com o panfletarismo.

Pires Laranjeira, por sua vez, adotou outros critérios para a elaboração do cânone:

- uma visão política da literatura pelos próprios africanos (a começar pelo pioneiro Mário de Andrade);
- uma visão patrimonial (mais estetizante em Eugénio Lisboa, por exemplo, mais ética e biografista em Manuel Ferreira, ficando um Russel Hamilton, mais selectivo,

no meio termo, entre este último e Mário de Andrade e Alfredo Margarido, bastante restritivos);
 – uma visão internacional, comparativa, mais relativista (não empolando demasiado fenômenos nacionais ou locais, mas também não esquecendo o contexto e a história interna das literaturas emergentes). (LARANJEIRA, 1995, p. 18)

O caso de Castro Soromenho ilustra bem a oposição entre essas visões sobre cânone e também é considerado por Pires Laranjeira (2020) ao analisar a postura de Kandjimbo, muito mais “local”⁴¹, na consideração do canônico em Angola. Soromenho, nos romances que mencionamos, registra a situação colonial aos receptores de seu tempo; isso se torna uma denúncia, apesar de ter dedicado alguns livros a administradores coloniais. Assim, dada também sua biografia, pois ele era filho de um administrador colonial e trabalhava para a metrópole, seria o caso de não incluir a obra de Soromenho no cânone da literatura angolana? Não, pois, como já afirmamos e amparados pela análise do professor Fernando Mourão, as obras de Soromenho “levam o leitor a pensar um pouco na situação colonial, ‘um sonho mau’ que ninguém quer” (MOURÃO, 1978, p. 77).

Por outro lado, a obra de Luandino Vieira é parte do cânone por unanimidade. A afirmação da identidade angolana ocorre em todos os níveis da narrativa. Da recriação do léxico à manipulação sintática e à escolha dos temas, além da montagem sobre as categorias narrativas bem fundadas em Angola. Contudo, essa vultosa angolanidade é uma angolanidade específica, tratando-se da angolanidade luandense.

A hegemonia de Luanda sobre outras visões do país também já era identificada por Mourão: “(...) praticamente todas as produções literárias que cabem dentro da literatura angolana se restringem, principalmente, à Luanda. As outras cidades, com exceção de Benguela, são já fruto do tipo de colonização preconizado pelo General Norton de Matos” (*idem*, p. 79). Mourão observa a situação da literatura até os anos de 1970, mas seu apontamento remete diretamente à constituição de um cânone centrado em Luanda (e que vai se manter), existente devido ao modelo de colonização que estimulava o povoamento de pessoas brancas metropolitanas (colonização preconizada pelo General Norton) e às consequências dessa política, que sufocava as produções culturais angolanas⁴² em outras partes mais distantes da capital. Após a independência, outros elementos serão adicionados a esses.

⁴¹ As preocupações de Kandjimbo, Professor da Universidade Agostinho Neto, são endógenas, ou seja, seriam voltadas aos leitores de Angola, daí termos usado o adjetivo “local”. Pires Laranjeira elabora seu cânone para estudantes de Portugal, para seu curso em Coimbra.

⁴² O próprio General Norton de Matos, nas duas décadas em que esteve à frente da política para o território de Angola, fechou jornais que veiculavam vozes angolanas e perseguiu quem se opunha ao regime colonialista.

Entre as duas posturas com relação ao cânone, cabe dizer, acionando novamente as noções de sistema literário e de campo: Pires Laranjeira e Kandjimbo têm, no campo, agentes distintos na recepção de suas obras críticas e isso impactam o modo como olham para a produção escrita em Angola. Apesar da oposição, os critérios adotados por ambos podem ser complementares com ressalvas. Nessa senda, acrescenta-se aos critérios de Pires Laranjeira o condicionante ontológico proposto por Kandjimbo com outra adição: *as visões política, patrimonial e comparatista que evidenciem a afirmação da autonomia ontológica dos angolanos ou que permitam refletir sobre a recusa à autodeterminação subjetiva ou nacional, em todas as suas diferenças, essas são as obras que devem compor os cânones de Angola.*

Quando se considera a produção do cânone posterior à 1975, ano da Independência, outras circunstâncias acabam por direcionar sua construção para a cidade. Após a Independência, com o controle político assumido pelo MPLA, a literatura que se publica é aquela cuja identidade endossa o predomínio do MPLA sobre os outros grupos que ainda disputavam o poder, num conflito interno que se estendeu até a morte de Jonas Savimbi, em 2002. Nesse sentido, é exemplar o discurso de Agostinho Neto no ato de posse no cargo de presidente da Assembleia Geral da União dos Escritores Angolanos, em 24 de novembro de 1977, publicado sob a forma de livro intitulado *Sobre a literatura* (1977). Primeiramente, a ontologia da literatura angolana (e, pois, do cânone angolano) aparece explicitada:

A história da nossa literatura a testemunha de gerações de escritores que souberam, na sua época, dinamizar o processo da nossa libertação exprimindo os anseios profundos do nosso povo, particularmente os das suas camadas mais exploradas. A literatura angolana escrita surge assim não como simples necessidade estética, mas como arma de combate pela afirmação do homem angolano. (AGOSTINHO NETO, 1977, p. 25)

A afirmação do homem angolano é um dos índices que determinam a genuinidade da literatura angolana. Para tanto, o primeiro presidente de Angola firma três compromissos, que podem ser assim resumidos: I – Defesa da dignidade e da tradição do povo angolano; II – Ativação do inventário cultural do país a fim de contribuir para um mundo livre, e; III – Organização coletiva dos escritores em prol de um mundo digno e livre de qualquer alienação (*idem*, p. 26).

Os compromissos guiam a construção de um cânone. Além disso, o discurso do presidente deixa claro, perto do fim do pronunciamento, que a supremacia sobre o cânone pertence ao MPLA:

(...) Mais uma vez se veem assim materializadas as esperanças que nós tínhamos desde o início da nossa luta numa adesão total de todas as camadas sociais, de todos

os elementos validos do povo angolano. Não é por acaso que todos os escritores de Angola estão no MPLA. Estão ou estiveram, estiveram aqueles que já não existem, aqueles que desapareceram; aqueles que estão vivos estão dentro do MPLA. Esse facto é significativo porque a literatura em Angola, e podemos estender um pouco mais dizendo a arte em Angola, esteve sempre ao serviço da Revolução. (*id.*, p. 19)

Nos dizeres de Agostinho Neto, a única literatura, a única arte possível em Angola, estava dentro do MPLA. Fato é que, devido à interiorização dos outros grupos que lutaram pela libertação, o uso das línguas nacionais era superior ao do Português e o acesso dos grupos não assimilados ao governo central à imprensa era muito reduzido e praticamente nulo desde que o MPLA assumiu o poder. O que não se pode é afirmar que não havia arte fora do Partido. Mesmo as primeiras palavras do compromisso dos escritores evidenciam isso: havia uma tradição anterior à luta contra o colonizador e além dos limites de Luanda, necessária para o contexto do renascimento africano e para a estruturação de uma ideia de nação no país recém-independente.

O esforço homogeneizante do presidente ocorre para reafirmar o MPLA como único representante legítimo dos povos angolanos nos campos político e cultural⁴³. No entanto, o singular coletivo (“o povo angolano”, o homem angolano) perceptível nesta passagem (“uma adesão total de todas as camadas sociais”) é parcial e excludente, visto que mascara todas as dissidências partidárias e políticas no cenário geográfico daquela época. Desconsidera, por exemplo, a ampla adesão que a UNITA, formado de uma dissidência do MPLA nos anos de 1960, contava com amplo apoio de lideranças locais, especialmente a Oeste e a Sul do território; ou escritores comprometidos com Independência e independentes do Partido, cujo caso mais emblemático na geração que experimentou a Luta de Independência é o de Ruy Duarte de Carvalho.

Nas décadas seguintes, enquanto o conflito civil ainda se mantinha, o cenário literário experimentou grande desenvolvimento, com a introdução de escritores e a publicação de obras que se punham a pensar nos rumos do país e na experiência imediata dos sujeitos no pós-1975. Nas décadas de 1980 e 1990, houve uma ampliação das vozes, com o alçamento de escritores como Ana Paula Tavares, na poesia, e José Eduardo Agualusa⁴⁴, na prosa, que apresentavam projetos destoantes do que até então vinha ocorrendo no cânone ao redor do MPLA e de Luanda. Além disso, aos poucos, a esperança advinda do fim do jugo colonial cede ao desencanto com os rumos políticos e com uma guerra interna cujo fim não se percebia.

⁴³ Thiong'o (1986) disserta sobre como essas áreas se interpenetram.

⁴⁴ Tavares desloca o imaginário para o Huambo, sua terra natal, e destaca a experiência feminina, no período, em sua poesia; Agualusa tem uma proposta cosmopolita para prosa, realocando o angolano como cidadão do mundo.

A chegada dos anos 2000 e o fim da guerra civil com a morte em batalha de Jonas Savimbi – presidente da UNITA – em 2002, possibilita a reorganização estrutural do país, com a reconstrução de caminhos e de linhas de energia e de comunicação, fatores materiais que impactam também na literatura. A paz e a tão almejada união nacional permitiram que um sistema de ensino regular e padronizado se espalhasse pelo país, favorecendo a formação do cânone.

Desde 2001, com a Lei de Bases do Sistema de Educação e Ensino de Angola, o sistema de ensino foi se aprimorando e universalizando, formalizando, em 2020, por meio da Lei 32/20, o ensino em línguas nacionais, algo que já vinha sendo feito desde a virada do século, mas extraoficialmente. Mesmo assim, como reconheceu Raymond Williams (2011a), o olhar quase sempre se volta a uma tradição seletiva do passado. Nesse ponto, poucos escritores daquela contemporaneidade (e ainda desta) tiveram espaço no campo.

Considerando isso, a guerra civil, em si, impôs ainda outra condição sobre a construção do cânone. Em 1992, pouco mais de um ano depois da assinatura do acordo de Bicesse e apenas alguns dias após as primeiras eleições, em outubro, um dos confrontos mais sangrentos da guerra fratricida começou. Durante a contagem de votos, a UNITA, sinalizava, por meio de seus porta-vozes e do próprio Jonas Savimbi, que não aceitaria outro resultado que não fosse a vitória no pleito.

A reunião dos dois grupos rivais na capital para a eleição e o acirramento das hostilidades originadas por parte da UNITA, com pequenos incidentes contra civis ao longo do mês, culminou na *Batalha de Luanda*, como é popularmente conhecido o início do novo ciclo de violência ou, por aqueles que não simpatizam com o MPLA, o *Massacre de Outubro*.

Explosões em frente ao hotel em que o comando da UNITA se hospedava foram o pretexto para que a batalha começasse. As Forças Armadas de Libertação de Angola (FALA), braço militar da UNITA, passaram a atacar a polícia que se dirigiu ao local das explosões. As FAPLA intervieram e, posteriormente, o chamado “poder popular” (civis ou militares desmobilizados receberam armas das FAPLA para enfrentar o grupo de Savimbi). Nas vésperas, Savimbi já havia se deslocado ao interior do país, mas, mesmo assim, altos comandantes da UNITA foram mortos, como Salupeto Pena, conselheiro, porta-voz e sobrinho do líder, ou capturados, como o general Chivukuvuku.

Embora haja controvérsias a respeito do número de vítimas, estima-se que de 10 a 50 mil pessoas morreram⁴⁵ somente na capital após esse confronto. As vítimas, embora

⁴⁵ SAMPAIO, Madalena. Massacre de Outubro em Angola completa 20 anos. *DW*. 2012. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-002/massacre-de-outubro-em-angola-completa-20-anos/a-16341279>>. Acesso em: 13

também não haja um registro oficial, foram, em sua maioria, pessoas de origem Ovimbundu – falantes do Umbundu, considerados base de apoio na da UNITA nas eleições - e os Bakongo – cuja língua é o Kikongo, considerados apoiadores da FNLA naquele pleito. Maier assim relata o que testemunhou como correspondente internacional:

Pela primeira vez em Angola, eu estou verdadeiramente assustado. As ruas estão cheias de polícia, provavelmente muitos dos mesmo que executaram pessoas durante as batalhas em Luanda porque estas seriam supostamente partidárias da UNITA, ou simplesmente vieram da parte errada do país ou falam a língua errada. (MAIER, 2013, p. 113)⁴⁶

A percepção do jornalista Karl Maier, que testemunhou a batalha, incide sobre disputas étnicas e políticas evidenciadas no preconceito simplista (como todo preconceito é...) contra o uso da língua Umbundu. O mapa a seguir ajuda a compor melhor essa correlação:

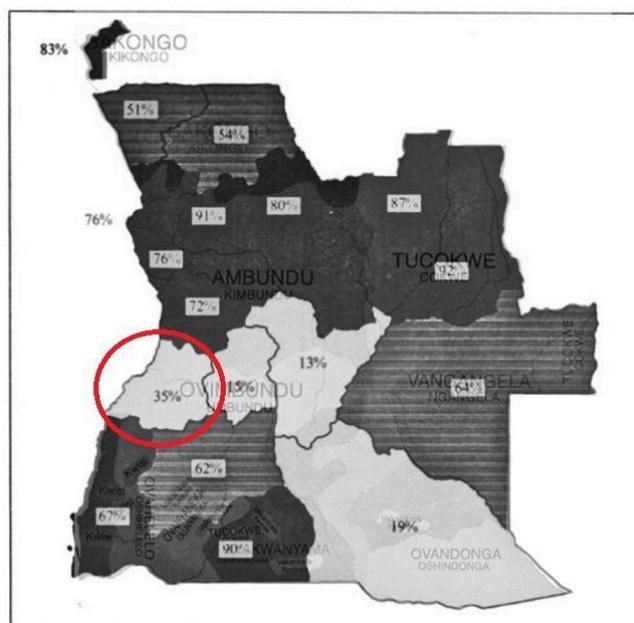


Figura 1 - Porcentagem de votos em José Eduardo dos Santos (1992); Benguela em destaque
Fonte: o autor⁴⁷

Observe-se que o MPLA obteve seus piores resultados no pleito entre os grupos étnicos Ovimbundu e Ovandonga, daí que os relatos jornalísticos de Orlando Castro (2008) e Karl Maier (2013) correlacionem o massacre de Luanda (que posteriormente se generalizou

mar. 2024; CASTRO, Orlando. Se é do passado que o MPLA quer falar... *Club K*. Luanda: 2008. Disponível em: <https://club-k.net/index.php?option=com_content&view=article&id=119:se-o-passado-que-o-mpla-quer-falar--orlando-castro&catid=17&Itemid=1067&lang=pt>. Acesso em: 13 mar. 2024.

⁴⁶ No original: “For the first time in Angola, I am truly frightened. The streets are full of police, probably many of the same ones who had executed people during the battles in Luanda because they were allegedly UNITA supporters, or simply came from the wrong part of the country and spoke the wrong language”.

⁴⁷ O mapa com o percentual de votos é de Pereira (1994). Sobreusemos o mapa etnolinguístico.

para todas as províncias do país em outro ciclo da Guerra Civil) com a perseguição de determinados grupos etnolinguísticos. O principal idioma ovimbundu é justamente o Umbundu.

Como temos demonstrado, essa é uma das diversas pontas que podem explicar a formação do cânone endógeno e exógeno angolano, ajudando a entender por que o mundo cultural dos ovimbundu não costuma constar no fluxo editorial pós-2002.

Do ponto de vista exógeno, por exemplo, ao se verificar em manuais e em repositórios de pesquisa sobre os escritores do pós-guerra civil, Ondjaki é quase unânime na prosa de seu país. O professor Fernando Arenas, ao escrever sobre os rumos da cultura angolana depois da independência, assim afirma: “Ondjaki, sem dúvida uma das figuras culturais mais notáveis a emergir em Angola desde os anos 2000, tem sido objeto de aclamação crítica cada vez maior” (ARENAS, 2011, p. 179)⁴⁸. A qualidade de sua escrita e seu compromisso com a interpretação de Angola são indiscutíveis, mas outros fatores podem ser levantados quanto à hegemonia de seu nome.

De sua geração, é um dos poucos que, desde o início da primeira década do século XXI, conseguiu publicações por meio de editoras tradicionais e, por conseguinte, logo atingiu o público exterior, em Portugal e no Brasil. Some-se a isso sua então residência em Luanda, principal núcleo editorial do país.

Nessa direção, podemos recuperar o que Raymond Williams (2011b) afirma em *O campo e a cidade*: basta observar a literatura escrita na Índia e na África para se obter uma perspectiva nova e necessária da política hegemônica. É possível parafraseá-lo para entender a literatura angolana dos anos 2000: basta olhar para a produção em outras partes de Angola para uma nova e necessária perspectiva sobre o país. Para o cânone angolano, é inorgânica toda poesia, toda literatura, que não nasça neste canteiro chamado Angola.

Por isso, o estudo da obra de Gociante Patissa se faz importante. Iniciado ao público na literatura por um meio apócrifo e de baixo capital no campo da literatura, foi em seu *blog*, mantido desde o ano de 2006, que seus primeiros textos literários, críticos e opinativos foram publicados. Além disso, ele se coloca em Benguela, um segundo centro cultural, mas ainda assim afastado das maiores editoras e longe de ser aceito como uma metonímia do país. Quando passa a ser publicado em livro, isso se dá pela União dos Escritores Angolanos que, como afirmamos na Introdução desta tese, possui maior prestígio

⁴⁸ No original: “Ondjaki, doubtlessly one of the most remarkable cultural figures to emerge in Angola since the year 2000, has increasingly been object of critical acclaim”.

em uma trajetória individual, mas menor capital no campo específico da literatura até este momento.

2 O ESCRITOR, SEU TEMPO E SEU ESPAÇO

Deveríamos, sim, nos preocupar, todos e cada um (...), em aprender a ser homens e mulheres comprometidos, como homens e como mulheres, com nosso tempo e nossa gente. A seguir, virá o que escrevemos.

Maria Teresa Andruetto, op. cit., p. 76

2.1 O escritor e sua língua

Daniel Gociante Patissa, a partir de sua janela, na capital da província de Benguela, busca mergulhar com leveza nas complexidades da condição humana e na experiência histórica de seu país, reconstruindo, em palavras, aqueles que passam pelas ruas e campos que seus olhos e sua imaginação alcançam, trançando os textos com elementos autobiográficos. Nascido em 1978, na Comuna do Monte-Belo, no Bocoio, província de Benguela, Patissa se firmou como um observador zeloso e crítico da sociedade à qual pertence e que faz questão de contar em suas narrativas. Ele estreou na literatura impressa em 2008, com o volume de poemas *Consulado do Vazio*, publicado pela KAT Editora, da cidade de Benguela. No ano seguinte, publicou *A última ouvinte*, pela UEA, que o levou a ser aceito como membro da União.

Formado em Linguística pela Universidade Katyavala Bwila, com especialidade em Inglês, sua formação se transforma em um ponto de deflexão no seu trabalho com a literatura. Sua escrita parte do universo linguístico do umbundu, língua predominante em Benguela, conformando, em alguns contos, por exemplo, o desenrolar do nó da trama. Pascale Casanova, a respeito do uso de “línguas menores”, reflete:

é nesse sentido que se pode compreender por que alguns autores que escrevem em línguas ‘pequenas’ podem tentar introduzir no próprio interior de sua língua nacional não apenas as técnicas, mas até mesmo as sonoridades de uma língua considerada literária. (CASANOVA, *op. cit.*, p. 34).

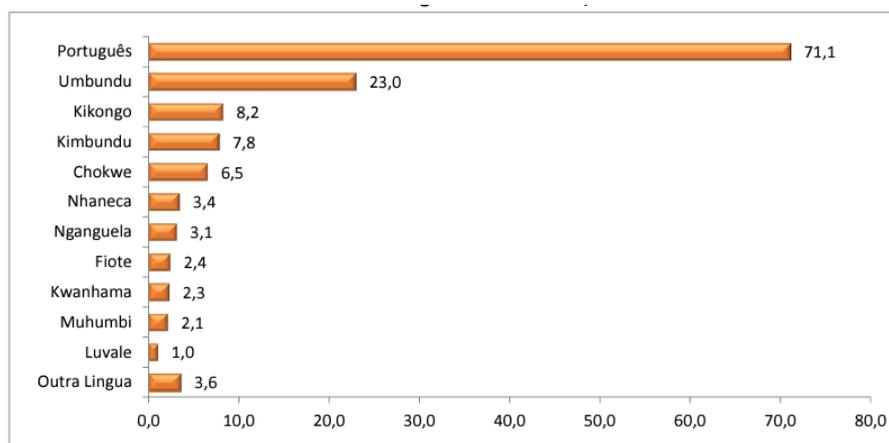


Gráfico 1 - Línguas mais faladas em Angola (%)

Fonte: Angola, 2016a.

Por mais que o umbundu seja a segunda língua numericamente mais falada em Angola, não é, das línguas nacionais, a sociologicamente mais valorizada, haja vista não ser predominante na província de Luanda, e não gozar, por enquanto, do *status* de língua de literatura, como ocorre ainda hoje com o universo linguístico e cultural do quimbundo, por exemplo.

Acrescente-se o fato de que, no passado recente, o idioma esteve, indiretamente, associado a um dos últimos trágicos eventos da guerra civil, como demonstramos algumas páginas atrás.

Um ponto importante na discussão a respeito das línguas nacionais é que nem sempre a fronteira territorial coincide com o território étnico-linguístico. O umbundu, nesse caso, é a língua nacional predominante em Benguela, mas também o é em outras províncias.

Peter Petrucci, discutindo o conceito de “angolanidade” nas redes sociais a partir da reação à adoção do ensino de seis idiomas angolanos na rede de ensino nacional, chega à seguinte conclusão sobre a centralidade do Português:

Angola, também, parece se encaixar nessa descrição [do uso do Português como língua de autoridade e quase como único idioma oficial, apesar de coexistir com outras línguas]. *Muito embora o Português seja a língua do MPLA*, décadas de guerra, corrupção e clientelismo significaram que qualquer iniciativa social, política ou econômica realista apresentada pelo partido no poder não alcançaram todos os cidadãos (...). (PETRUCCI, 2010, p. 398, grifos nossos)⁴⁹

O grifo deixado na citação anterior corrobora a relação entre o uso das línguas literárias e o poder dominante. Sua sequência, porém, apresenta forças emergentes no domínio da língua, que são as línguas nacionais, resistentes às políticas assimilacionistas de Portugal (noutro tempo), apesar, como demonstra o ensaio de Petrucci, das forças políticas homegeneizantes (desde a Independência) e – com força maior hoje – a expansão da comunicação via *Internet*.

Pode-se depreender, então, considerando a região de influência e de ação de poder do MPLA durante a luta e após a conquista da Independência, que, ao lado do português, o quimbundo não é apenas a língua falada em Luanda, mas uma espécie de segunda língua do MPLA. Apesar disso, no ato de posse de Agostinho Neto como presidente da UEA, ele procura enfatizar e reconhecer a necessidade de integração das línguas nacionais àquela Academia:

⁴⁹ No original: “Angola, too, seems to fit this description. Even though Portuguese is the language of the MPLA, decades of war, corruption and clientism have meant that any realistic social, politic or economic initiatives put forth by the ruling party have not reached all of the nation’s citizens (...)”.

O uso exclusivo da língua portuguesa, como língua oficial, veicular e utilizável actualmente na nossa literatura, não resolve os nossos problemas.
 E tanto no ensino primário como, provavelmente no médio, será preciso utilizar as nossas línguas. (...)
 A União de Escritores (e particularmente o escritor angolano) não pode olvidar esse problema. (AGOSTINHO NETO, 1977, p. 15)

O discurso de Agostinho Neto implica que a língua portuguesa não abarcaria, na literatura, a diversidade que compõe Angola. Por isso, ele sugere que os escritores sejam a favor do registro e da propagação dessa variegada composição cultural de seu país e que o sistema de ensino também compreenda as diferenças.

No entanto, como temos argumentado, a centralização do poder sob o jugo do MPLA, bem como a visão hegemônica do partido sobre a literatura angolana, além da dificuldade de acesso aos meios de publicação até o fim da guerra civil em 2002, criaram condições de estabelecimento de um cânone que, quisera-se ou não, esteve ligado em alguma medida à capital, cidade-sede, quase único exemplo de urbanização e seio das casas editoriais. Isso restringiu, por muito tempo, a verdadeira vocação renunciada para a UEA, o que ocorreu apesar do plano inicial dos intelectuais do MPLA, algo esclarecido em ensaio de Henrique Abranches no qual ele indica estratégias culturais para Angola. Primeiramente, ele reconhece a diversidade como uma das riquezas de Angola: “ora, essa riqueza [cultural] existe potencialmente em duas fontes que Angola teve a ventura de possuir com grande pompa: a arte popular [...], e a experiência histórica e política das massas [...]” (ABRANCHES, 1980, p. 110). Abranches aponta as operações para que essa diversidade se estabeleça nas artes, e, entre as estratégias, ele indica a alfabetização massiva e a “confrontação de culturas regionais, em certames, concursos, exposições [...], processo paralelo [...] e intensivo, sempre acompanhadas de sessões de crítica” e, no item V do ensaio:

Confrontação de culturas regionais com a cultura intelectual no mesmo estilo, em exposição, festivais, recitais, etc., conduzidos pela União dos Escritores e pelos Departamentos de arte, de tal maneira que nasçam contactos individuais entre artistas das duas camadas e experimentações de técnicas novas, para ambos. (*Id.*, p. 111)

A proposta, em certa medida, é um modo amplo de canonização, pondo sob responsabilidade de instituições republicanas a produção artística que até mesmo precede o nascimento do Estado. Este 5º item evidencia também a importância das culturas locais na manutenção do projeto estatal, uma vez que o contato entre a cultura acadêmica (intelectual) e as culturas regionais (não guiadas pelas instruções da tradição versada como, por exemplo, na literatura, os modelos europeus de narrativa nem mesmo os modelos angolanos de narrar, que já subvertiam o padrões exóticos) seria, ao mesmo tempo, fonte de reinterpretação do fazer

artístico, produto já acabado do mesmo fazer e um modo de promover diretamente a participação popular por seus produtores culturais imediatos, não intermediados por outros agentes do campo, embora estivessem, se as ideias de Abranches tivessem sido levadas a cabo, sob o julgamento desses agentes durante a performance ou publicação.

À vista disso, abrir-se a outras visões de mundo permeadas por outras vivências linguístico-culturais é muito importante na reconsideração do cânone literário e era intencionado até mesmo por alguns intelectuais produtores do cânone. Nessa senda, o trabalho de Patissa, membro União dos Escritores Angolanos, jornalista e escritor, vai além da criação artística: como professor, tradutor (e também na atividade jornalística), ele é um participante ativo na construção do cenário cultural angolano mais diverso, com seu trabalho para o registro e divulgação da língua umbundu. Seu *blog*, <<https://ombembwa.blogspot.com/>>, promove lições de gramática e etimologia do umbundu, além de veicular notícias, registrar canções e causos no idioma.

Outro ponto importante é que sua língua portuguesa literária empresta do umbundu algo da sintaxe e das imagens, promovendo metáforas inesperadas e ritmo diferente do usual. Os frequentes encontros da língua portuguesa vernacular de seu país e a oralidade desse mesmo idioma e do Umbundu se tornam, então, uma de suas principais marcas.

Na fração de sua obra que vamos analisar, percebe-se o interesse didático no uso do universo linguístico-cultural do umbundu em vários momentos, especialmente no conto *Minha mãe é hortelã*, do livro *Fátussengóla*. Nele, o protagonista, um garoto sendo alfabetizado em língua portuguesa, confunde a tradução de um vocábulo do umbundu para o português e esse fator se torna um dos problemas narrativos adensado na crítica e no registro das tensões desse processo, uma forma de violência simbólica.

Sua escrita investe no humor e na crítica suave, avançando sobre vários temas caros à Angola contemporânea, como a posição da mulher, dos mais velhos, o assédio de instituições estrangeiras e a hipocrisia por trás das relações sociais e o papel das pessoas com deficiência na sociedade, por exemplo. Sua prosa é marcada pela concisão, com períodos curtos e opção por gêneros comumente também mais curtos, como o conto, por digressões em discurso indireto e digressões didáticas – a que chamaremos de *sebenta* – para explicar o uso de algum termo ou de alguma expressão em umbundu. Rosana Baú Rabello e Nvunda Tonet assim analisam a escrita de Patissa: “da poeira do chão de sua terra e de memórias afetivas, Gociante Patissa dá a conhecer uma literatura com a força de ternura, ironia e humor crítico que faz querer conhecer mais de seus trabalhos” (RABELLO; TONET, 2018, p. 523).

Gociante Patissa é um intelectual muito ativo e vem sendo reconhecido por seu trabalho tanto na literatura quanto na conservação da língua umbundu. Foi galardoado com o Prêmio Provincial de Benguela Cultura e Artes em, 2012, justamente por seu trabalho no registro e divulgação do Umbundu na categoria de Investigação em Ciências Sociais e Humanas. Essa premiação, como argumentamos anteriormente ao expor a construção da trajetória no campo literário, atribui a ele um alto capital simbólico. Ser defensor e divulgador de uma língua de maioria numérica, mas não literária nem sociológica, além de fazê-la parte de um projeto literário, confere valor como intelectual distinto, em termos bourdieusianos, promovendo sua obra literária a um patamar de interesse maior entre seus pares e o público de literatura.

Como contador de histórias, portanto, Gociante Patissa se interessa pelas pessoas e pelas “coisas” da cultura da província de Benguela e do mundo dos ovimbundu, pontos centrais na instauração da tensão entre o dado local e o dado externo. À medida que as histórias de sua província (real e imaginada) se descortinam (ou se encobrem) em suas palavras, elas ecoam, na sua idiossincrasia, questões que expandem Angola e reverberam novas existências.

2.2 O escritor e seu espaço

Se, na Historiografia moderna, outra perspectiva fosse adotada, com outro critério, a saber, a origem dos recursos humanos e econômicos, e não a partir de quem eram os exploradores desses recursos, essa realocação poria no centro o continente africano e toda a história da circulação de pessoas, mercadorias e ideias desde o século XVI teria um novo centro. Nesse centro, Benguela possuiria lugar de destaque, por ter sido o terceiro maior porto de embarque de escravizados a partir da Era das Grandes Navegações (PINHO CANDIDO, 2013).

A pesquisadora Mariana Pinho Candido investiga a dimensão do comércio de escravizados angolanos a partir do segundo principal porto: Benguela. De lá, afirma ela,

mais de 760.000 escravos foram embarcados (...), o terceiro maior porto escravagista na costa africana. O comércio de escravos era antigo e provavelmente precedia a chegada dos portugueses, mas a presença dos navios transatlânticos e das forças coloniais alterou a dimensão desse comércio. Já em 1618, um ano após a fundação da conquista portuguesa, o primeiro governador de Benguela, Manoel Cerveira Pereira, despachou navios com escravos para Luanda. Inicialmente, os escravos eram enviados a Luanda por mar, onde pagavam imposto e eram reembarcados para as Américas. (*id.*, p. 243)

Candido aponta a violência do processo sobre a população local e a expansão dessa prática ao longo de três séculos, indicando haver em Benguela uma singularidade, visto que muitos escravizados da região declaravam-se vassallos, tinham contato com as leis portuguesas e seus direitos ou conheciam o idioma da metrópole (*id.*, p. 267). Em outro trabalho, *An African slaving port and the Atlantic World: Benguela and its hinterland* (2015), a historiadora demonstra como, em Benguela, o império português se sustentou em uma delicada instabilidade provocada por fatores sociais, políticos e geográficos, que dificultavam a administração da província a partir de Luanda, criando um modelo diferente na dominação colonialista o que, sem dúvida, pesa no fardo colonial daquela região específica.

Este meio do caminho na história de Benguela ainda reflete na constante reelaboração, ficcional e não, de seus elementos sociais, políticos e culturais. A complexidade percebida por Pinho Candido se mantém sob outras formas, como na resiliência comunitária no interior, na diversidade humana da região urbana e nas dinâmicas culturais que marcam, como cicatriz curada, uma província que se desenvolveu em função de um porto e – mais ainda – de um porto de escravizados.

Na literatura de Patissa, Benguela e o Sul de Angola defrontam toda essa complexidade. Por isso, seus escritos variam da fábula ao conto calcado no realismo e à novela alegórica. Mas, como já vimos, por exemplo, na proeminência de Pepetela, também benguelense, não foi apenas com ambos que a província entrou na rota da literatura.

Ervedosa (1974) reconhece no florescimento da literatura de Benguela as complexidades herdadas pelo contexto histórico esclarecido pela professora Pinho Candido. Embora Ervedosa declare ter havido na região o “contato de duas etnias” (*id.*, p. 63), o que não corresponde exatamente ao contexto descoberto por Mariana, que é muito mais múltiplo e abstruso, ele enfatiza que a cultura benguelense é substancialmente diferente do que a produzida em Luanda.

No roteiro estabelecido por Ervedosa, entre o fim do século XIX e começo do século XX, época correspondente ao início das publicações em livros ou almanaques, os primeiros escritores benguelenses seriam Amílcar Barca e Augusto Tadeu Bastos, sendo este, Bastos, detentor de maior destaque na história da literatura benguelense proposta por Ervedosa. Isto se deve à alçada de sua produção, que ia da pintura ao ensaio jurídico.

Além de Ervedosa, Kandjimbo se interessa pela produção de Augusto Bastos. Em sua tese, o professor cita o escritor para evidenciar a existência de um sistema literário completo nos anos de 1930 em Angola (KANDJIMBO, 2015).

O *Roteiro* de Ervedosa segue por alguns poucos escritores até chegar, nos anos de 1950, à d. Alda Lara e seu irmão, Ernesto Lara Filho. Interessa notar que esta seção do livro de Ervedosa termina justamente falando do segundo centro de literatura, Luanda.

Na literatura pós-Independência, é com Pepetela que Benguela volta ao cenário. No entanto, como já dissemos, Pepetela parece adotar um compromisso mais integral com relação à cultura angolana avançando sobre épocas e territórios decisivos que, para ele, oferecem um panorama maior à compreensão da situação atual de seu país.

No conto “As façanhas do soba Miguel”, Patissa assim define o destino de Benguela:

Pondo de parte as sebtas uma vez mais, diríamos que a história de Benguela como província, e particularmente àquilo que veio a ser o litoral, fica a dever-se a dois factores: a colonização (portuguesa) e o conflito armado (entre angolanos) pós-independência.

Foi durante a colonização que vieram cá parar milhares de cabo-verdianos contratados pela que mais tarde faliu como Açucareira 1.º de Maio da Catumbela. A maioria acabou por não mais regressar. Por outro lado, o Caminho-de-Ferro de Benguela e o Porto do Lobito são de incontornável insumo ao estatuto de Benguela, a segunda capital angolana de facto.

Fugidos do interior, populares assenhoraram-se do litoral, onde a guerra falava menos. De sorte que a existência de kamutangres de gema é uma tese que muito boa gente invalida. Lobito, corruptela de «Upito» (em Umbundu, passagem), foi sempre uma placa giratória. Não obstante isso, têm-se conseguido preservar alguns dos aspectos etnolinguísticos mais sagrados dos povos que nele vieram parar. (PATISSA, 2014, p. 19-20)

Ao caracterizar Benguela como “segunda capital do país”, Patissa estabelece a relação que norteia essa tese: há não apenas esse, mas outros centros de culturas que independem e se relacionam com a capital. Depois dos parágrafos sobre a história, o narrador segue para a etnografia dos kamutangres. Os naturais do município do Lobito, chamados de “kamutangres”, orgulham-se de seus estereótipos: são festeiros, bons de briga e de futebol, e muito determinados. Patissa, em vez de simplesmente louvar esse estereótipo, problematiza: O Lobito, a passagem do mar eternizada em canções populares, não é exatamente no mesmo lugar (“foi sempre uma placa giratória”) e pode ser que nem os filhos de sua terra sejam assim tão exatos (“a existência de kamutangres da gema é uma tese que muito boa gente invalida”).

No dito e no interdito, estão as mesmas questões que vêm sendo descobertas por Mariana Pinho Candido em sua pesquisa. Em outras palavras, está implicado no texto a perseguição e o quase extermínio da população local durante o sistema escravista colonial (PINHO CANDIDO, 2013), o que, somado à sua condição de terra de passagem, engendrou uma população originada de vários outros povos angolanos. Todavia, a preservação de sua

cultura (“aspectos etnolinguísticos mais sagrados dos povos que nele vieram parar”), ou melhor, de suas culturas, é o traço mais saliente da região.

Agora, começa-se a entender as razões de Gociante Patissa em manter o *blog* em Umbundu. Entende-se também os motivos de seu projeto literário que, como já dissemos, está calcado nas quatro direções de sua província, no passado e no presente. Considere-se também a constatação de Pascale Casanova sobre a pertença: “o verdadeiro drama que o fato irreversível, de certa forma ‘ontológico’, de pertencer e ser membro de uma pátria deserddada (no sentido literário) pode constituir deixa sua marca não apenas em toda a vida de um escritor, mas também pode dar forma a toda uma obra” (CASANOVA, *op. cit.*, p. 226).

Especificamente a respeito da província de Benguela, seu presente corresponde à existência de nove municípios, que abrigam 2 milhões de pessoas, sua maioria, 70%, no litoral. Os recursos da província advêm da agropecuária e, principalmente, nas zonas mais urbanizadas, da indústria, sendo o segundo maior polo desta atividade no país (ANGOLA, 2024).

É interessante notar que o avanço da urbanização é um limite histórico que, como observa Raymond Williams (2011b) na Inglaterra, provê mudança na percepção do espaço (rompendo os limites entre campo *x* cidade; interior *x* capital *x* litoral). Williams, aliás, sugere que essa distinção ideológica não corresponde à concretude da história, uma vez que essas dicotomias, no domínio do real, se organizam sob o mesmo modo de produção. Nessas circunstâncias, como ocorre em Benguela e no Sul, de modo geral, as artes tendem a emergir como um salvo conduto à memória e à reelaboração identitária que mudanças estruturais nas condições de vida na cidade propiciam.

O presente de Benguela, voltando-se à urbanização, encapsula o entrecorte entre o passado e o presente; e entre temporalidades distintas dentro do presente: estar conectado ao presente não implica, necessariamente, o abandono a estruturas tipicamente campesinas. Assim, Benguela está, a partir de suas mudanças estruturais, reelaborando sua herança cultural, algo visto na sutileza narrativa do conto “As façanhas do soba Miguel”, por exemplo.

Portanto, a história de Benguela, principalmente a partir da violência forjada no comércio de escravizados, é um tecido narrativo com tramas diversas. Neste aspecto, Pinho Candido (2013; 2015), investigando os deslindes da história da província a partir da chegada do explorador estrangeiro, demonstra a diversidade cultural da região – ainda mantida na sociedade, em outro sentido, nos estereótipos –, pondo em relevo a violência do processo colonial escravagista e a delicada instabilidade promovida por sua etnografia à época e por sua geografia (ANGOLA, 2024). Esses matizes históricos repercutem na literatura

benguelense ainda hoje, quando autores como Gociante Patissa exploram as complexidades culturais e étnicas da província.

Mais do que as do a da província, percebe-se o interesse geral do escritor aos povos Ovimbundu. De acordo com as próprias narrativas orais destes povos, teria sido com eles que o mundo começou. Joseph C. Miller afirma que nessas tradições,

o mundo, ainda de acordo com os Mbundu, começou quando os antepassados desses mesmos actuais subgrupos etnolinguísticos vieram com malunga do mar e pararam quando chegaram às colinas e vales onde hoje se podem encontrar os seus descendentes. (MILLER, 1995, p. 55)

Ele contrapõe a essa origem alguns fatores linguísticos e arqueológicos que ligariam os habitantes do Centro-Sul de Angola a povos onde hoje é a Nigéria. Seja como for, a configuração social desses povos manteve-se pouco variável ao menos desde 1600, mas cuja origem societária em reinos remonta, pelo menos, a dois séculos antes (*id.*, p. 79).

Nesse sentido, Patissa, ao abordar, por exemplo, o estereótipo dos kamutangres e mencionar (e tornar a menção materializada na sua produção literária) a preservação de aspectos culturais considerados sagrados, reflete a resistência à colonização (aquela antigas e outras novas) e à uniformização sugerida pela quase inação cultural do Estado ao longo de décadas e à força de certos canais de publicação e de interação virtual, como as principais editoras e a Internet.

Então, sua escolha por manter um *blog* em Umbundu e seu projeto literário demonstram o compromisso com as raízes de sua região e com a multiplicidade de Angola, preconizada por Abranches (*op. cit.*) como fundamental para a existência de um país mais justo e de uma arte ao mesmo tempo completamente angolana, porque diversa.

3 ANÁLISES

(...) a viagem para “fora” pode ser entendida como parente de uma viagem para dentro. E assim, por exemplo, a incorporação da desordem está na origem do romance (...).

Benjamin Abdala Júnior, 2003, p. 52

Diante do exposto, o que a obra de Gociante Patissa tem a nos dizer?

O que se busca nessa seção é oferecer uma leitura que consiga alocar a obra e sua relevância no contexto dos novos escritores surgidos na Angola de paz. Por isso, é necessário uma leitura que, para além do texto, evidencie as condições sociais, históricas e culturais em que seus escritos foram produzidos e no qual se inserem. O capítulo anterior ajuda a esclarecer algumas questões a esse respeito.

No ensaio *Narrativas de viagens e fronteira culturais*, ao comparar duas narrativas de viagem – uma portuguesa, do século XVI, e outra brasileira, do século XIX, o professor Benjamin Abdala Júnior (2003) assinala a conexão entre a jornada externa e a jornada interna. Esses rumos, físicos e espirituais, produzem, além da descoberta de si, a descoberta de outras ordens literárias fundantes. Abdala Júnior afirma haver, nas narrativas, a incorporação da desordem. Esta desordem, ou seja, aquilo que espera por uma ordem, torna-se um eixo da escrita ou, talvez, como sugere Antonio Candido (2011), da “reordenação do mundo em termos de arte”.

Em certo sentido, analisar as narrativas de Gociante Patissa é ordenar um tempo de escrita e também reconhecer a relação sempre complexa das jornadas internas e externas. Nesse caso, não com narrativas de viagens de observadores exóticos ou não integrados à realidade (re)elaborada na escrita, mas por um sujeito imerso, transmutando-se em narradores, e comprometido com aquilo que (re)constrói em palavras, aceitando a desordem para fora (isto é, nos dados da realidade que escapam no romance e nos contos) e para dentro (na multiplicidade das formas narrativas de que lança mão e na sua vivência, exposta nos traços autobiográficos perceptíveis nas narrativas).

3.1 A última ouvinte: o que se vê e o que se ouve de uma Nação

Publicado em 2009, *A última ouvinte* é um volume com sete contos, estreia do autor na cena literária editorial com a prosa. Um ano antes, ele publicara um volume de poesia, *Consulado do Vazio* (2008). Antes disso ainda, ele já havia participado de coletâneas e seguiu publicando, desde 2006, como já dissemos, em seu *blog*. O motivo dos contos oscila

do amor esperançoso, como em “A última ouvinte”, à vingança, como em “A morte da albina”.

Na apresentação, o autor explica que os contos foram escritos por volta de 2001, mas as temporalidades narrativas variam da era colonial e vão até o fim do conflito armado. Dado o ano da publicação, oito anos depois do manuscrito, e considerando algumas narrativas, o conflito armado a que se refere é o fim da guerra civil. Patissa ressalta também a centralidade do universo linguístico-cultural Umbundu na construção da narrativa, considerando os textos um exercício de tradução-invenção e uma espécie de imposição para ilustrar a originalidade do contexto.

Ao leitor, a centralidade de um idioma nacional nem sempre fica visível, visto estar embutida, muitas vezes, em uma visão de mundo, muito mais do que em aspectos sintáticos ou gramaticais. De fato, essa “imposição” da língua local é uma reminiscência do combate ao colonizador e também um registro de um país multiétnico, multicultural e multilinguístico, para o qual não haveria anseio homogeneizador da elite administrativa que pudesse apagar. Thiong’o, analisando *Mayombe*, de Pepetela, afirma: “(...) quatrocentos anos de dominação portuguesa não fizeram do Português a língua comum de fala do dia a dia, a língua da cultura popular” (THIONG’O, 2013, p. 81)⁵⁰. Ele também constata, em citação feita na introdução deste trabalho, que a língua é um veículo de comunicação e também de cultura. Por cultura, Thiong’o quer dizer o que insistimos neste parágrafo, que uma visão de mundo é tributária de uma língua. Neste livro e em outros de Gociante Patissa, essa visão de mundo é o que de mais evidente vem a somar na literatura angolana contemporânea. Apesar dessa constatação de Patissa e Thiong’o, a língua portuguesa e seu universo sociocultural continuam orientando boa parte da construção do cânone tradicional.

O livro é aberto com o conto que lhe empresta o nome: “A última ouvinte”. Nele, seguimos a história de um radialista que se encanta pela voz de uma ouvinte misteriosa e decide procurar por ela na província de Benguela. Se em *Os transparentes*, de Ondjaki (2013), o narrador afirma que todo angolano tem alguma história para contar sobre armas, para os contos de Patissa cujo tempo narrado é pós-colonial, pode-se dizer algo parecido: quase todos os angolanos têm suas vidas afetadas pela guerra civil. No caso de Caçule, o protagonista, essa verdade é tão evidente que sabemos apenas seu nome de guerra.

O conto, narrado em terceira pessoa, começa com o seguinte expediente: “Coisa muito rara de acontecer é o caso do locutor Caçule, que vou já contar” (p. 17). A enunciação

⁵⁰ No original: “(...) *four hundred years of Portuguese domination has not made Portuguese the common language of everyday speech, the language of popular culture*”.

em primeira pessoa, “vou contar”, é um recurso comum na literatura angolana, servindo mais como performance textual do que como posição do foco narrativo. Isso parece servir para aproximar a literatura escrita da literatura oral, sugerindo, no texto impresso, a presença de um narrador no momento. Há, outrossim, o fato de que a forma do conto se aproxima à da radionovela, como mencionaremos na sequência.

Depois de receber uma ligação no programa que apresentava, ele se apaixona por Esperança da Graça, ou, antes, pela voz de Esperança da Graça, e decide procurá-la no Lobito, cidade de onde ela ligava. Depois desse começo, o narrador – em terceira pessoa, mas quase homodiegético, como acabamos de explicar – usa o recurso à história anterior para descobrirmos o passado do protagonista, que era um soldado das FAPLA (Forças Armadas Populares de Libertação de Angola) e que sua atual função foi um “presente” concedido por apadrinhamento militar.

- Um dia'inda vó ser de verdade, vó falar na rádio. Ora viva, ouvintes, camaradas e compatriotas na trincheira... Olha que eu mando uma garganta do caraças!
 (...) Mas o sonho acabou quando soube que não seria desmobilizado na paz de 1992, mas sim enquadrado no exército único. (...) (p. 18-19)

O quinto ponto do acordo de Bicesse (ONU, 1991) previa a criação de um exército único, integrando as forças antagônicas que estavam em luta, o que foi feito apenas às vésperas das eleições de 1992. Poucos militares das FAPLA e UNITA foram de fato integrados, o que demonstrava o desinteresse e a desconfiança de ambos os lados envolvidos no conflito. No âmbito do conto, a não desmobilização de Caçule parece ter contribuído para levar seu nome ao comandante das tropas, quando uma doença o impedia de continuar em batalha.

Durante o período da Guerra Civil, que começou às vésperas do 11 de Novembro de 1975 e se estendeu até 4 de Abril de 2002, com pequenos períodos de cessar-fogo produzidos por acordos de paz, a existência de uma espécie de “doutrina de Guerra Permanente” engendrou um modo de vida que, em muitos casos, como para a personagem Caçule, foi o único conhecido: “É provável que tenha sido aos nove anos, já que nem ele próprio se lembrava, que começou a lavar a louça do comando das FAPLA. (...) Anos mais tarde viria a ser promovido (...). Passou a municiar os carregadores de G-3.” (p. 18).

Com a desmobilização a cada acordo de paz malsucedido, o projeto de reprodução da desigualdade no território angolano legava uma horda de pessoas cuja única ocupação tinha sido a guerra, além de uma legião de pessoas com deficiência. A guerra, muitas vezes, era o estado “natural” das coisas: “Da mesma forma que não se vê o feijoeiro do nosso quintal

germinar, Caçule também foi dormir e no dia seguinte acordou já tropa” (id., *ibid.*, p. 18). O uso do dito popular (“não se vê o feijoeiro crescer no quintal”) associado à situação inicial de Caçule, além de demonstrar o repentino do fato, conecta o acontecimento na vida do protagonista ao germinar das plantas. Em terreno minado crescem e frutificam as sementes da guerra. E na vida de Caçule, isso é um sinal desde sempre: “Há aquele tipo de pessoas que nasceram para estar em desvantagem em tudo o que se metem. Caçule também” (p. 18).

Para que isso faça sentido, é necessário tomar o nome de Caçule pelo significado simbólico. “Caçule” (ou “cassule”) é o nome dado ao irmão mais novo. É claro que, na narrativa, esse seu nome de guerra é escolhido por ser o membro mais novo das FAPLA; no entanto, no domínio desta tese, como temos tentado demonstrar desde a Introdução, a arte literária é o ponto de encontro entre esta e o real, sendo apenas o que é dentro de si mesma e, ao mesmo tempo e paradoxalmente, apontando para como as coisas são e poderão ser fora dela. Então, surge a pergunta: irmão ou filho mais novo de quem, ele que estava “à procura de si mesmo, não sabendo sequer os nomes dos membros da sua família” (p. 20)?

No campo da narratividade responde-se a essa pergunta em dois sentidos: primeiramente, os membros de sua família cujos nomes são desconhecidos são mesmo as figuras familiares: pai, mãe, possíveis irmãos e outros parentes. Em segundo lugar, os membros de sua família de quem ele não sabe o nome são seus outros irmãos da grande família angolana. Assim, “Caçule” – o nome e a personagem – adquire um sentido maior, de representante de uma geração que nasceu nos estertores do colonialismo ou, quando muito, nos anos iniciais da Independência, o filho mais novo de um país, que não reconhece seus pais nem seus irmãos porque sua história-presente está embotada pela fumaça dos explosivos.

Além disso, existe outro paradoxo embutido no registro simbólico do nome de guerra do protagonista, visto que esse irmão mais novo participa da guerra contra seus outros irmãos. Nesse sentido, cabe observar que nos projetos nacionais em disputa após a Independência, os mitos homogeneizadores eram sintetizados nas palavras de ordem. Do lado do MPLA: “Angola de Cabinda ao Cunene. Um só povo, uma só nação”⁵¹. Nesse grito, há um subentendido que busca ao menos estabilizar a tensão étnica que existe no país desde antes do acirramento das ações coloniais, somando angolanos pretos e brancos, filhos dos naturais da terra ou dos imigrados portugueses ou até mesmo os portugueses que aderiram à luta de libertação.

Talvez agora o paralelo entre sua entrada nos esforços de guerra e o provérbio sobre o feijão faça mais sentido, pois ambos são os filhos da terra. Aliás, esta “terra”, não é

⁵¹ Para a UNITA, principal oposição ao MPLA: “Angola é dos angolanos”.

qualquer terreno angolano, porque o ingresso de crianças na guerra era muito menor na capital e seus arredores do que nas regiões interioranas. Consideremos como exemplo a proximidade do menino Ndalú, protagonista de *AvóDezanove e o segredo do Soviético*, com a guerra:

Chuva assim de começar de repente sem dar tempo de dizermos que estava ainda só a pingar com cheiro bonito de tirar a poeira das folhas e incomodar os morcegos: em noites assim, eles não voam, ficam desorientados com os barulhos, foi a AvóCatarina que disse, porque os morcegos só veem com os gritos deles, parece é radar, como os Migs quando voam à noite para ir bombardear as tropas dos sul-africanos carcamanos.

- No céu cabe tanta chuva, Avó?

- São os mortos a chorar ou a rir. Anda a morrer muita gente.

(ONDJAKI, 2009, p. 18)

Na capital, a guerra é vista pelas crianças em suas colateralidades: a escassez de produtos, a presença de monumentos e armamentos, em um tipo de violência de guerra indireta que permeia as relações e a linguagem. No interior, como para Caçule, a guerra é uma condição de vida (e de morte) para muitas crianças. De acordo com a ONG Human Rights Watch, cerca de 11.000 crianças foram usadas durante a guerra civil angolana (HUMAN RIGHTS WATCH, 2003).

Considerada a fundo, a situação do protagonista desvela uma das faces mais cruéis daquele conflito, que foi o recrutamento dessas crianças-soldado. De acordo com Kakhuta-Banda (2014), inicialmente não houve a abdução de crianças para as Forças, mas com a necessidade de ampliar a frente numérica em alguns territórios, crianças passaram a ser recrutadas ou mesmo, como dissemos, abduzidas. A esse respeito, a UNITA negou qualquer “ilegalidade”, afirmando ter aceito o ingresso de menores apenas quando a farda era opção livre para os jovens⁵². Na literatura pós-conflito da geração de Patissa, encontram-se vários exemplos de órfãos de guerra, como as personagens Paizinho (*Os transparentes*, 2013) e possivelmente Pisa-com-Gêto (de *Quantas madrugada tem a noite*, 2010a e de um dos contos de *E se amanhã o medo*, 2010b). O destino do menino Pê-Cê-Gê é exemplar com

⁵² Embora saibamos que os exércitos e guerrilhas envolvidos possam ter recrutado ou abduzido menores, citamos a UNITA porque, na pesquisa de Mestrado de Kakhuta-Banda, é assim que consta, no original: *The move by UNITA in 1977 to expand its military from a guerrilla army to one with semiregular and regular forces led to the recruitment and use of child soldiers. Savimbi termed this “the theory of large numbers”. This was a strategy whereby local commanders received orders from above to abduct from government-controlled territories when they failed to meet their quotas for recruits. Those captured were taken on foot to bases in the bush and those of military age were then sent to Jamba for training. This shows that sometimes UNITA observed the minimum age limit of recruitment. It needs to be noted that UNITA previously avoided forced recruitment of children. Children were only drafted when of a certain age or maturity. UNITA’s approach to civilians before was based on political persuasion and social pressure. It made systematic contacts with the local leadership and with young educated Umbundu as well as conservative whites using nationalistic and ethno-regional appeals. However, this changed over the 1990s as it became increasingly divorced from the populace who supported it and therefore resorted to the use of coercion and intimidation. UNITA officially denied having abducted children claiming that they were taken either when they wanted to join, were separated from parents or when the parents had died* (Kakhuta-Banda, 2014, p. 33-34).

relação à alegoria que o livro *Quantas madrugadas tem a noite*, de Ondjaki, estabelece para a Guerra e para o futuro do país: um Cão lendário (que poderia representar a guerra) devora o menino que, incauto, entra no quarto onde o Cão habita. A partir daí começa a se desenrolar o clímax e a resolução desse romance.

No conto de Patissa, a desmobilização também se revela outro problema. Caçule só se desvia do destino da guerra depois de uma doença, uma vez que os projetos para isso eram sempre interrompidos quando os planos de paz fracassavam. O diálogo entre ele o Chefe do Estado Maior do Exército permite entrever as lacunas (o fracasso) na concepção real de desmobilização e integração de ex-combatentes:

E continuou o alto oficial:
 — Então, Caçule, tanto combate levaste nos cornos e uma doenzazita de merda te deixa arrumado? Mas passa... Tem que passar!
 — É verdade, chefe!
 — Se não der para voltar a empurrar capim, o quê que gostavas de ser?
 — O chefe é quem sabe.
 — Quero resposta inteligente, pá! Como é que eu é que sei? Sabes fazer o quê na vida?
 — Primeiro, dar azimutes no rádio de comunicação...
 — Sim, isso eu já sei. Tu és radista desde pequeno. Uma outra coisa?
 — Disparar, chefe, disparar!
 — Tá bom, meu rapaz. Já vi que sabes mazé falar. Vou te levar a Luanda para tratamentos. E se não conseguires morrer, vou te pôr numa escola de jornalismo, a começar por um estágio intensivo. O exército dá-te bolsa.
 — Muito obrigado, chefe.
 Foi mais fácil adaptar-se ao clima pesado de intrigas dentro da rádio do que à agitação de Luanda. A corrupção era outro desencanto da capital. (p. 19-20)

O lamento do chefe revela mais o despreparo para acolher combatentes feridos do que exatamente um desejo de restabelecimento para Caçule. Além disso, as respostas do enfermo demonstram a visão de mundo restrita de quem “também não sabia o que haveria de fazer com a liberdade. Nunca conheceu o prazer de acordar relaxado, como qualquer outro jovem da buala. Fez-se homem de batalha em batalha. Cada cicatriz no corpo conta uma história de avanço ou debandada” (p. 19). A solução do Comandante, embora seja de boa-vontade, é muito mais improvisado do que plano e a resposta de Caçule à pergunta inicial do Chefe exhibe a estreiteza do mundo assolado pela guerra.

Há ainda um exame a Luanda, onde ele se tratava. Conforme afirmamos na Introdução, amparados na análise de Tania Macêdo (2008), a cidade é, na literatura, a metonímia do país. Por isso, a corrupção que era outro desencanto da capital constrói-se como corrupção sistêmica por aquilo que Luanda representa, ou seja, é a própria corrupção em todos os níveis, mas sobretudo a político-militar. Há ainda a distinção, existente também em

outros pontos da obra de Patissa, entre o centro urbano e o interior do país, onde a personagem deste conto viveu e combateu.

Aproveitando do que aprendeu com a guerra, ele vai trabalhar numa rádio em Benguela. Como se o destino improvisasse, uma ligação de telefone para a rádio acende nele a intuição de que esta é a chave para “desvendar o mistério de sua vida” (p. 20). Com as poucas informações que possui sobre sua ouvinte misteriosa, o radialista tenta aproximar-se dela na cidade, no bairro, comparando as vozes das moças na rua com a que escuta no telefone. O sucesso na empreitada torna-se possível com o suborno a um funcionário da empresa de telefonia que deu a ele o número de origem e, com isso, ele conseguiu chegar aonde mora Esperança da Graça. Seu encontro com ela é inusitado pela reação dele ao vê-la:

(...) Entrou e viu na cama uma mulher tetraplégica, pernas e braços magros - magros de meter dó, entretanto, radiando no rosto uma disposição contagiante. Melancolia zero. Moveu o olhar até a região dos seios. Estes, tal como o rosto, imunes à devastação da paralisia, eram a mais bela das paisagens naquele corpo deitado quase inerte, naquela cama. Foi inevitável a ereção. «Que sensação mais estranha agora!», refilou Caçule para si mesmo, mantendo-se insuspeito, enquanto encolhia as pernas para desencorajar a inconveniente saliência na braguilha. (op. cit., p. 22)

A paralisia de Esperança da Graça, que, na verdade, é Marta, é a paralisia de esperança da graça⁵³, assim, com letras minúsculas. No nível da narração, essa esperança é declarada como sendo o desejo dela de “descansar junto ao Pai” (p. 25), portanto, a salvação religiosa. Talvez em outro sentido, a expectativa de uma redenção próxima, se descermos ao degrau da literariedade, está paralisada. Tal redenção pode ter muitas conotações possíveis, mas os últimos períodos da carta que ela deixa para o locutor indicam que se trata mesmo dos novos rumos permitidos pela paz: “Acabou a guerra e precisamos aprender a viver, de verdade, bem, de maneira normal. E muito traz o futuro, só há que seguir aprendendo. Talento é trabalho” (p. 22). Ou ainda – e nos parece melhor – que a esperança paralisada pela guerra encontrou seu termo.

A resolução exhibe um caráter simbólico: o ex-combatente apaixonado pela tetraplégica Esperança da Graça termina seus dias enlouquecido⁵⁴, sendo ela a última pessoa que ouviu a voz dele. É claro que se trata de um final “novelesco”. Contudo, mesmo com a morte e a loucura no fim do conto, a lucidez da carta de Esperança da Graça/Marta é um sonho diurno em que ocorre uma reiteração da “humanidade”, ressaltando a prevalência do desejo de vida: “Chegou o tempo. Lembra-te: no meio de tudo o que fui incapaz de fazer fisicamente, a vida me ensinou a descobrir o que podia fazer com os recursos que me

⁵³ Pessoas com deficiência serão personagens recorrentes na escrita de Patissa, conforme demonstraremos.

⁵⁴ A loucura será explorada como uma das consequências na vida de ex-tropas em outros contos.

restavam, usando o poder da mente. Se não é possível pular, sempre dá para rastejar com segurança” (p.22).

Nota-se que esse desejo é vazado em antíteses, ou contradições conciliatórias. As antíteses (incapaz de fazer *x* o que podia fazer; pular *x* rastejar; incapacidade física *x* poder da mente; vida *x* morte) conciliam aspectos do que é propriamente humano e apontam para a superação necessária em novos tempos que se anunciaram depois do fim da Guerra Civil Angolana.

O conto “A última ouvinte” abre uma nova dimensão – emergente – para a literatura angolana contemporânea por um engajamento do escritor com seu local de pertença. Depois de demonstrar, no primeiro conto, as idas e vindas do social no literário e do ético no estético, cabe-nos lembrar o que Raymond Williams acredita sobre essas correlações: “Quando ouço falar de literatura, descrevendo o que fulano fez nesse gênero – como ele conduziu esse conto? –, imagino frequentemente que deveríamos inverter a questão e perguntar como o conto o conduziu” (WILLIAMS, 2015, p. 128). Esse “novo” *locus* acrescenta outra voz à nação que se está construindo, ampliando as fronteiras dessa rica literatura. E, nos próximos contos, veremos para onde Patissa conduziu e foi conduzido por suas histórias.

É claro que as estruturas do poder político estabelecidas na realidade e seus desdobramentos são entrevistados no entrelaçamento dos textos literários. As personagens se movem e têm existência em espaços que, mesmo dentro da ordem exclusiva da ficção, mantêm ordenações e as assujeitam. Tanto mais quando o espaço da narrativa possui um referente real.

Em dois contos, chamam a atenção as estruturas de poder ideológico e estatal que se manifestam e que se movem para a frente e para trás, a depender da perspectiva que se adota na “escada rolante”. Trata-se de “Os dentes do Soba” e “O temível”.

O conto “Os dentes do Soba” se passa em 1945, época em que o colonialismo vigorava em Angola. Por ocasião do recenseamento, o Soba recruta a ajuda de Kutala, uma das poucas pessoas alfabetizadas naquele lugar, raridade maior ainda em se tratando de uma mulher. Depois de haver o registro de mortes maior do que a média, o Chefe do Concelho, “branco português conhecido por observar ao mínimo pormenor até mesmo os pelos de um porco” (p. 29), requer do Soba um levantamento de pessoas e bens onde hoje é a comuna de Sambo. O emprego de Kutala desagrada a seu marido, Mbocoio, que vê no Soba um competidor capaz de usar a autoridade para conquistar Kutala.

Nessa apresentação, vê-se a instalação de duas ou três tensões: a submissão do poder local, na figura do Soba, ao colonizador e a tensão sexual no triângulo Mbocoio, Kutala e Soba. Além destas, a primeira linha, determinando a data em que a história se passa, abre o contexto do término da II Guerra, porque a narrativa começa em outubro de 1945 - um mês após o fim da II Grande Guerra. Por mais que isso seja esmaecido no conto, a situação tensão está sendo perpassada pelo problema local, indicando haver algum grau de aproximação possível entre a situação colonial, os problemas comezinhos e os episódios da Segunda Guerra.

Em termos de estrutura, vê-se um movimento ascendente ao longo do texto, partindo sempre do amplo para o restrito, em termos de espaço e ambiência:

Em Outubro de 1945, um arrolamento extraordinário estava na iminência de ocorrer na Ombala de Tchiaia, capital de cinco aldeolas plantadas no cimo de montanhas vizinhas, que mais se pareciam com dedos de uma mão tentando tocar o céu: Pedreira, Kandongo, Samangula, Kawio e Tchiaia, hoje pertencentes à comuna do Sambo, município da Tchikala Tcholoanga, na província do Huambo. (p. 29)

Primeiramente, nota-se o deslocamento de Benguela para o Huambo. Mas então isso não contraria nossa argumentação, que pressupõe uma tensão emergente vinda de Benguela e sua centralidade na pena de Patissa? Não. Conforme afirmamos na análise da fortuna crítica, um dos ganhos do cânone fora dos eixos é a abertura para novos espaço e paisagens, que coexistem com a hegemonia de Luanda; além disso, o Huambo está dentro do domínio linguístico-cultural dos povos ovimbundu. Outro, é que há um reconhecimento de legitimidade de outras paragens e modos de vida. Depois, de uma situação temporal ampla declivamos para o espaço, em gradação, da Ombala às aldeolas.

O mesmo ocorre ao longo de toda a narrativa. Por exemplo, a descrição do Soba começa com elementos físicos e psicológicos amplos e sua mirada final ocorre no dente: “apesar de iletrado, o Soba era muito astuto, carismático e, dir-se-ia até, bonito” (p. 30); e: “Mas como o Soba não podia surpreender a aldeia com um dente meio partido, foi feita uma operação de estética chamada omeyeko, aplicando um «chanfro em V» aos dois dentes incisivos como símbolo de nobreza” (p. 33).

A soberania do Soba contrasta com sua submissão ao poder colonial, estando a serviço do Chefe do Concelho para evitar que seus conterrâneos e, de certo modo, súditos, sonegassem à Metrópole. No livro *O homem que plantava aves*, essa submissão ao poder colonial será desenvolvida no conto “A lenda do soberano Ndumba”.

A questão do assujeitamento fica explícita em outras gradações dentro do texto. As ordens do Soba, por ocasião do emprego de Kutala, saem do foro do trabalho e entram na

vida conjugal. Talvez movido por interesses sexuais, como suspeita Mbocoio, o Soba aconselha (com a autoridade de quem ordena) que esposo e esposa vão se afastando do sexo, censurando práticas até ao ponto de proibi-las por completo. Na mesma medida, a raiva de Mbocoio contra a autoridade vai crescendo, saindo de uma situação de completa submissão à revolta: “Não gostou nada do recado, mas suportou. Por mais que lhe custasse travar a mão toda a vez que ele teimasse em fazer um carinho involuntário à esposa, sujeitou-se durante semanas. Era coisa passageira, acreditava” (p. 30).

A visita do Chefe segue sendo adiada e a angústia de Mbocoio vai crescendo. Aqui talvez resida a astúcia do Soba e do narrador: fica implícito, pela soma das ações, que a visita possa ser um engodo do soberano local para se aproximar de Kutala. O resultado disso é uma ruptura com a estrutura de poder. Mbocoio, apesar dos lembretes da esposa de que um Soba é uma autoridade soberana, agride-o:

Feito bicho, Mbocoio trespassou o palácio do Soba, que enganava a insónia consultando os antepassados. Este pôs-se em pé em jeito de respeito, como aliás fazia sempre que recebesse visitas, por muito estranha que julgasse uma invasão do seu território quando a noite dava lugar à madrugada. Mas foi tudo tão rápido, que não teve tempo para saudar o visitante. Mbocoio fitou os olhos do Soba com toda a raiva que lhe subira à cabeça. E acertou o suposto rival com dois violentos socos da cara, até vê-lo cair para o chão como saco de múcua, embora calado como uma ovelha, já que homem grande não chora.

Possuído pelo impulso, Mbocoio espancou o Soba, como se de pessoa qualquer se tratasse, mas rapidamente caiu em si. Não evitou a comiseração ao ver a mais alta autoridade da aldeia levantar-se do chão, sacudindo da calça a sujidade, com os lábios a verterem sangue.

— Ndifila nye? [que mal te fiz para me matares?]

Mbocoio ficou estático, articulações bloqueadas pelo susto. Cometera o mais grave erro da história do seu povo. Era o primeiro a agredir um Soba, e o que era pior, ao ponto de partir metade do dente incisivo esquerdo. (p. 31-32)

O erro grave, no entanto, recebe uma punição leve, a de apenas consentir (assujeitar-se) em não revelar a agressão e tocar o sino da localidade. Nesse ponto, ocorre uma reviravolta. A expectativa de leitura é quebrada para se revelar uma narrativa de origem de costume: é assim que Patissa explica a tradição⁵⁵ de limar os dentes aos Sobas de alguma localidade. A explicação contém também um humor sutil, porque a origem desse símbolo de poder – os dentes limados – é uma agressão. Outro sentido dessa gradação reforça também a sujeição do poder local ao poder político constituído e à opinião pública. Primeiro, o Soba se torna o representante do poder colonial, depois, aceita as agressões sem punição, para que sua imagem não seja prejudicada, além de inventar uma mentira que sustentasse sua nova

⁵⁵ Nas análises, o termo “tradição” é usado para se manter coerente ao uso de Gociante Patissa em seus contos e de Agostinho Neto, em discurso citado na p. 47 desta tese.

aparência. O tom jocoso da narração é uma crítica ao “dogma” popular da inquestionabilidade das autoridades tradicionais, postos previstos no art. 224 da Constituição:

As autoridades tradicionais são entidades que personificam e exercem o poder no seio da respectiva organização político-comunitária tradicional, de acordo com os valores e normas consuetudinários e no respeito pela Constituição e pela lei. (ANGOLA, 2010, p. 79)

Interessa também observar como o Soba é nomeado apenas por seu posto, assim como o Chefe do Concelho. Essa estratégia é uma generalização que confirma tanto a autoridade (destituída de seu nome, tomada pelo cargo) quanto o fato de ser uma narrativa de origem de costumes. O penúltimo parágrafo soa como um provérbio, que, levado para cima na escada rolante, ainda comunica ao contemporâneo: “São os segredos e os sacrifícios que fazem o poder, portanto este não seria o primeiro nem o último pela revitalização da mística da aldeia” (p. 33).

O poder entra também em questão no conto “O temível”. O narrador-testemunha é um jornalista que buscava uma “oportunidade de caprichar num artigo para o Jornal de Angola e ser promovido a correspondente efetivo” (p. 37). Nessa narrativa, com pistas metalinguísticas, o turno do narrar é alternado entre o jornalista e D. Judith, comandante da polícia, que relata um caso curioso ocorrido na localidade.

Num lugar não mencionado, um criminoso age (ou uma testemunha do crime) e deixa sua assinatura: “O temível”. A polícia, que, já na primeira linha, na voz da Comandante Judith, afirma que “onde habita gente, há sempre alvoroços. Por isso, existe a polícia, quero dizer nós, para assegurar a ordem!” (p. 37), começa a ser desmoralizada, porque ao redor dessa “testemunha” começa a se formar um culto religioso, engrossado pelas teses de um suposto intérprete do nome, que dá uma leitura religiosa à alcunha deixada nos locais de crimes e acidentes.

O profeta transforma-se no principal suspeito, e Judith percebe que pode haver um interesse econômico por trás do “Temível”:

(...) O profeta, este sim, prosperava. Até casa própria de construção definitiva, ele tinha.
 — E... um ano é tempo considerável quando os negócios correm bem...
 — Negócios. É essa é a palavra. O profeta vendia a preço d’ouro a sua fórmula de fé, tal como os brasileiros vendem sentimentos, os americanos a democracia... (p. 40)

Aos poucos, o poder religioso exercido pelo profeta invade, além do foro público, com possíveis crimes, o íntimo dos fiéis da igreja formada ao seu redor, além de revelar alguns exageros de sua personalidade:

Conta-se que uma senhora, que se dizia aflita tanto quanto o marido, porque nunca mais engravidava, foi ter com o profeta. O pastor, confundindo os seus limites e numa clara manifestação de ignorância, garantiu: “A senhora vai engravidar hoje mesmo! Vou orar com fervor”. E olha que nem sequer procurou saber de eventuais antecedentes de problemas de saúde, se a mulher estava no período fértil e muito menos se o marido estava presente. Será que a fé era determinante para o surgimento de uma gravidez na data em que ele, o pastor, pretendia? O outro caso foi do cidadão que se queixou da humilhação. Foi visitar o pastor, e este pediu que o irmão se levantasse do sofá para deixar o lugar... que era do cão... (p. 41)

O pastor, tratado apenas pelo nome do cargo que ocupa na igreja, se assoberba quando suas finanças melhoram. Sua soberba se mostra no trato com a senhora que desejava engravidar, agindo como se apenas sua vontade bastasse para realizar o desejo da mulher; no modo como humilhava outro fiel, retirando-o do lugar que pertenceria ao seu cachorro no sofá. Além disso, ele passa a ostentar um carro de luxo, ignorando, algumas vezes, os membros da igreja nas ruas.

A solução encontrada por Patissa é a mesma do conto anterior: o humor desmoralizante contra a figura no poder. O pastor, que ludibria a polícia por um ano, se transforma em vítima do seu próprio plano de poder, que consistia em manipular a fé das pessoas criando a misteriosa testemunha “o Temível” e provocando alarmismo na população. Para isso, ele recrutou quatro jovens, dois dos quais seriam seus carrascos, numa construção baseada na ironia, algo que também será visto em *Não tem pernas o tempo*. O pastor é roubado e estuprado por dois jovens, que, depois do crime, picham a lataria do veículo - importado com o dinheiro da contribuição dos fiéis - com a inscrição famigerada.

“Poder” aqui é compreendido como as relações de força postas em jogo em uma sociedade. Neste conto, o poder estatal, na figura da Polícia, é confrontado pelo poder ideológico, na figura do profeta pastor. Em comum com o conto “Os dentes do Soba” é como o poder “local” (tradicional, no primeiro caso, e religioso - ideológico, no segundo) usa do engodo para se manter.

O Estado (colonial, no conto anterior) é, nas duas narrativas, uma entidade concreta personificada nas figuras da lei, como o Chefe do Concelho que, apesar de nunca aparecer, está sempre a assombrar; na figura da Comandante Dith, o Estado (neste conto, Independente) também é encarnado, e as tramas se tecem numa estrutura em que os poderes oficiais são questionados, o que, no âmbito do narrado, novamente recai na estrutura menor, mais prosaica e cotidiana. O grande pano de fundo histórico, como não poderia deixar de ser, é importante, mas, em atitude anti-hegemônica até aqui, ela cede aos interesses locais.

Além disso, a posição das mulheres diante dessas estruturas é bem diferente, considerada a distância temporal (o segundo conto se passa próximo ao contemporâneo).

Kutala é submetida à vontade do marido e aos mandos do Soba (mais às ordens do Soba do que do marido), apesar de assumir o protagonismo doméstico, com os maiores ganhos da casa, e exercer uma profissão, além de ser esposa e mãe. Judith, não apenas exerce sua profissão, mas toma o turno da fala, e a narrativa principal é dada por ela para o jornalista. Sua descrição demonstra essa postura:

(...) Era capaz de pôr um cágado a ganhar maratonas nos jogos olímpicos de atletismo, tal é a forma como abre os olhos, esperneia, ajoelha, bate o murro na mesa, e tudo mais se necessário, para dar vida ao relato! É muito provável que tenha escolhido a profissão errada. Uma comandante policial não seria de prender a atenção das pessoas no fluir da voz, ainda por cima sensual.

Mulher prática e líder de esquadra apaixonada. Peito erguido, cabelo a rapazinho. Daquelas cidadãs que preferem a companhia do braçal, no piquete, ao aconchego do marido, no colchão do lar, sempre que em causa esteja a tranquilidade pública; polícia de corpo e alma. Assim era D. Judith. (p. 37)

Aqui, vemo-la tratada por “cidadã”, e, na verdade, encarnação do poder do Estado, em seu cargo de comandante da polícia, alcunha que recusa no trato diário, preferindo ser chamada de “Dona Judith”. No outro polo, está o pastor-profeta, nomeado apenas com o cargo, assim como o Soba e o Chefe do Concelho, no outro conto. Esta personagem é um tipo reproduzido na literatura da geração de Patisa. Em *Os transparentes*, de Ondjaki, A IgrejaDaOvelhinhaSagrada faz as vezes da crítica ao avanço, fora da ficção, de igrejas evangélicas neopentecostais (em Luanda, mas como estamos analisando, isso ocorre por todo o país), o que também é citado no romance *Não tem pernas o tempo*, que vamos analisar.

A saída humorística e a revelação da hipocrisia nos contos de Patisa fragilizam o poder exercido por essas autoridades. Mesmo as estruturas estatais quase são, em certo sentido, caçadas, num intento de apontar suas fragilidades e de demonstrar que há críticas se abrindo aos modelos presentes, que visam a esclarecer as pessoas de suas condições cidadãs, desprezando as autoridades de seus cargos, como opta Judith no conto analisado.

Somente a partir do termo “albina”, o título do conto, “A morte da albina”, aciona elementos de uma lenda popular e do senso comum, que servirá como conclusão para o texto. Sebastião Littera descreve este conto como

narrado com muito humor e alguma crítica social, o autor traz-nos um episódio que se desenrola no município de Kaliapu, espaço fictício onde o personagem principal, o Investigador-Comandante, temendo que presença do médico Luhaku na localidade pudesse tirar o protagonismo, ordena actos de investigações e detenções anárquicas a meio de muita arrogância e atropelos a lei. (LITTERA, 2020, p. 8)

O carácter ficcional é lembrado pelo narrador: “Dr. Zé Luhaku sentia-se «atirado» num município que não se encontra em nenhuma versão do mapa nacional” (p. 67). O degrado do jovem médico em estágio probatório era sentido pela saudade da praia e da

infraestrutura da cidade. O idioma era ainda outro obstáculo para ele naquela localidade onde só havia o Natal e o Ano Novo de diferente. Os refugiados compareciam para romper com o ritmo lento daquele lugar: “Só as colunas conseguiam quebrar a monotonia do local” (p. 67), mas, mesmo eles, não tinham chegada prevista.

Isolado dentro da comunidade, angaria a antipatia do Investigador-Comandante, “uma pessoa que vivia perturbada por cultivar exagerada noção do poder em suas mãos” (p. 67) e que “adorava ser tratado como o maioral da polícia” (p. 67). O refúgio do médico são suas caminhadas pelas belas paisagens do interior, completadas pelos costumes pessoais:

Bem ao lado [da velha ponte sobre o rio Kuayela], estavam extensas pedras, de um cinzento-escuro, geralmente usadas para lavar roupa ou pisar fuba. Usavam-se raízes espumosas para contornar a carência do sabão, que só vinha com as colunas.

Era de tocar na alma o cantarolar das mulheres enquanto transformavam bagos de milho em fuba limpa. E cantavam as trabalhadeiras donas de casa, sempre bem entrosadas. Mas apesar de agradáveis, as canções nem sempre eram pacíficas. Veiculavam também muita fofoca e escândalos.

O Dr. Zé Luhaku fascinava-se pela magia do rio que, sem sair do lugar, carregava consigo durante séculos os segredos de várias gerações no movimento místico das águas. Se o rio tivesse a maldade de muitas pessoas deste mundo, ainda seria rico só de fazer chantagem. Sabia demais. (p. 69)

A descrição, rica em detalhes sensoriais, começa com a percepção visual sobre o rio e seu entorno e se deixa afetar pelos sons humanos provenientes do mesmo rio. O fictício rio Kuayela (o rio, aliás, sendo retomado agora não como uma parábola, mas como articulador da vida social) é elemento central na vida da comunidade, fornecendo água límpida, alimento, limpeza. O termo “kuayela”, ou “kwayela”, em Umbundu, está relacionado à higiene, à fartura, e aparecerá também em um dos provérbios que encerram o livro *Não tem pernas o tempo*, na forma proverbial: «kuayela osema, ovipula njala oko vili» (PATISSA, 2013, p. 116). O mesmo provérbio é retomado nesta cena: “Era de tocar na alma o cantarolar das mulheres enquanto transformavam bagos de milho em *fuba limpa*”. A magia do rio, portanto, é mais material do que a reflexão sobre isso na narrativa faz parecer.

A subsistência e a resistência comunitárias ganham relevo no trabalho conjunto das mulheres e na importância também da música como forma de expressão da cultura local. Outro fator é a presença das formas alternativas à carência de recursos provocada pela guerra, pois, se falta o sabão, o conhecimento popular improvisa com raízes.

Retomando as cantigas que, apesar de agradáveis, às vezes tendiam ao escárnio, e, a esse respeito, percebe-se a sutil digressão narrativa operada. No tempo da ação, é como se o médico percebesse isso em simultâneo, mas considerando que ele caminhava pelas cercanias

enquanto ouvia as mulheres cantar, trata-se de uma observação sociológica imiscuída na narração. Além disso, a digressão sobre o canto satírico das mulheres e a sequência, em discurso indireto livre, sobre a maldade humana, são índices do que logo virá: na manhã seguinte, ocorre a morte da albina.

A maioria da comunidade, especialmente a família (que reservava para ela um anexo à casa, por medo de que fossem reais as crendices relacionadas ao albinismo), fica muito abalada, mas houve aqueles que comemoraram em segredo o assassinato. Por meio deles é que o médico toma conhecimento do crime:

- Doutor, já ouviu?
- Eu, não! Ouvir o quê?
- Mataram mais uma bruxa!!!
- Bruxa? Como assim?
- Está ver a filha do kota Mário, a menina de cor?
- Referes-te à albina?
- Sim. É ela, a capânica.
- Ser albina é ser bruxa? (p. 70)

O Investigador-Comandante (IC) encontra a chance de provar sua superioridade no Kaliapu. Agora, ele é descrito em seus aspectos físicos como um “bumbo genuíno, matulão de olhos encarnados e bigode do estilo de chifres de pacaça” (p. 71), congregando vários símbolos angolanos nessa descrição, mas o fato de que ele passa mais tempo pensando na punição ao criminoso que desconhece continua revelando mais de seu caráter, diferente de Dona Dith, do conto “O temível”, muito sóbria e competente.

Com o começo dos interrogatórios, o autoritarismo do IC toma as rédeas. Novamente, a questão não é individual, mas institucional. O IC é a encarnação da estrutura do governo oficial daqueles tempos e o que se segue são arbitrariedades que se demonstraram, por exemplo, no Massacre de Luanda, após as eleições de 1992. O pai da jovem, o kota Mário, é detido como primeiro suspeito, depois da aplicação de uma lógica esburacada no interrogatório. Como arremate aos avisos afixados no município e à sessão de acareação, o IC usa um lema tautológico e vazio: “Nosso trabalho é trabalhar!” (p. 71; p. 73).

Depois de ter seus procedimentos questionados pelo velho Mário, o IC perde a paciência e expõe sua arrogância militar:

- Cala a boca! Desculpa não cura ferida, ouviu bem? Isso de geometria panfletária, aqui não! Tenho vários crimes por esclarecer, e tu me fazes perder tempo? Tu achas que tens competência para me catapultar os nervos, não?! Civil de merda! Desapareçam-me já daqui com esse velho refratário! (p. 74)

Já quase não havia mais lugar na esquadra quando o agente Chanas-do-Leste interrompeu o choro escondido do IC para apresentar mais um suspeito, a quem chegara

depois de simplesmente seguir as pegadas de sangue que começavam no quarto da albina. O agente encontra próximo às pegadas um cartão de morador, registro necessário para se obter acesso à alimentação e aos serviços sociais promovidos pelo governo. O novo suspeito assim explica o pânico e a tentativa de suborno quando foi confrontado pela evidência do cartão de morador: “— Chefe, eu tinha medo de ser chamado reacionário. Deixar perder o cartão de morador é contra a revolução dos filhos da nação. Só por isso...” (p. 76). A saída política para questões criminais se assemelha ao que Vladimiro Caposso, protagonista de *Predadores*, de Pepetela (2008), faz depois de assassinar uma de suas amantes, em setembro de 1992. Ele escreve “Ninguém trai a UNITA sem deixar a vida” (PEPETELA, 2008, p. 10) e joga o papel sobre os corpos de Maria Madalena e Toninho sobre a cama:

Nesses tempos conturbados de mudanças políticas, fim de regime de partido único e suspensão da guerra civil, seguidos de uma campanha eleitoral problemática, (...) se atirasse as culpas para a UNITA, o partido que afrontara o governo na guerra civil e cuja violência era reconhecida até pelos próprios aderentes mais imparciais, ninguém ia investigar nada. A polícia governamental acusaria a UNITA, esta se defenderia, dizia ser manobra política para a desmoralizar antes das eleições, o partido no poder, o MPLA, aproveitava imediatamente para lembrar outros crimes cometidos pelos rivais, a polémica se instalava e ninguém ia investigar coisa nenhuma. (*Id.*, p. 11)

A estratégia do suspeito de homicídio da albina parece ser a mesma, ainda que não acuse a UNITA, visto que o conto parece se localizar nos primeiros anos da Independência, por isso ele inscreve sua atitude no medo de ser tachado de reacionário e inimigo da revolução. Depois de passar a noite chorando, o novo suspeito manda chamar o médico e isso é o suficiente para que o IC mande prender Zé Luhaku: “— Manda-me já prender este médico suspeito. O país gasta plafón para se formar, até Cuba conheceu, e vem aqui no município colaborar na sabotagem da tranquilidade?” (p. 77). A situação se torna uma miniatura dos excessos cometidos durante algumas fases da guerra civil: “Vez ou outra, os sipaios-do-hoje-em-dia aproveitavam-se do cheque em branco para cometer excessos. Havia ainda na corporação os mais espertos, que usavam da chantagem para extorquir dinheiro ou víveres nas lojas do povo” (p. 77-78).

O interrogatório, tenso e marcado de ironias tanto do médico quanto do IC, segue por uma via de argumentação e lógica para comprometer Luhaku, mas tão frágeis quanto as que tinham levado à detenção do inocente pai da falecida. Por fim, o suspeito encontrado por Chanas-do-Leste confessa o crime ao médico e justifica que agrediu a mulher albina, que era secretamente uma prostituta, por ter contraído uma doença venérea. Na confissão, misturam-se o temor da doença e o medo de ser identificado como alguém que tivesse se deitado com uma mulher albina.

O caso estava resolvido e o IC preferiu conduzir o criminoso à capital da província, o que levaria uma semana entre a partida e o regresso da única viatura disponível no município. No entanto, depois de uma chuva muito forte, a missão foi cancelada e, – aproveitando o advérbio no começo do penúltimo parágrafo do desfecho – *curiosamente*, o criminoso foi atirado para fora da viatura por um violento trovão.

As entrelinhas desse desfecho reforçam a prepotência das autoridades oficiais para resolver conflitos fora das instâncias públicas. A escolha lexical foi primorosa: o verbo “atirar”, o substantivo “milagre”, as expressões “difícil de contar” e “difícil mesmo de entender” (p. 82), além do advérbio “curiosamente”. A construção deixa entrever que, por causa da dificuldade da viajar, ampliada pela chegada inesperada da chuva fora de época, não foi exatamente um trovão que lançou o criminoso para fora do carro, mas poderia ter sido um tiro. A versão narrada, porém, tendia a reforçar as crendices sobre pessoas albinas: “Contentes pela justiça da mãe natureza, os munícipes começaram a acreditar que os albinos são especiais e têm diamantes no cérebro” (p. 82).

O conto “Os três braços do rio” refaz, assim como “Os dentes do Soba”, as origens de uma tradição local, pondo em questão a coexistência tradição - modernidade. É narrada a história da família do velho-Kamuku, um homem sábio, pai de três rapazes e de uma moça. Sentindo aproximar-se da morte, o velho chama os três filhos para lhes dar o conselho mais valioso: o de que eles deveriam ser, cada um, os braços de um rio. À moça, o conselho não era necessário, pois ela estaria mais do que pronta para a vida, cumprindo o que lhe cabia no vilarejo onde moravam: cuidar da casa, estar pronta para o casamento e ser uma boa mãe. Essa posição não é tratada negativamente dentro da estrutura do texto.

O conto é aberto com um questionamento dos filhos, em discurso indireto, sobre o porquê de a família não ser católica, como a maioria daquela localidade, algo ao qual o pai simplesmente não responde, “talvez evitasse remoer memórias desconfortáveis, já que ‘não se pode descer duas vezes a mesma água do rio’” (p. 45). O subentendido leva, assim, ao passado colonial, uma memória desconfortável para Kamuku e para Angola. Além disso, há uma referência direta ao filósofo efésio Heráclito, o Obscuro. A noção de fluxo, central em sua teoria, é o nervo da parábola do velho-Kamuku aos filhos:

— Quero que sejam braços de um mesmo rio. Ao contrário do mar, o rio não é agressivo. Sabe ser maternal, humilde, alimenta e vence a sujidade com a água. Já o mar, este, perde-se na vaidade da grandeza, mas a verdade é que não tem nascente e é sustentado por rios. E, na sua ganância, não sabe dizer chega; recebe de tudo o que é rio, até não aguentar mais de congestão e engolir casas e pessoas. Também não quero que sejam como a chuva, que só faz o que lhe apetecer, como se as preocupações dos outros não contassem. Ao contrário do vento, o rio sabe contornar obstáculos e chegar ao destino. O rio carrega nas suas águas o barulho do dia, o

silêncio da noite, e os segredos necessários para evitar confusões. E por mais que tirem da sua água, não acaba (...). (p. 47)

Cada um de seus filhos segue o próprio rumo. Um se torna pastor evangélico e nunca mais retorna; outro vira médico e também nunca mais retorna. Fica em casa aquele que era o caçador, o filho do meio, Lumingu. Exceto pelo filho do meio, os outros seguiram o fluxo do rio, como desejava o pai, não retornando à nascente. Ao se tornarem médico e pastor, ambos atendem às demandas da época, pois era necessário tratar os doentes e feridos da nação, enquanto outros atendiam ao assédio das igrejas evangélicas (algumas das quais foram importantes para formar os angolanos antes e durante a Luta de Independência), principalmente as neopentecostais nos dias de hoje. Reverendo Sipata, o filho mais velho, parece buscar uma resposta para a pergunta que abre o conto, seguindo a religião que parece pertencer à família, uma vez que Sambele, a filha já pronta para a vida, participa de um coral (p. 48). Lumingu, por sua vez, completa na família as demandas do tempo: “o segundo filho, que não conseguiu estudar, decidiu ser caçador e esperar ao lado do pai pela chegada do visitante desagradável, a morte, que viria com a velhice. Fez-se rio da coragem” (p. 47).

Dos quatro filhos, dois seguem rumos decididos pelas novas oportunidades e dois permanecem com a tradição, aceitando-a tacitamente. As circunstâncias para que Lumingu fique com o pai e se torne caçador é o ele não ter *conseguido estudar*. Há algumas implicações a esse respeito. Duas são as principais: I) Lumingu não ter conseguido estudar devido a alguma questão própria; e II) Lumingu não ter conseguido estudar como consequência do sistema de ensino que não conseguia aceitar todos, gerando discrepâncias educacionais dentro das famílias. Se considerarmos a segunda implicação, a não sequência nos estudos – ou mesmo o não estudo – ressalta-se o problema educacional intergeracional.

De acordo com o *Exame nacional 2015 da Educação para Todos* (ANGOLA, 2015, p. 18), em 2002, havia 17.236 salas de aula no país e 1.733.549 crianças matriculadas no ensino primário no país. Tomando por base a escolarização em dois turnos, haveria em média 50 alunos por turma em cada escola primária do país. No entanto, o relatório não indica os turnos nem mesmo quantos alunos não tiveram acesso, o que pode ser feito cruzando os dados da pirâmide etária do mesmo ano.



Gráfico 2 - Pirâmide etária, Angola, 2002

Fonte: Country Economy, 2024⁵⁶

Observando os dados do Gráfico 2, nota-se que o ensino alcançava 66,51% das crianças em idade escolar, restando 872.898 crianças sem acesso à educação. Historicamente, o índice de atraso educacional é maior no campo do que na cidade, o que, no seio da narrativa, impactaria ainda mais os estudos de Lumingu.

Esse fator é determinante na sequência dos acontecimentos ao redor do filho do meio. Ele aparentemente rompe com a lógica do fluxo e se represa ao lado do pai. No seu discurso-herança, o pai adverte contra o lago, a água represada:

(...) Vejam bem! Uma coisa é serenidade, que nem a do rio, outra coisa é passividade, como a do lago. Não quero que sigam o lago, porque é traiçoeiro. Finge ser ameno, mas sustenta sanguessugas. O lago é enganador, porque usa a acalmia hipócrita da água turva para acumular tesouros no lodo sem esforço nenhum. As águas silenciosas são as mais perigosas, não se esqueçam disso. Prefiro que sejam como o rio, que nasce pequeno, não se queima com o sol e é determinado. (p. 47)

Embora Lumingu não se tenha feito traiçoeiro, crescerá dentro de si o desejo de provar seu valor e sua habilidade o trairá. Depois de se apaixonar pela jovem Kumbi, que o despreza por um longo tempo, Lumingu usa a persistência de bom caçador para conquistá-la. Kumbi também é comparada com as águas: “(...) Era como o mar: sorridente no branco da espuma, aconchegante, mas volta e meia rabugenta com o subir da maré, às vezes sem dar tempo sequer de sair da água” (p. 50). Pouco tempo depois de começarem o namoro, a jovem se descobre grávida.

Para tratar disso, os termos empregados são exclusivamente Umbundu. *Okulumbula*, termo usado para designar a gravidez antes do casamento, reforça a ruptura com a tradição local. Antes disso, na diferença entre a escolha da profissão dos irmãos e a de

⁵⁶ Dados das Nações Unidas (2024) são conflitantes com o gráfico apresentado e com o relatório do Governo de Angola sobre Educação. Na pirâmide etária da UNPF, constam, para a mesma faixa de idade, 1.111.000 crianças, número menor do que as crianças matriculadas, de acordo com o relatório angolano.

Lumingu, a tensão tradição \times modernidade já se manifestava. Agora, isso se torna um eixo no plano individual das personagens. O noivado, *okutambela*, é arranjado às pressas, cabendo ao velho pai a posição de mediador, acalmando os ânimos da família que se sentiu ofendida. No começo da conversa com a família de Kumbi, questões tradicionais reaparecem: “E ao notar que os anfitriões nunca mais iniciavam a *ulonga*, como costuma iniciar a parte da mulher, que é o lado inferior, os visitantes sujeitaram-se à humilhação e romperam o silêncio” (p. 52).

De acordo com Patissa, a *ulonga* é a saudação tradicional dos ovimbundu,

é um longo relato da situação familiar e [para] introduzir o motivo do encontro, desde o último contacto, cobrindo depois o social, o económico e o político. A linguagem é coloquial e inevitavelmente proverbial. (...) Podemos concluir esta fase generalista com a certeza de que é ao bem-estar que se aponta.

(...) O chefe do lar é o interlocutor exclusivo. Nos meios mais conservadores, acomoda-se o hóspede sem diálogo quase nenhum, enquanto alguém vai buscar o interlocutor. Na impossibilidade, é substituído pela esposa e, na ausência desta, pelo descendente mais-velho. É sempre o mais-novo (inferior hierárquico por idade, grau de parentesco, cargo) quem começa a contar o estado de saúde, sendo facultativa a pergunta. Se o mais-velho começa a explicar, é sinal para o inferior distraído o interromper. (PATISSA, 2014b, s/p)

No conto “O julgamento de 1983”, do livro *O homem que plantava aves*, Patissa (2017) aproveita a explicação dada na publicação *on-line* e integra esse excerto àquela narrativa, procedimento igual àquele feito no último capítulo de *Não tem pernas o tempo*.

Do ponto de vista sociolinguístico, em *Os transparentes*, de Ondjaki, uma inquietude semelhante também ocorre entre AvóKunjikise e seu neto, CienteDoGrã. Depois de passar pela avó na cozinha, assim segue o diálogo entre eles:

– *só foge quem precisa de fugir...*

- cala masé a boca com essa língua de merda que ninguém entende, nem sabes dizer bom dia em português!

- *cada um fala a língua que lhe ensinaram!* (ONDJAKI, 2013, p. 173)

O registro do Umbundu na fala de AvóKunjikise é feito em itálico no livro e quase sempre assume uma estrutura proverbial, lacônica. Contudo, diferentemente do que ocorre em Patissa, a tensão sociolinguística em *Os transparentes* se aproxima de um conflito de gerações, visto que Odonato, filho de Kunjikise, e os da mesma geração dele compreendem melhor e respeitam a mais-velha. No conto “Os três braços do rio”, o ponto é que a tradição é acionada com um efeito social específico, o de causar humilhação à família que fez a visita.

Dada a lição à família do rapaz, começam os acertos para o casamento, que, uma vez consumado, não elimina o desprezo do pai da noiva contra Lumingu. O tema do casamento é outra vez recuperado na narrativa, reiterando a força dessa instituição nas comunidades mais tradicionais. Depois de consumado o casamento de Lumingu e Kumbi, é o

velho-Kutalika, o sogro do caçador, que decide se casar pela quarta vez, e o vocabulário acionado para isso continua sendo o do Umbundu. Diferentemente do processo de casamento da filha, o do velho, talvez por respeitar as tradições, é muito mais comunitário, representado por *onjuluka*. O professor Luís Kandjimbo assim define o vocábulo:

Onjuluka é uma outra unidade lexicémica da língua Umbundu que, designando um fenómeno semelhante [ao da análise do vocábulo “ocisikila”], ocorre no domínio da prestação de trabalho manual a título gratuito em empreitadas de construção civil, devendo assumir as restantes despesas com a alimentação. (KANDJIMBO, 2020, p. 19)

Kandjimbo, no mesmo artigo, ainda menciona o papel das instituições: “As instituições são as regras do jogo ou, mais formalmente, são restrições que estruturam incentivos nas trocas humanas, sejam políticas, sociais ou económicas” (*Id., ibid.*). Ao não jogar pelas regras, Lumingu passa a ser desprezado pelo sogro, que o via “sujo pelo erro de *okulumbula*”, mesmo que o jovem tenha se tornado um caçador ainda melhor do que antes.

Já no dia seguinte ao do casamento, o jovem descobre que o sogro tinha por ídolo Mobutu Sese Seko, ditador do antigo Zaire, hoje República Democrática do Congo, conhecido como velho leopardo, figura controversa e conhecida por se adornar com um chapéu de pele de leopardo. “Estava à mão a oportunidade de revelar a honra” (p. 54) e o caçador decide ir trazer para o sogro uma pele de verdade. Consultado, o pai questiona: “– Então tu achar que num leopardo morto se traduz todo o teu caráter, o teu valor?” (p. 55).

O questionamento do pai já constava em seu testamento, um rio “não se queima com o sol”, ou, quem segue seu caminho não se deixa afetar quando lhe tentam fustigar. Depois de uma noite inquieta, em que sonhou com a própria morte, Lumingu vai à selva quando era “metade noite, metade dia” preparar sua armadilha. Quando voltou ao local, ele e a fera lutaram, até o fim de ambos. O anúncio da morte do caçador chega ao rei da aldeia por presságios: “Neste instante, um corvo sobrevoou a aldeia. O Rei, que fumava o seu cachimbo, atirou-o ao lixo e disse que não era bom recado” (p. 56). Depois é que o anunciador espalha para a aldeia. A morte do provedor da carne para a comunidade é sentida em outras aldeias também:

E veio gente de aldeias vizinhas chorar o herói. O Rei determinou uma semana de óbito. Os aldeões cantavam, dançavam, choravam ao mesmo tempo. E, para tão distinta figura, a dança teve de ser diferente. Ali inventou-se a dança Ukongo, que mais tarde veio a ser também o nome da aldeia. (p. 57)

Em alguns pontos, a conexão do caçador com sua função (ele diz ao pai “vou caçar um caçador”, quando anuncia a decisão de procurar um leopardo) e com seu lugar é tamanha que seu enterro “só confirmou o furacão”, como se a natureza respondesse ao fim do

caçador. Da pele do leopardo é feito um batuque, que daquele momento em diante, só poderia ser tocado por pessoas que provassem sua bravura na aldeia de Ukongo.

Vê-se, então, que o conto é mais do que a narrativa sobre o caçador Lumingu e que, de certo modo, isso serviu para explicar uma origem. Assim como em *Os dentes do Soba*, trata-se de um conto de fundação, que registra o nascimento de uma dança e de um símbolo locais. Em entrevista a Domingos Calucipa, Gociante Patissa assim declarou sobre esses bens culturais:

A província de Benguela (...) tem uma variedade de danças folclóricas locais, dentre as quais o destaque vai para olundongo, onyaco, ocipwete e ukongo. Muitas delas (...) acabam por ser pouco valorizadas.

“É no campo da dança que as políticas culturais menos têm conseguido acertar, mantendo sobre elas um olhar de meras manifestações de animação de eventos, como no passado, na visão exótica colonial”, lamentou.

Atento ao fenómeno cultural, Gociante Patissa adiantou que as danças folclóricas representam um conjunto de actos sociais, peculiares de cada região e em Benguela eram usadas em antigos rituais mágicos e religiosos.

“As danças consideradas folclóricas, um conceito discutível e para muitos académicos pejorativo, em virtude de estabelecer uma linha divisória entre o que é moderno (e oficializado) e o que é popular (no sentido de antiquado), representam na verdade uma forma de expressão e conexão espiritual de muitas sociedades africanas com os antepassados, a natureza e a projecção do universo”, explicou. (CALUCIPA, 2021, s/p)

Na entrevista, Patissa realça a tensão entre o moderno e o popular, ou, como temos afirmado na leitura desse conto, o moderno \times tradicional. Com isso, pode-se perceber que a narrativa sobre o velho-Kamuku e seu filho Lumingu funciona também como um subterfúgio para que essas tensões se manifestem, mesmo no plano linguístico, com a coexistência, no texto, do português e do Umbundu.

A tensão temporal agora se exhibe com mais clareza. No tempo da escrita, Patissa já identificava o despreço estatal na preservação das culturais locais, assim como uma visão exotizada, dentro de Angola mesmo sobre esses bens. No tempo da narrativa isso se evidencia no contato da tradição (isto é, os modos de vida e os saberes locais) com a modernidade (no caso, pelo vocabulário do texto, a modernidade ainda em período colonial) exposta na escolha da profissão dos irmãos de Lumingu.

No plano do narrado, assim como se verá em *Não tem pernas o tempo*, uma parte da estrutura narrativa se baseia em oposições, que, no fim, se revelam paradoxos aparentes. Embora Lumingu parecesse represado, é por sua decisão – palavra que aparece uma vez em cada um dos momentos importantes de sua vida (quando ele decide ser caçador e quando ele decide caçar o leopardo), permitindo que as tensões narrativas fluam e, no fim, ele mesmo

cumpra seu destino de rio, desaguando afinal. Outra tensão, então, se manifesta, a do fluxo *x* estagnação, pois em sua morte transcorre o furacão.

Outro conto que estende essas tensões é “Um natal com a avó”, explorando a dualidade entre gerações e entre campo e cidade. A Velha-Mbali (personagem de outros dois contos) vai à cidade para passar o Natal com a família, percorrendo de ônibus, afetada por enjoos, os 70 km até seu destino. Este conto se passa após o fim da guerra civil, o que se depreende pela ebulição do centro urbano e pela ausência de tensões relacionadas a elementos do conflito.

O neto mais velho pergunta se ela vai ficar para a festa de fim de ano, ao que ela responde que apenas ficará para o Natal e assim sentencia (em Umbundu, aqui já traduzido, conforme consta no rodapé do livro): “– Viver é cultivar. Comer papéis – ou seja, dinheiro – é coisa de cabrito” (p. 62). A resposta evidencia a diferença nos modos de vida entre o campo e a cidade: “todas as vezes que veio à cidade, a Velha-Mbali se deparou com deselegantes surpresas, mas a desta vez, batia seguramente todos os recordes” (p. 62). A avó não gosta do modo de vida urbano, voltado ao capital, nem da falta de valores que esse modelo alimenta. Raymond Williams afirma que “o contraste entre campo e cidade é, de modo claro, uma das principais maneiras de adquirirmos consciência de uma parte central de nossa experiência e das crises da nossa sociedade (WILLIAMS, 2011, p. 471).

Na perspectiva de Williams, a dicotomia campo-cidade é mais do que uma questão geográfica, mas cultural, social e econômica. Para ele, o processo de urbanização e as “modernizações” (industrialização, reformulações habitacionais, mudança nas comunicações e no transporte, etc.) advindas disso provocaram mudanças profundas em nível material e psicológico. No caso de Angola, o diálogo da avó com os netos evidencia muitas dessas diferenças que coexistem em espaços relativamente próximos: nota-se que o narrador faz questão de detalhar que a distância que separa o campo da cidade é de 70 km.

Outra diferença se faz notar: nem toda cidade e nem todo campo podem ser tomados por igual (e, por isso, Raymond William intitula o capítulo do seu livro de *Cidades e campos*, no plural). Na experiência urbana de *Os transparentes*, citado algumas páginas atrás, o uso do idioma local é estranho aos jovens, evidente na relação de CienteDoGrã e AvóKunjikise; na experiência urbana deste conto, todos os diálogos com a avó são enunciados em Umbundu, mesmo aquele que vai determinar sua estada na cidade por mais tempo do que planejara.

No entanto, há um ponto em comum entre essas duas experiências – guardadas as proporções –, um processo de identificação mais geral na historicidade desses locais:

(...) Sem dúvida, as ideias a respeito do campo e da cidade têm conteúdos e desenvolvimentos históricos específicos, mas também está claro que, em determinados momentos, elas representam formas de isolamento e identificação de processos mais gerais. É muito comum dizer-se “a cidade” para se referir ao capitalismo, à burocracia ou ao poder centralizado (...). (*Id.*, p. 474)

Na materialidade do texto, avó Mbali percebe a cidade como movida ao redor da acumulação financeira, por isso prefere trabalhar para comer o que planta do que ir para a cidade trabalhar pelo dinheiro. Isso também é recuperado, de certo modo, na profissão do filho e da nora de Mbali: ele é da Marinha e ela é controladora de tráfego aéreo, e ambos vão passar o Natal fora por causa de seus empregos. No intervalo de uma geração, entre o campo e a cidade, há uma diferença de acesso a diferentes condições de vida.

Isso volta a se manifestar no fim da trama. Enquanto se encaminha para ir embora, a idosa é provocada por um garoto zungueiro, isto é, que faz vendas ambulantes informais. Depois de ofendê-la com uma chamada para a venda de sutiãs, ela reage, agredindo-o com o galo que tinha à mão. Essa imagem tem um valor simbólico profundo – um garoto de 12 anos tentando vender roupas íntimas para mulheres na rua e ela, uma idosa, carregando um galo amarrado pelos pés – sintetizando a diferença de experiências econômica e moral do campo e da cidade.

Com a fuga do galo, ela corre para pegá-lo em meio ao trânsito da cidade. Um motociclista, que seguia na contramão para “cortar mato” (pegar um atalho), a atinge. Na conversa entre os dois, ela ironiza a expressão umbundu “corta-mato” usada pelo condutor e, na resposta, engrena novamente a dicotomia tanto sentida por ela: “És tão parvo assim, meu filho, que queres corta-mato na estrada?!?”.

A senhora é socorrida pelos bombeiros, narração expressa por uma sentença que resume muito da reconstrução do país: “O kupapata de imediato ligou para o serviço de bombeiros, que localizou a família e levaram a Velha-Mbali ao banco de urgência” (p. 63). Os serviços telefônicos estão instalados, os serviços de atendimento e defesa civil funcionam e há um posto de atendimento médico de urgência, algo só possível por meio de uma reconstrução efetiva com a paz definitiva. Mas ela queria ainda a justiça tradicional: “O kupapata tinha muitos danos, a começar mesmo pela compra de outro galo de raça – regressar de mãos abanando é que Velha-Mbali não aceitava de modo algum!” (p. 63).

Depois de assistida pelos familiares e, por fim, ficando para o Ano Novo, Velha-Mbali resume as “deselegantes surpresas” da cidade: “– A maka é que na cidade metem perna branca!!!”. Mais uma vez, mesmo no humor, a tensão entre o campo e a cidade emerge.

No último conto, “O homem da viola”, um deslocado de guerra, tocador de viola, resolve voltar à sua terra natal tão logo se calassem as armas, que ele maldizia em suas canções. Ao regressar, encanta todo tipo de pássaro e, por atrair aves consideradas de mau agouro, se vê levado pelas circunstâncias a andar pelo país:

Sempre renovou, no seu cantarolar de praguejar a guerra, a promessa de visitar a terra que o viu nascer, a comuna da Chila, logo que calassem as armas. A onda de raiva com que seu povo o expulsou, antes mesmo que se instalasse devidamente e se refizesse do cansaço da viagem, fê-lo desistir da visita. A sua canção não seduzia apenas pombos, atraía também corujas e corvos. E era disso que as pessoas tinham medo. (p. 85)

Amedrontado, o líder da comuna da Chila, no Bocoio, em Benguela, impõe a condição de que ele não cante nem toque mais se quiser permanecer em sua terra natal. A retomada dos costumes e crenças populares reaparece neste conto (para além da indicação de líder local), assim como ocorreu em “Os três braços do rio”, com os chamados “pássaros de mau agouro” e no romance *Não tem pernas o tempo*, que logo analisaremos, com a busca por Kianda.

Nesse sentido, a retomada dos costumes e crenças populares pode ser interpretada como um tema transversal na literatura de Patissa (lembrando que ele também se interessa pelo registro de outras expressões locais, como a dança, por exemplo), cultivando a tensão entre a tradição e a modernidade, ou, como o próprio escritor parece assumir na entrevista já citada sobre a dança, na luta pela preservação, na literatura, da identidade cultural em face de mudanças sociais e políticas. Nesse âmbito, pode-se pensar em uma reinterpretação da angolanidade, conforme proposto por Kandjimbo (1991) e até mesmo Abranches (*op. cit.*). Para aquele, a identidade cultural é a soma de todas as formas de expressão cultural literárias (escritas e orais), bem como dos imaginários sociais dos povos que mantenham o sentimento de pertença, sendo isto, a pertença, algo que enfatizamos na Introdução deste trabalho (KANDJIMBO, 1991). Para Abranches, a compreensão, como já analisamos, é bem próxima disso, com a diferença que ele propõe institucionalizar e centralizar essas manifestações.

O Homem-da-Viola, não considerando passar nenhum dia sem cantar, decide partir para a cidade. Cidade, nesse caso, como já vimos, é quase sempre a referência à cidade de Benguela ou à capital da província, quando o espaço do conto esteja situado em outra província. Mesmo essa forma de expressão, usando o termo “cidade” como sinônimo de capital, marca uma generalização que estabelece o *locus* do narrador ao lado da personagem, mesmo quando o ponto-de-vista seja externo, criando, assim, um ponto-de-vista político, visto que se posiciona, expressivamente, dentro do mundo possível da personagem.

Na capital Benguela, ele recebe dicas de viagem de uma turista e uma gorjeta substancial de US\$ 200,00. Embora, em nenhum conto, o tempo seja elucidado muito diretamente, há elementos indiciais que sugerem que o “Homem-da-viola” se passe no fim dos conflitos, após 2002. A presença da turista, os dólares de gorjeta e a viagem dele, de avião, ao Namibe, são possíveis em um contexto de paz.

Do avião, ele vê mudar com suavidade a topografia angolana:

Do alto, observava a paisagem. Uma imprevisível sequência de cenários, sem ser brusca nas sucessões. O verde dava lugar ao castanho, solidariamente, a vegetação cedía para o deserto. Benguela ficava para trás. Os rios, que andavam com o caudal alto, pareciam pequenos fios dourados contornando serras. (p. 87)

No Sul do país, conhece Isabel, a mulher por quem se apaixona e por quem se endivida. Durante o encontro amoroso (p. 88), toca na vitrola o disco dos irmãos Kafala (“Cafala Brothers”). A *mise en scène* remete ao próprio protagonista porque, assim como o Homem-da-Viola, os irmãos Kafala eternizaram com suas vozes o desejo de um mundo melhor, além de serem, os três, trovadores modernos; *en abyme*, assim como Patissa, as letras e a sonoridade dos Kafala registravam línguas e ritmo nacionais, dialogando também com influências externas.

Deslocado pela guerra, o Homem-da-Viola vê-se também deslocado das tradições. Sua inadequação, dessa vez, ocorre a seu despeito. Isabel, “que parecia estar há 5 anos sem sorrir” (p. 87), estava guardando o luto. O leitor, assim como o protagonista, esbarra nessa pista textual, mas, assim como o trovador, só toma conhecimento quando o sexo entre os dois é interrompido pelo irmão do falecido. Mesmo esse detalhe, narrado em umas poucas linhas, é denso de leituras sociológicas. Deslocado pela guerra e por sua inadequação aos costumes da terra natal, o Homem-da-viola é novamente deslocado no Namibe, por não reconhecer os costumes e se envolver com alguém que ainda estava nos dias de guardar o luto.

Nisto alguém abre a porta, no caso, o irmão mais novo do falecido marido, que tinha as chaves da casa. Tudo muito rápido, tudo muito à vista. Estava instalada a confusão.

Reuniram-se as famílias para a resolução do problema. Faltava uma semana para Isabel tirar o luto, o que o apaixonado Homem-da-viola não sabia. Isabel era mulher alheia, afinal. O erro tinha um nome: “Ukoi”. (...) (p. 89)

Assim como nos outros contos, quando ocorre o rompimento ou o surgimento de alguma tradição ou legado popular, o termo usado sempre aparece em Umbundu. Esse processo demonstra a centralidade do idioma como repositório cultural e identitário e também reforça o interesse na preservação do patrimônio linguístico dos povos ovimbundu por meio da literatura.

Acertadas as compensações, não havia outro meio de sustento, exceto o conhecimento, aliás, um saber tão poderoso em sua construção que se torna seu epíteto. A dívida pelo erro – uma vaca, já que a viola era tudo o que ele tinha – seria paga aos poucos: “Ficou acordado que a dívida seria liquidada dentro de um ano, passando a acumular a partir daquele dia gorjetas. Tocaria em bares e praças” (p. 89). Depois disso, o final fica em aberto, sem que se saiba o que será do destino do Homem-da-Viola.

O final em aberto para o conto – e do livro, se o considerarmos como objeto artístico – se soma à reiteração do sexo nas narrativas. Exceto pelos contos “A última ouvinte” e “Um natal com a avó”, os outros cinco têm o sexo como elemento central em algum ponto-chave da trama. Mesmo no conto de abertura, por mais que o sexo não seja parte da trama, uma comparação faz menção ao erotismo: “Se na locução se fala constantemente «um forte abraço, um forte abraço», os homens começam logo a ver o decote da blusa com os seios saltando cá para fora, as mulheres imaginam já um caenche de camisa desabotoada” (p. 17). Comparação similar ocorre no último conto: “A larga extensão de areia desértica assemelhava-se a um lençol caqui, sobre o qual dentro de instantes um casal apaixonado partilharia justas doses de orgasmo” (p. 87). Em *Os transparentes* (2013), o sexo também compõe a narrativa no episódio da masturbação de MariaComForça e, depois, no ato entre ela e o Ministro que vai ao PrédioDaMaianga. Essa recorrência é a forma do desejo total de autodeterminação, extravasada no domínio do próprio corpo e do próprio desejo. Em outras narrativas de Patissa, isso também ocorrerá, como logo veremos.

Em *A última ouvinte*, pode-se acompanhar um movimento de avanço e recuo aos temas que, mesmo quando conformados no passado histórico, realçam, senão problemas persistentes, raízes de questões que a literatura se propõe a discutir. Isso fica evidente na exploração de temas que envolvem o poder, a tradição e a modernidade.

Por meio dessa leitura, exploramos os enredamentos da sociedade angolana em temporalidades diversas, revelando tensões específicas e o uso da narrativa como salvaguarda do patrimônio linguístico e cultural angolano. Com essa estreia de Patissa na prosa em meios impressos, a literatura angolana ganhou uma nova voz comprometida e novos elementos, manifestados nos textos do autor, para a reflexão sobre a construção da identidade angolana.

3.2 Não tem pernas o tempo: o caminhar de uma Nação

Não tem pernas o tempo, publicado em 2013, é um romance com um protagonista deambulante e que dismantela, em seu andar, os descaminhos de Angola durante aproximadamente três décadas. A epígrafe (“Capwa kiso kutima oko cili” = Não é por

deixarmos de ver as coisas que deixamos de as sentir), um provérbio Umbundu, demonstra o interesse de fazer ver os rumos da nação até o momento da paz e ainda outros sentidos que vão se desvelando. Man’Toy, ou Victor, o protagonista, é uma marionete nas mãos do destino (ou do contexto histórico, se assim nomearmos os acontecimentos ao redor em termos mais materialistas), como sugere o inglês embutido em seu nome: o homem de brinquedo. Some-se também uma dose de ironia ao “Victor”, paronomásia e apócope de “vitória”, algo que, na vida da personagem, situa-se muito distante. Depois de alguns infortúnios, decide mudar seu nome para António Veremos, “em nome dos enigmas que devolveriam o fôlego, escondidos na sombra do tempo” (PATISSA, 2013, p. 43). O texto tem estrutura clássica. Um personagem que tende ao picaresco, uma trama amorosa seguida da separação dos amantes. E o signo da falta: a perna, a identidade, o dinheiro, a dignidade e o grande amor de uma vida.

As mudanças no nome⁵⁷ do protagonista, além de indicarem as necessidades do momento – adstritas a superstições –, por isso mesmo seguem paralelas à transformação histórica do país: Victor se torna um homem de brinquedo, Man’ Toy, e, depois, muda de nome e apela para o futuro marcado em seu sobrenome: Veremos. Semelhante é a história do colonialismo em Angola: toda a dinâmica original dos povos e nações da região se torna um brinquedo nas mãos das potências colonialistas europeias, e sua Independência vem junto, quase sempre, de um rebatismo. Angola, o estado ultramarino, se torna a República Popular de Angola. Da mesma forma, Alto Volta, quando devolvida a seus povos, se torna Burkina Faso.

Pesa também na mudança de nome um fator social. Victor precisa mudar de nome para evitar a punição depois que perde um trabalho feito para o governo. Em *Predadores*, de Pepetela (2008), o protagonista, Vladimiro Caposso, também usa o mesmo expediente para fugir de um passado comum e, com suas iniciais (VC), sinalizar ao MPLA uma simpatia pela luta desde uma geração anterior, porque elas indicariam um “Vitória Certa”. Caposso é a figura do predador, devorando tudo com o que puder lucrar ou obter algum benefício a partir das franjas do sistema. A facilidade com que a mudança ocorre, nos dois casos, evidencia também o desmantelamento, em decorrência do confronto interno, das estruturas de registro e de assistência sociais, o que, em uma república, corresponde aos mecanismos básicos do exercício da cidadania.

⁵⁷ Entre os povos Ovimbundu, o ato de nomear é uma instituição social integradora, isto é, orienta a vida comunitária no sentido de promover maior coesão no grupo. Além do que ocorre neste romance, em outros contos de Patissa o nome das personagens será de algum modo acionado na narrativa, seja como sebenta (incursão didáticas que ajuda a entender sua raiz linguística), seja como elemento marginal na estrutura narrativa, às vezes indicando a possibilidade do conto enquanto uma alegoria direta.

A narrativa de *Não tem pernas o tempo* é aberta com uma reflexão sobre os sentimentos despertados por Luanda. Victor mora em um muceque na cidade, onde “a luz tem poder de escolha, vai e vem quando quer” (p. 17). Nessa abertura, vemos-lo jovem, iniciando no ofício de condutor de carro funerário e malvisto por seus colegas de trabalho, que o chamam de “sanzaleiro”; além da bagagem histórica do termo que recobra escravidão e resistência⁵⁸, esse detalhe evidencia que seus colegas podem ser emigrantes, uma vez que o termo é mais utilizado para designar os bairros de construções em zinco erguidos nos arredores da cidade de Benguela, o que, em Luanda, se designa por musseque ou muceque, como Patissa preferirá escrever. Ele retoma esse termo no conto “Não lavei porque os fios tão ocupados”, do livro *O homem que plantava aves* (2017, p. 161).

Essa abertura emblemática aponta para a violência fora do romance, quando a guerra civil devastava o país e sua violência se espalhava para todas as esferas; por isso, um negócio “certo” para aqueles tempos seria uma agência funerária.

Uma vez dispensado do trabalho como condutor de funerário, por ter consolado a viúva durante o trajeto até o funeral, Man’ Toy perde suas economias em um golpe enquanto tentava, com amigos, abrir uma empresa clandestina de garimpagem. Depois, o que lhe resta é investir seu tempo para encontrar um feitiço que o faça viver bem sem precisar trabalhar. Isso o leva a percorrer nove províncias de seu país e, quando chega perto de conseguir de Kianda o seu desejo, não consegue esperar por ela e adormece na madrugada.

Resignado, com o pouco que lhe restou, ele decide começar uma empresa de fotografia, a Foto Boa Imagem (FBI). Em pouco tempo, devido à sua habilidade de comunicação e com bons contatos no governo, ele estabelece monopólio em fotojornalismo e, de quebra, ainda conhece aquela que será seu grande amor, a bela Rita. No entanto, como joguete, sua trajetória muda repentinamente. Durante um encontro sexual com Rita (como tratamos na análise de *A última ouvinte*, o ato sexual se faz presente em vários pontos-chave nas narrativas de Patissa), se queima o filme fotográfico com as únicas imagens do funeral de um comandante do exército e, para evitar a morte ou a prisão, ele e Rita decidem fugir, rumo ao Bié. O medo e a necessidade de fuga escancaram o que o monopólio conseguido por meios questionáveis já demonstrava: ele é criatura e vítima de um Estado autoritário e corrupto.

Durante sua fuga, o ônibus em que se encontrava passa por uma mina terrestre. Quando acorda no hospital, duas semanas depois, está sem a perna esquerda e sem nenhuma notícia de Rita, cujo sobrenome ele não chegou a conhecer. Somam-se, então, dramas reais,

⁵⁸ Há em Angola um movimento arquitetônico contemporâneo chamado de “Sanzala”, cujo objetivo é difundir a arquitetura nacional.

não apenas romanescos. A história do agora António Veremos é uma metonímia para as mais de 3,8 milhões de pessoas deslocadas durante a guerra civil (HUMAN RIGHTS WATCH, 2005, p. 1) e outras tantas dezenas de milhares de amputados (MARCUM, 1993, p. 218).

António Veremos agora carece de assistência, que encontra na Casa de Passagem dos Assuntos Sociais, chamada “Casa dos Mutilados”: abrigo temporário, mantido pelo governo, para pessoas que perderam membros por causa da guerra. A ironia, marca da escrita de Patissa, avulta nessa altura no romance: a mesma figura que procurou feitiços para não precisar trabalhar, mesmo sem ter conseguido o encantamento, agora cumpre seu desejo. Ao discorrer sobre a ironia textual em contextos de revoltas, revoluções e guerras, Casanova assevera que

a mescla de ironia, ódio, compaixão, empatia e reflexividade que define ao mesmo tempo a relação ambígua com seu país e seus compatriotas e a rejeição violenta de qualquer *pathos* nacional - rejeição cuja própria violência está à altura de sua revolta impotente -, provavelmente fornece a descrição mais sensível das formas literárias da crença nacional tal como ela se manifesta nos “pequenos” países. (CASANOVA, op. cit., p. 229)⁵⁹

O abrigo é uma imagem do afastamento institucional entre o fim dos anos de 1980 e 1991. Ainda que seja responsabilidade estatal manter as vítimas com deficiência física, a alimentação destinada é insuficiente (ou, tomando outras linhas do romance como base, se perdem nos meandros da corrupção), o que leva os abrigados a mendigarem para completar a alimentação mensal.

Esperançoso por reencontrar Rita, desaparecida após o incidente com a mina terrestre, Veremos deixa de mendigar para percorrer os hospitais do Bié. Essa escolha leva a rugas com o responsável do abrigo, que decide tolerar Veremos. A astúcia do protagonista o leva a criar um passado de combatente. E, para seu próprio entretenimento e para impressionar seus companheiros no lar temporário, inventa ações de combate que nunca testemunhou até o momento em que um desafeto, Zé do Norte, ex-combatente de verdade, resolve expô-lo diante de todos. Ferido em seu orgulho, António, com suas muletas, ataca Zé do Norte e o deixa inconsciente.

A tensão entre Veremos e do Norte reflete o clima de instabilidade política em Angola, que perpassa o romance. Zé do Norte é uma personagem ambígua

que ganhou a pejorativa alcunha pela mania de não especificar de que lado do norte descendia, era um homem contraditório, mais contraditório, aliás, do que os restantes. No activo, fora um excelente operacional de contra-inteligência, esta por sua vez a maior contradição para descrever o tipo (...) (p. 59)

⁵⁹ Casanova (p. 223) explica que o adjetivo “pequeno” é usado no sentido de não pertencer a uma das literaturas dos países hegemônicos e em condições de padecer com misérias políticas e sociais.

As lacunas dessa descrição deixam entrevista a possibilidade de que Zé do Norte não fosse angolano. Num continente em que as fronteiras foram traçadas pelo interesse dos colonizadores estrangeiros, algumas vezes, grupos étnicos afins se viram separados em países diferentes. O Zaire (hoje República Democrática do Congo), ao Norte de Angola, exemplifica isso, com muitos tendo imigrado para Angola em busca de melhores condições de vida. Talvez venha daí a hesitação de Zé do Norte em dizer de que lado do Norte venha, posto que há uma série de estigmas associados à imigração ilegal de congolezes.

Expulso da casa de passagem, seu socorro é um padre que o conhecia e que garante emprego, sobrevivência e o estatuto de militar desmobilizado. Durante o conflito fratricida, esse estatuto era quase uma garantia de reinserção social, com estudos e realocação em emprego. Ao relatar seu desentendimento com Zé do Norte, ouve do padre uma resposta que reverbera como crítica não apenas à situação, mas à guerra: “(...) Os homens procedem pela sabedoria da palavra. Lutar é próprio dos animais, é coisa de cães, irmão!”. O uso do substantivo “irmão” extrapola a conotação religiosa e atinge o âmbito político de uma guerra fratricida.

O recurso à paródia do combatente, como o faz António Veremos, se encontra também em *Quantas madrugadas tem a noite*, de Ondjaki (2010). Nesse livro, um narrador obscuro no início conta as aventuras envolvendo o corpo de AdolfoDido; seu grupo de amigos tenta dar ao falecido um velório digno, mas uma das duas ex-esposas de AdolfoDido forja um passado de combatente para o falecido e reclama a pensão para viúvas, registrando, no percurso, os vários níveis de corrupção da sociedade luandense e, por extensão, angolana. Em *Não tem pernas o tempo*, o recurso é essencialmente o mesmo, visto que, em outra fase de sua vida, como trataremos à frente, Veremos conseguirá o estatuto de ex-combatente. Em ambos os casos, essa paródia soa como recusa e desmonte da mitologia heroica envolvendo a guerra civil e denuncia, ainda, estratégias necessárias de sobrevivência que esbarram na ilegalidade.

O tempo do romance segue linear, apropriado para percebermos a consequência individual da guerra na vida de António Veremos, mas a rapidez com que ocorre suscita outras questões. Nessa altura do romance, por exemplo, estamos nas vésperas das eleições:

(...) A vida parecia encaixar-se nos eixos, ao contrário da tendência do país. Crescia uma latente incerteza quanto ao futuro.

Lá chegou o dia 29 de setembro de 1992, a tão esperada data de ir às urnas. É escusado dizer que a campanha eleitoral fora de elevada carga hormonal. Não podendo votar, dada a sua nacionalidade italiana, o pároco entendeu contribuir com sua carrinha, encurtando a distância entre a paróquia e as filas de voto. (p. 65)

Pese primeiro a antítese que, na estrutura do romance, forma um silogismo: a vida vai bem; o país vai mal; logo, não é possível a vida continuar indo bem. É claro que a conclusão vale para o povo mesmo, pois houve aqueles que lucraram com a situação. Retornando à questão do tempo na narrativa, talvez para dar forma às repentinas investidas bélicas e às mudanças provocadas por isso, ou, talvez, para engendrar no texto a então imutabilidade da situação, dois parágrafos à frente, já oito meses decorreram, ou, ainda, para assinalar aquilo (*o que é bom dura pouco*, apontando também para a utopia da construção democrática de uma Angola de paz) que grifamos a seguir:

Antes mesmo de Junho de 1993, saía a sentença. Os artistas estavam enganados, a paz não aconteceu. Radicalmente pacifista, o pároco fez as malas e embarcou no último avião fretado pelas Nações Unidas. António Veremos tinha motivos para acreditar que *o que é bom dura pouco*. O último presente que ganhou do pároco foi um conselho, o de se enviar na primeira coluna que rumasse para Benguela. E assim fez. (p. 65 – grifos nossos)

Além de acompanhada da doce ironia característica de Patissa (“radicalmente pacifista”, o cura decidiu ir embora), a advertência do padre está situada na História, fora da narrativa. O Kuito, onde se refugiava Veremos, na província do Bié, centro geográfico do país, foi um dos locais onde dos Santos obteve sua maior derrota, com 87% dos votos convertidos para Savimbi (vide Mapa 1). Para Savimbi, era questão de honra proteger os povos ovimbundu do Bié, e o Kuito tornou-se um dos símbolos dessa fase do conflito, por ter ficado dividida entre as tropas do Governo e da Oposição⁶⁰. Como consequência, o Bié é a segunda província com maior contaminação por minas terrestres⁶¹ e, durante essa fase do conflito, o platô sofreu com a fome.

Chegando a Benguela, o cenário é desolador:

A chegada de António Veremos testemunhou a mais voraz anarquia de sempre, a de saquear tudo, mormente no centro urbano. Disbundar, era esse o verbo. Em quase duas semanas, as pessoas cuidaram de açambarcar tudo, tornando-se difícil de distinguir os escombros da guerra civil (1975 a 1991) das ruínas da disbunda (uma semana mais ou menos). (...) Havia assassinatos impunes, tanto por armas de fogo, a granel em posse de civis e ex-militares, como por arma branca. (p. 69)

O repórter Karl Maier assim relata o ocorrido imediatamente após a retomada do conflito armado:

As notícias da 1 da tarde na Rádio Nacional relataram que houve tiroteio em Benguela até o meio dia [do dia 1 de novembro]. (...) Mais tarde naquela manhã [do dia 3 de novembro], a Rádio Nacional pediu para que os saques parassem e ordenou

⁶⁰ Situação (ou Governo) e Oposição são termos usados em condições democráticas. No trecho, foram usadas para referência.

⁶¹ ANGOP. Angola tem mais de 70 milhões de metros quadrados com minas. Luanda, 2002. Disponível em: <<https://angop.ao/noticias/sociedade/angola-tem-mais-de-70-milhoes-de-metros-quadrados-com-minas/>>. Acesso em: 06 mar. 2024.

que todas as forças governamentais voltassem aos seus quartéis. (MAIER, *op. cit.*, p. 104-105)⁶²

Na ficção, chama a atenção o cuidado didático – que, aproveitando-nos do vocabulário do livro *Fatussengóla* (PATISSA, 2014, p. 19), deveria ser nomeado de “sebenta” –, e também o tom jornalístico que a narrativa assume nesse trecho. As indicações temporais entre parênteses, além da explicação do sentido do verbo “disbundar”, situam um leitor desprevenido. Ao se comparar com Ondjaki, por exemplo, nas chamadas narrativas de infância⁶³, perceberemos que, quando se trata de acontecimentos anteriores mencionados na narrativa, a indicação temporal não ocorre ou é vaga. Em *Bom dia camaradas* (2006), ao mencionar o período enquanto colônia, a época é referida como “no tempo dos tugas”; mesmo Pepetela, que manifesta esse didatismo nos pontos de vista de suas personagens, como em *A geração da utopia* (2013), o qual passa pelo mesmo momento histórico do texto que estamos analisando, mas não chega ao pormenor de especificar termos que possam escapar a alguns leitores.

O tom jornalístico decai na sequência, mas não deixa de registrar tragédias acessórias, como a de um incêndio acidental que vitimou refugiados. No Lobito, Veremos alia-se a Grito Perdido, combatente desmobilizado que o acolhe e de quem se torna associado na tentativa de sobreviver perante a guerra e entre os escombros. Agora, o protagonista se declara estudante de Psicologia e, em parceria com o novo amigo, tenta obter vantagens como ex-combatente nas filas de alimentação, conversando com um Delegado provincial. Depois que o Delegado duvida de sua condição de ex-tropa, Veremos, em outro ataque de fúria, o agride, assim como fez com Zé do Norte. Recuperando o diálogo com o padre italiano, nota-se que a saída violenta de Veremos é um condicionamento político a que ele, enquanto metonímia do povo, se habituava.

A prisão é o começo de outra reviravolta. Grito Perdido denuncia na rádio local, a Rádio Morena, a prisão de um amputado, o que atrai a atenção de ativistas e Organizações Não Governamentais (ONG). Livre da prisão e aproveitando a fama, ele e Perdido decidem fundar uma ONG, com o nada nobre objetivo de resolver suas próprias vidas: “Acho que se eles [os presidentes das ONGs nacionais], fracos como são, conseguiram aparecer e resolver a vida com ONG, eu também, aliás, nós podemos!” (p. 75).

⁶² No original: “*The 1 p.m. News on Rádio Nacional reported that there had been shooting in Benguela until midday. (...) Later that morning Rádio Nacional called for a halt to looting and ordered all government forces back to their quarters.*”

⁶³ *Bom dia camaradas, Os da minha rua e AvóDezanove e o segredo do soviético.*

Até o acordo de Bicesse, em 1991, não era autorizada a existência de ONGs nacionais. A partir da perspectiva de paz e por uma necessidade de alcançar mais rapidamente a população excluída, houve um acirramento na criação de ONGs angolanas. Joaquim Assis descreve o processo:

(...) o retomar da guerra em finais de 1992, logo após a realização das primeiras eleições multipartidárias da história do país, frustrou as expectativas de reconstrução nacional e acelerou a actuação e a entrada de novos actores na vida socio-económica e política de Angola — dentre eles, mais ONGs, mais instituições filantrópicas e agências humanitárias especializadas —, todos alçados ao exercício da mediação social. (ASSIS, 2015, p. 263)

Essas primeiras ONGs do país, ainda sem recursos ou expertise necessários para o trabalho de mediação, recorriam, de acordo com Assis (*id.*), a parcerias com instituições internacionais. No contexto do romance, essa é a trilha seguida pela ONG A-PEDRA (Associação de Promoção da Educação Para o Desenvolvimento e Reintegração em Angola), cujo nome levava a inicial de António e Perdido: “De si já exótica, a proposta de projecto ainda teve a sorte de cair na mesa de certa ONG doadora, que tinha à cabeça uma feminista radical” (p. 77).

Subvertendo a lógica do trabalho não governamental desenvolvido em Angola e analisado por Assis (*id.*), A-PEDRA ocupa-se mais em garantir aos seus fundadores lucros e vantagens do que em melhorar a condição de vida dos assistidos, contrariando também a disposição legal que permitiu a criação de organizações do tipo. Na Lei das Associações, Lei 14/1991, assim se definia o trabalho das ONGs: “(...) entende-se por associação toda a união voluntária de cidadãos angolanos ou estrangeiros, com carácter duradouro que visa a prossecução de um fim comum e sem intuito lucrativo” (ANGOLA, 1991, p. 261). Não é exatamente como António e o colega desempenham a atividade: “Veremos fez-se próspero criador de gado, que obtinha por via de permuta com os bens angariados para doação (...)”. Ou ainda pior: “E como era gigante a carência na Kalahanga, Veremos extasiava-se aliciando raparigas, somente as virgens” (p. 78).

Por esses desvios, Veremos é novamente preso. Perdido desligou-se da ONG um pouco antes, percebendo os exageros do sócio na corrupção à frente de A-PEDRA. Assim como em outras partes, o tempo de existência da ONG e de sua passagem pela prisão é escamoteado. Quando ele ganha a liberdade, ainda mantém o Jeep dos tempos da ONG e agora em Angola já chegaram os telemóveis, mas ainda antes da assinatura do memorando de Luena, em 4 de abril de 2002.

Desencantado e ainda sofrendo por Rita, Veremos resolve formar família com Chiquita, uma prostituta que o atendia ocasionalmente. Novamente, a marca da tragédia o assola, Chiquita morre durante o parto e ele se vê no lugar onde seu destino começou a se desviar: “No cortejo, viu-se ironicamente entre o motorista e a madrasta da falecida, tal como esteve aquela viúva a quem consolou (...)” (p. 90). Isso o fez passear pelas memórias, lembrando do tempo da FBI (Foto Boa Imagem): “Que quereria a vida dizer-lhe? Às vezes era como se fosse um chamamento do ponto de partida, a voz do cordão umbilical, por natureza mais forte do que qualquer desgosto. Afinal, quando vamos, ficamos em parte” (p. 90).

Uma resolução para sua vida de perdas começa a se desenhar no mesmo dia em que, no cais do Tamariz, ele ouve a notícia sobre a assinatura do acordo de paz definitivo: “acabava de nascer a oportunidade de reescrever a sua história, ciente do quanto um dia errou ao optar pela fuga”. Aqui, aquele silogismo de páginas atrás é confirmado. Veremos e a filha passam um tempo viajando “sem consultar o lusco-fusco, sem temer as minas, sem mais pânticos ao anoitecer”. (p. 101), e vão visitar Grito Perdido em Kuando-Kubango, na fazenda comprada com o dinheiro da ONG. Durante a estada, Veremos assiste ao programa Nação Coragem, que busca reencontrar pessoas separadas pela guerra. Assim, ele decide ir com a filha a Luanda na tentativa de reaver o que a guerra lhe roubou.

Na capital, ele tenta ir ao programa, mas tudo o que tem de Rita é o primeiro nome. Ele vê as mudanças que a capital sofreu nas últimas 3 décadas desde que de lá saíra. Na pastelaria preferida agora está uma Igreja Universal do Reino de Deus e, em discurso indireto livre, resta definir a cidade por sua essência: “Luanda é a ilha, o pescador, o rio Kwanza; qualquer outro mito veio mais tarde” (p. 107). Foi um acaso provocado pela paz que o permitiu identificar Rita novamente: “Se foi acidental, coisa do destino, ou vontade de Deus, não é por aí a questão. O facto é que, embora não fosse apegado a ler passatempos, foi numa capa de revista de moda que Veremos veio a achar o retrato de Rita” (p. 107).

Rita, indiretamente atingida pela guerra, conseguiu retornar a Luanda depois do acidente no ônibus com a mina terrestre. Veremos, não. O protagonista esteve às voltas com seu passado, temendo e, ao mesmo tempo, impedido de voltar à Luanda. Os tempos de paz propiciam o recomeço e, nesse recomeço, uma parte de sua história da qual ele próprio foi excluído pelas circunstâncias, surge para ele. O rapaz que provoca os ciúmes em Veremos é seu filho, fruto da paixão intensa entre ele e a agora bem-sucedida empresária do ramo da moda Rita Baptista.

Aceito pela antiga amada, além de esposos, tornam-se também sócios. Os dois decidem abrir juntos uma funerária, uma vez que “os mortos continuam a render” (p. 111).

Torna-se flagrante o recurso à ironia neste final de romance, circularmente estruturado, o “chamamento ao ponto de partida”. Primeiramente, pode-se perceber, na constatação do narrador que, numa guerra, ou, nessa virada capitalista, as pessoas – os mortos – equivalem a cifras, evidenciado no presente do verbo “continuar”, demonstrando também haver consequências de violência social devido a tanto tempo de guerra civil. Ao longo de toda sua trajetória, as ações empreendidas por Veremos para tentar obter alguma vantagem individual tem o efeito contrário e tudo aquilo que ele parece desejar, de alguma forma, lhe sobrevém inversamente: na tentativa de fugir ao castigo do Estado por perder as fotos do velório do Coronel-Governador, sua fuga é impedida por uma mina (posta pelo Estado?) e ele perde sua perna; tentando estabelecer-se com uma mulher, ele se vê sozinho até reencontrar Rita, 30 anos depois; onde começa sua miséria, numa empresa funerária, é onde termina sua miséria, agora sócio de uma empresa funerária. A força magnética dos acontecimentos se impõe, atraindo ou repelindo a “boa sorte” das pessoas comuns.

O início da narrativa, com a menção aos sentimentos contraditórios e todos eles corretos sobre Luanda, talvez encontre uma explicação na comparação entre os destinos de Veremos e de Rita. Tendo a guerra civil pouco adentrado Luanda, mesmo que ainda em miséria, as condições em outras áreas do país eram piores.

No epílogo, a pedido de Rita, António Veremos conta um episódio de sua infância e então ele assume a voz da narrativa até que seu discurso se dirija à falecida avó. O último capítulo é uma crônica escrita por Patisa em 2011 e publicada em seu *blog* sob o título *O mito não morre*. Esse aproveitamento pode indicar, do ponto de vista editorial, duas possibilidades. A primeira é o de dar a conhecer sua obra por fragmentos ao público que acompanhava seu *blog*, chegando, de Benguela, ao público leitor antes só acessível pela via de editoras tradicionais; a segunda é que suas publicações *on-line* e suas publicações agora impressas são formas complementares da mesma leitura que ele faz de seu país a partir de seu *locus*.

Além disso, interessa-nos notar que, na narrativa, o discurso dirigido à avó falecida só ocorre depois do fim da guerra civil, no seu retorno à terra natal, no reencontro com o que a guerra lhe havia tirado, na retomada dos rumos da própria vida, sendo forma e conteúdo. Nos tempos da brincadeira na casa da avó, uma digressão sobre o governo chama a atenção, mesmo não destoando do restante do capítulo final: “o que era governo, não imaginávamos, creio até que não sentíamos dele falta alguma directamente” (p. 116), completando o que a avó costumava dizer sobre as provisões materiais que governo daria aos cidadãos. Depois, ele segue, estendendo um provérbio: onde a fubá farta, há também

famintos. Para o povo em geral, não há fuga a não ser ao país da imaginação quando as coisas vão mal.

Reiterando o processo circular do texto, a última frase do romance retoma o título: “Não tem pernas o tempo, seriam longas ou curtas, demais” (p. 116). O tempo, instância sobre a qual já discorreremos, é constantemente recuperado nos momentos decisivos. Ao ver o rosto de Rita na capa de uma revista, o termo utilizado como sinônimo é “passatempos” e, antes disso, ele entoa a canção (p. 107):

Chuva
Na cor do vento
Verde
Nas intenções do tempo (...)

A resolução de sua vida de perdas amadurece paralelamente ao caminhar da nação. Trôpego, ou melhor, sem pernas, o tempo, acelerado em partes do romance impõe reflexões sobre sua natureza ambígua e paradoxal, cuja percepção depende da perspectiva e das circunstâncias.

No reencontro com Rita, o tempo, essa entidade que existe sem que se veja – dialogando com a epígrafe –, é um catalisador de mudanças. Mas ele, por si só, age apenas sobre os ciclos naturais (A geração da utopia de Pepetela assim começa: “Portanto, só os ciclos eram eternos”⁶⁴; as mudanças do país no tempo também são matéria daquele romance). A reconstrução do protagonista, com seu amadurecimento e sua mudança em sua visão de mundo, no mesmo passo da reconstrução da nação angolana. Além disso, Veremos tem mais um índice do futuro consigo: sua filha. Nascida nos fins do conflito, ela é a sobrevivente de um parto difícil, que vitimou a mãe. Nascida com o fim do conflito, a paz permitiu que os filhos da terra continuassem vivendo.

Assim, o provérbio da epígrafe ganha mais dimensões: “Não é por deixarmos de ver as coisas que deixamos de as sentir”. A parte da vida sonogada a António Veremos era sentida por ele nas perambulações em busca e na lembrança de Rita. Suas ações escusas e ilegais por uma vida melhor são um tipo de condicionamento social denunciador de um estado de coisas em que a corrupção é uma forma válida de sobrevivência. Do mesmo modo, por não se ver mais a guerra não significa que seus efeitos não sejam sentidos, ainda mais quando o protagonista perdeu uma das pernas e toda a trajetória de uma parte de sua família.

⁶⁴ Pepetela, 2013, p. 9.

3.3 Fátussengóla, o homem do rádio que espalhava dúvidas

Nos 14 contos que compõem este *Fatussengóla, o homem do rádio que espalhava dúvidas* (2014), Patissa retoma alguns expedientes de *A última ouvinte*. O quadro social se amplia e mais questões são apresentadas, como o envelhecimento, o abandono e a condição feminina.

Novamente, a língua tem lugar central nas narrativas. Mas a variedade de seus usos e a multiplicidade dos caracteres humanos construídos nas narrativas evidenciam a pluralidade.

É claro que isso não é novidade na literatura angolana contemporânea. Como afirmamos, aceita a metonímia, Ondjaki compõe, em *Os transparentes*, um painel multifacetado da sociedade angolana, mas o faz na centralidade de Luanda. Patissa, por sua vez, novamente recorre à narrativa curta, criando fragmentos da história de vivências contemporâneas, oferecendo um projeto paralelo ao que se mira em Luanda.

Rabello e Tonet afirmam que, neste livro,

as vozes de homens, mulheres e crianças assumem (...) um papel muito fluido, conduzem a um espaço imaginário, onde o pensamento resiste às intempéries do cotidiano. Os contos desenvolvidos ao longo do livro oscilam entre o valor simbólico da ancestralidade e as vivências dos povos do Sul de Angola. (RABELLO; TONET, 2018, p. 552-553)

A fluidez a que eles se referem é a qualidade de integrar tipos textuais e vozes (o que ajuda a criar a polifonia) nos contos, com um trânsito executado delicadamente, compondo, como já dissemos, um painel multifacetado dos povos centro-sulinos e, especialmente, de Benguela. Eles identificam também a tensão geradora da extensão de sua escrita: o valor ancestral e a experiência popular contemporânea, às vezes sincrônicos, às vezes diacrônicos.

Deve-se considerar também o ponto de contato que a leitura de Rabello e Tonet sobre Patissa mantém com a dialética do localismo e do cosmopolitismo proposta por Antonio Candido. Candido, no ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, identifica nessa tensão “uma lei de evolução da nossa [brasileira] vida espiritual” (CANDIDO, 2008, p. 117). Analogamente, a oscilação entre o valor simbólico da ancestralidade (o que, em sentido mais amplo e generoso, pode também ser considerado como o passado histórico) e as vivências dos povos do Sul de Angola (que, também em sentido mais amplo, se poderia considerar como as experiências contemporâneas) é um processo dialético influente na substância de expressão, como os temas e as línguas literárias, e na forma de expressão, insinuando-se, por exemplo,

no modo de narrar os contos, que, em diversos casos na literatura de Gociante Patissa, evoca um narrador em presença em algum grau.

O conto de abertura do livro, “Minha mãe é hortelã”, se passa nos primeiros anos da Independência, durante o período em que se instalava o sistema de ensino pelo país. Respirando os ares revolucionários e inspirado na figura heroica do adolescente Augusto Ngangula, mártir da educação angolana, Ndulu se torna o aluno preferido do professor por vigiar seus colegas e por delatar qualquer atitude considerada reacionária, o que lhe rendeu o posto de Chefe-estrela. Sua mãe, Mbali – personagem também dos contos “Um natal com a avó” e “O julgamento de 1983” –, causava-lhe vergonha por ter um problema dentário e falar somente em Umbundu.

Sua postura serviu para agradar ao professor e afastar os colegas: Respeitado, lá isso era, como Chefe -estrela. Mas querido, nunca mais! Quando se aproximava, os piós falavam baixinho até morrer a conversa. Se quisesse parar, a maralha dispersava -se, até ficar sozinho. Pouco lhe importava isso, enquanto contasse com a companhia e as explicações do professor-brigadista. (p. 12)

Sua sorte muda quando, nas comemorações do 1º de Maio, ele esquece os versos do poema que deveria ter decorado e o mestre de cerimônia caçoa do esquecimento: “ – Quer ver mais quê?! – interrompeu o animador, a quem iriam as honras do poeta, sem dizer «obrigado!», o que provocou risadas da assistência, quantas delas mais estrondosas do que os aplausos de fim de actuação” (p. 13).

Isso o fez virar chacota entre os colegas que já o consideravam inconveniente. Ele reagiu com agressividade e, depois de agredir uma colega de sala, o professor exigiu a presença da mãe:

– Quero aqui a tua mãe amanhã, Ndulu!
 – Não vai dar, camá -prussó.
 – Não o quiêêê?
 – Não vai dar. A mamã está incomodada – mentiu, com cara de meter pena, esperando ser perdoado. Inventou a doença da mãe. Tinha vergonha de ser vista pelos colegas, por causa daquele problema do lixo nos dentes e só falar Umbundu. Mas o resultado lhe saiu pior que a emenda. O Camarada-professor-kambuta-comunal era mesmo duro.
 – Então, traz o papá... Como é você, então?!
 – Não tenho, camá -prussó, a minha mãe é hortelã... (p. 13)

Ndulu queria dizer “viúva”, mas não conhecia a palavra em português. Explica o narrador: “Uma rajada de gargalhadas ensurdeceu a turma. Ndulu quis dizer que a mãe era viúva, substantivo que, à semelhança de hortelã, em Umbundu se diz ocimbumba. Mas viúva era palavra rara nos livros da primária, vai daí ser por ele desconhecida” (p. 14). O desconhecimento da palavra e a reação dos colegas evidenciam o descompasso entre o desejo

estatal de homogeneização linguística naquele momento histórico e a realidade linguística do país. Fora da ficção, essa incoerência só começou a ser sanada em 2020, na já citada lei que instrui o ensino de línguas nacionais. Portanto, por ser publicado em 2014, o conto serve também para reclamar o ensino dessas línguas em escolas oficiais.

À essa vergonha do protagonista, ainda se acrescenta a de ter-se urinado na frente da turma depois das gargalhadas. Pior é a ação seguinte do professor, que o castiga com a palmatória, algo normalizado na educação de alguns países nos anos de 1970. Ndulu decide, depois disso, treinar karatê com um cubano para se vingar daqueles que o fizeram sentir vergonha, principalmente, de Kanjaya, que espalhou para a aldeia que Ndulu se urinou por ser incircuncidado.

As pessoas do local pressentiam que alguma desgraça estava por vir. O índice disso foi a queda do boi do Padre dentro de um açude vazio. Foi nessa mesma fazenda que Kanjaya e Ndulu se defrontaram. Ndulu colhia mangas na fazenda do Sô Padre quando Kanjaya aparece com um mafiador alugado (em outras palavras, um bandido de aluguel) e o desafia a comer estrume, tentando se vingar da surra que levava no dia anterior.

Primeiro, a irmã de Kanjaya aparece para tentar apaziguar. Depois, a mãe Mbali é quem se acerca e sentencia em Umbundu (quase piorando as coisas, porque os dois quem queriam agredir Ndalu tomaram por insulto): cachorro não ladra pelo que aconteceu ontem e o tempo devolve aquilo que tira.

Ela, que deveria saber dos furtos do mafiador alugado, ponderava que em algum momento ele seria pego, daí então chamá-lo indiretamente de cão e avisar que a punição chegaria. O tempo provaria mesmo o que Mbali disse em tom de sentença. Pouco depois de o confronto ter sido evitado, o mafiador foi preso por outros crimes e Kanjaya e Ndalu entenderam os provérbios. Além disso, o erro de Ndalu na frente da sua turma agora fazia sentido: “Já sem a ramela das grandezas, podia bem apreciar o valor da mãe que tinha. E talvez não estivesse tão longe de fazer sentido quando disse que a mãe era hortelã” (p. 16), planta que serve de oferenda em pedidos de proteção.

Assim, nota-se o arcabouço sócio-linguístico-cultural dos povos ovimbundu acionado no conto. Tudo isso é posto em ação num momento em que o inimigo já se configura como o conterrâneo, não mais o estrangeiro invasor responsável pela morte do herói inspirador do protagonista. O embate entre Ndulu e o mafiador, talvez naquelas linhas que escapam ao domínio consciente, se configura como a tensão da guerra civil, onde a violência é internalizada. O mafiador, desse modo, é um conterrâneo corrompido, o novo algoz dos

novos Augustos Ngangulas⁶⁵. Igualmente, situado no tempo de sua produção, o conto pode ecoar conflitos contemporâneos, em que a violência herdada da colonização e potencializada na Guerra Civil perturba a ordem social em muitos aspectos (algo que atravessa outros contos e outros livros e boa parte da literatura angolana contemporânea).

Este conto abre o livro para muitos temas, mas, na senda do sistema de ensino, há outras narrativas que ajudam a compor o quadro da educação angolana pós-independência e pós-guerra civil. Em outros dois contos, o tema se estende. Em “As definições do professor kambuta comunal”, a partir da singular figura de um professor baixinho (kambuta), pode-se refletir sobre a prática docente em Angola.

A notícia da morte iminente do professor faz o narrador acionar sua memória desde quando passou a conhecer o mundo o adjetivo que cabe ao professor é um superlativo: “desde sempre o maior, entre os que o antecederam e os kambutas que vierem eventualmente a nascer na comuna do Monte Belo, no município do Bocoio” (p. 63). O emprego do paradoxo para caracterizá-lo em parte (maior kambuta) indica sua estatura simbólica, não sua estatura física.

O narrador e um amigo, Amós, vão visitar o antigo mestre, que já os esperava, considerando o carinho que mantinha pelos ex-alunos. Logo na chegada, outra memória revela que o motivo da grandeza do professor estava além das lições dos livros e até mesmo Albina, esposa do velho ensinara a eles algo sobre a vida:

Velha Albina tirou-nos desde cedo a noção de que «homem é homem, mulher é gato», cujo sentido, já agora aproveito para confessar, também nunca entendi lá muito bem. E não foi uma lição à ponta da vara, não. Foi com exemplo prático. Atacada a aldeia pelo inimigo em acção típica de guerrilha (entre as forças da UNITA e o exército angolano), isso foi por aí no início de 1980, a mulher amarrou a kalashnikov do marido às costas, envolta em insuspeitos agasalhos. Ele pegou na criança de quase quatro anos. Inverter os papéis foi a saída para sobreviverem, em caso de cruzar com as tropas inimigas. A bem correr, abandonaram a casa rumo à mata, seguindo caminhos distintos. De volta à casa, no fim do dia, o balanço. E lá estava: a mulher trazia intacta a arma (se a perdesse, o marido seria torturado pela ODP, por trair a pátria). O homem, cabisbaixo, confessava ter abandonado pelo caminho a criança, que por sorte veio a ser achada por uma velha, já que em meios pequenos todo o mundo é vizinho de todo o mundo. Altos e baixos de um casal, como qualquer outro. (p. 64)

O aforismo desafiado pela atitude de Dona Albina revela lugares estáticos de gênero que, no risco à sobrevivência da família, foram prontamente abandonados. Mais uma vez, a guerra civil é vetor de algum acontecimento, dessa vez marginal, em uma narrativa de Patissa e a inventiva solução para a sobrevivência serviu de ensinamento prático, o que

⁶⁵ Já tratamos da complexidade dos atores desse conflito em outros momentos desta tese.

completaria as aulas do professor kambuta comunal, marcado por definições extravagantes e diferentes das que normalmente se encontra em livros.

Na sala da casa do moribundo havia uma inscrição que exibia esse modelo de definição: “Definições inusitadas, marca singular do kambuta comunal, se bem que, por vezes, incompreendido” (p. 65). A esse respeito, afirma o sociólogo Octaviano Lucas Francisco:

1.º Kambuta Comunal, enquanto professor, tinha o hábito de definir os conceitos com maior liberdade e dando nova roupagem conceptual aos termos e expressões. Na verdade, é essa dinâmica que falta ao nosso ensino, quiçá, principalmente, no ensino superior, onde poderia haver maior liberdade, tanto em professores quanto em estudantes, de criar novos conceitos... sair da teoria à prática, da prática à teoria. Essa deve ser uma missão do próprio professor. Estimular a seus estudantes a criação do novo a partir do já existente. Não se pode ficar estático a "engravidar" de teorias os estudantes quando eles, em tempo integral, não conseguem "parir" novas teorias ou dar nova roupagem conceptual a termos e conceitos.

2.º Levando em conta o hábito do professor Kambuta Comunal, o narrador tece uma crítica que, do ponto de vista sociológico, se consubstancia numa crítica social à prática docente de muitos professores (...).

Essa é a realidade da prática docente de muitos professores: um ensino livresco, à base da reprodução directa do que os outros já escreveram (o que não é, de todo, um mal, mal é por ser reprodutiva e directa). E, ao assim procederem, "privam" não só a si mesmos, mas também aos seus estudantes da liberdade de "alcançar lentes menos estáticas, de ouvir a voz da alma" - como diz o narrador de Patissa. (in: PATISSA, s. d., s/p)

O narrador então lembra de uma definição que fizera e que não fora corrigida – como usualmente seria – pelo professor em uma redação: “«A água é um processo da natureza. Através da sua transformação, por si só, temos as barragens»” (p. 64). Para o narrador, “ora, os mais comuns dos professores não vão com definições além do livro” (p. 65).

A conclusão do conto é acre-doce:

Como explicar que o rio, que nem nos tempos mais sangrentos do conflito armado chegou alguma vez a secar, não desagúe em energia eléctrica na comuna? Claro está, só pode ser porque se aguarda que a água, na sua condição de processo da natureza, através da sua transformação por si só, nos dê barragens. Portanto, a resposta só pecou por estar muito adiantada para a sua época. (p. 65)

O último parágrafo busca justificar a redação feita muitos anos antes em sala de aula. Agora, com a consciência de homem adulto, a pergunta do primeiro período é retórica e revela um paradoxo social da existência de fontes energéticas e a carência de acesso a elas. Implícita na pergunta está a crítica aos problemas de infraestrutura que atravessam décadas, visto que a redação feita quando criança faz ainda sentido nos anos 2000, quando o conto se situa. A ironia da conclusão pode ser interpretada pelo avesso: não que a resposta estava adiantada para sua época, mas as soluções para problemas antigos é que continua atrasada.

O conto “O mestre que disse não passava”, por sua vez, usa a educação como um dos eixos narrativos. Assim como outros textos, este foi primeiramente publicado no *blog* do autor e também em um site moçambicano, o que, em nossa leitura – reiteramos – opera no campo simbólico da arte como uma forma de chegar ao público e a seus pares paralelamente ao circuito tradicional de editoras de mercado.

Nesta narrativa, Jornal, nome do protagonista, está numa agência de correios (instituição pública que não passaria incólume por uma crítica bem-humorada; sua sigla é lembrada como “Continua Tudo Torto”) na província do Kuando-Kubango lendo uma carta de seu filho, que estuda em Portugal. Um trecho da carta é lido não apenas pelo pai:

«Os mestres mentem, todos eles. O pedreiro não entrega no prazo acordado; o mecânico tem sempre uma desculpa; o canalizador, tirando proveito da semelhança nas duas primeiras sílabas, faz-se canalha perfeito; o electricista é outro a quem é arriscado confiar, tão arriscado como seria pôr a mão no fogo pelo ladrilhador ou pelo pintor, enfim... Será que devo mesmo voltar à escola para o mestrado?», lia-se. (p. 77)

O questionamento do filho recém-formado flerta com o desencanto com relação à formação geral: todos mentem, no sentido de não fazerem o que prometem ou não completarem suas tarefas. Os exemplos elencados na carta se afastam do campo acadêmico, são áreas da prestação de serviço e, por isso, o termo “mestre” se torna ambíguo. “Mestre” é aquele que domina o ofício e também, no caso do filho do Velho Jornal, quem segue a vida acadêmica. Contraditoriamente, Jornal era ele mesmo um mestre alfaiate, profissão com cujo dinheiro conseguiu manter os estudos do filho em Coimbra, o que provaria o contrário da análise do filho.

A oportunidade de ofertar estudo ao filho levanta um questionamento que começa individual, mas que ecoa como de toda uma geração:

Teria valido a pena a independência se, pouco menos de meio século depois, temos que mandar os filhos aos paradigmas que um dia combatemos? Enquanto as respostas tardavam, já no mercado do trabalho, a concorrência era (e hoje, ainda mais do que ontem) rija. (p. 78)

Novamente, as sutilezas de Gociante Patissa são vultosas. As respostas ao questionamento não são verbais, mas práticas. Enquanto a rede universitária oferecida pelo Estado fosse insuficiente, a resposta a essa pergunta disfemística tardaria.

Ele, mestre alfaiate, “tricotava” o que poderia fazer, ou seja, lidava com a distância do filho e com o fato de precisar bancar os estudos no exterior. As cartas serviam ao velho para aquecer o lar, para compor poemas e para conhecer mais do filho por meio das

sem, entretanto, tornar-se estereotipada e folclórica. Por isso, emergem as referências à terra: barro, colheita, garimpo, semente, lavoura. O pai percebe na linguagem do filho a pertença ao seu local de nascença. E olhava para a poesia com os mesmos olhos.

Nesse aspecto, o conto é metalinguístico. Ocupa-se da educação, é certo, mas se debruça sobre a identidade cultural. “Nesse instante, dava um gole, entornava um pouco para regar o chão e acreditava que, na manhã seguinte, estaria a nova poesia a germinar. Talvez no chão, talvez num qualquer pregão. Apenas algo menos bom: era como se fosse inorgânica a poesia que do seu canteiro não nascesse” (p. 80).

O fim do conto é a resposta do pai ao filho, que criticava o isolamento do mais-velho para se dedicar à leitura. Essa resposta se dirige também ao poema composto pelo pai sobre a lua desenhada em papel. Ele defende que a construção de uma sociedade saudável só pode ser alcançada pela soma do que cada indivíduo pode trazer de si para o grupo, isto um fruto da autodescoberta.

Este conto, então, adentra o campo da identidade cultural, criada, na leitura do protagonista, por meio da educação, da pertença, da literatura e da introspecção. Por isso, Jornal se sente um “mestre dos seus”, mas não mais do que isso, porque não mentiria como os outros apontados por seu filho na carta que lia numa agência do CTT.

Questões culturais atravessam o primeiro plano de muitas narrativas. Talvez Raymond Williams (2015) dissesse que não há discussão para fora do que é cultura, como o percurso de ônibus faz perceber no primeiro capítulo de *Recursos da esperança*: “(...) a maior dificuldade é aceitar, profundamente em nossas concepções, os valores de que eles dependem: que as pessoas comuns possam governar; que cultura e educação são questões comuns, ordinárias (...)” (WILLIAMS, 2015, p. 28). No entanto, o que queremos dizer com “questões culturais que atravessam a narrativa” são os problemas narrativos motivados por divergências ocorridas dentro de um campo específico, geradas por distâncias geracionais, políticas, religiosas, linguísticas, etc. A esse respeito, o conto “O calendário da viúva” serve como exemplo.

No começo, a jovem Saluquinha Táti, de 28 anos, dirigia pela cidade de Benguela aparentemente sem rumo, até encontrar um café onde se sentar para apreciar o vento. Ela é descrita como uma mulher versátil, cuja dimensão dependia da necessidade e talvez mais intrigante do que outras pessoas, por possuir três lados. Era bonita, submissa e, paradoxalmente, irrequieta. Outros adjetivos seus são revelados e determinam o conto: ela é viúva e muçulmana.

Esses dois fatos geram inúmeras especulações a respeito da jovem e acionam o fato histórico fora da narrativa, quando, alguns anos após a paz, Angola passou a atrair imigrantes muçulmanos que centraram suas atividades no comércio retalhista. O falecido marido era muito mais velho e de uma religião que apagaria o terceiro lado de Saluquinha e, por isso, muitos se perguntavam sobre as motivações para o casamento. Ela, no entanto, afastou a suspeita de interesse ao recusar a herança deixada pelo marido – fato que, no desenrolar da análise se explica. Calada e solitária desde que se tornou viúva, as razões de suas urgências e do mau humor são reveladas em uma conversa com um agente de segurança.

O começo do diálogo é um pouco atrapalhado a quem precisa desabafar:

- Posso falar contigo?
- Bom, tem que ser rápido. Estou na porta d’arma, sabes que a UPIP é ao lado do Palácio da excelência Governador. Aqui é praia, movimento, não estás a ver?
- Então, para te facilitar o trabalho, me algema já...
- Não posso algemar assim uma pessoa, sem motivo, como na guerra. (p. 28)

O agente reconhece Saluquinha, chamada por ele de “mboa da noite”, outro modo de dizer que ela fora prostituta antes do casamento e da viuvez. Outros termos pejorativos escapam na fala do policial, como “talibã” para se referir ao marido de Saluquinha. O homem, porém, buscava em sua memória algum embasamento:

Eram, afinal, duas almas que viam no canal desportivo um escape à política e outras redundâncias que tornavam cada vez mais previsível a agenda jornalística fora de Luanda.

O agente possuía um exemplar do Jornal de Angola, que retomava matéria da Angop, datada de 31 Março de 2009. E pôs-se a realçar a sua linha de pensamento, com referências soltas à ministra da Cultura e à Directora do Instituto Nacional de Estudos Religiosos, na polémica levantada por angolanas que estariam a ser enclausuradas como escravas por maridos muçulmanos. (p. 29)

Claro, nesse ponto, assim, como no conto “As definições do professor kambuta comunal”, o lugar social da mulher está sendo problematizado. Há uma complexa intersecção entre gênero e poder sendo trabalhada: Saluquinha contraria triplamente a visão estereotipada do que seria uma mulher islâmica, por não ter nascido na religião, por sua vida pregressa como prostituta e por começar seu diálogo com o agente daquele modo.

Sua figura é contraposta às da ministra e da Diretora – cujos nomes não são mencionados – e ao discurso dessas duas sobre as mulheres angolanas casadas com muçulmanos. Saluquinha Táti não é a vítima passiva, não é nem mesmo vítima completamente. Processo importante no trecho é o discurso indireto para a posição da Ministra e da Diretora, o que lhes sonega a voz, e a referência a uma matéria repercutida em um jornal, cuja fonte era outro. Táti é quem tem voz e responde não apenas ao que o guarda

disse antes da interrupção, mas à posição das gestoras: “– As mulheres, como os próprios homens, são submissas diante de Alá. Ao marido, cabeça do lar, obedecemos. Ler o Alcorão era um sonho que não fui a tempo de realizar...” (p. 30).

Para explicar a angústia que a levou a pedir para ser algemada, a mulher conta a história de uma porca (animal impuro para os muçulmanos) separada dos filhotes enquanto ainda amamentava e compara à sua. Seu filho com o falecido marido tinha quatro anos, mas há pouco mais de três meses – daí a importância do calendário para ela – não o via. Ele teria ficado com parentes do marido no Mali. Novamente, afirmamos que ela não é a vítima passiva: ela se revela a assassina do marido já nas primeiras linhas do conto. Se ela foi incapaz de assumir o apagamento de sua figura, tampouco o policial foi capaz de compreender a confissão.

“O calendário da viúva” diverge da construção tradicional da figura feminina; este questionamento do papel de gênero é um dos traços temáticos de Patisa. As falas do agente exibem o senso comum sobre as mulheres, mas a protagonista, Saluquinha, resiste a isso, possuindo não um, mas três lados, isto é, indo além da conformação feminina tradicional. A narrativa reitera a posição de Angola como centro atrator de imigrantes após o fim da guerra civil, o que é visto em outros textos de Patisa e, como já apontado nesta tese, também de Ondjaki.

O fim da narrativa se dá com outra comparação a um animal e Saluquinha é uma ave a voar contra o vento e mudar de cidade, imagem que remete à liberdade com a qual ela foi inicialmente descrita e, embora não tenha sido tolhida de sua liberdade, foi separada de seus amores pela circunstâncias, pelos costumes e pela burocracia. A imagem também cria uma antítese com a introdução da narrativa. Agora ela voa livre, quando, no começo, exigia a própria prisão.

Outra viúva é encontrada em “A alma gémea do mar”. Um grupo de amigos se encontra em um restaurante de Luanda e Titina conta ao narrador o seu drama. Os dois conversam enquanto os outros amigos se perdem em outros assuntos. A cena de um casal saindo abraçado do restaurante e é então que a conversa de abertura do conto realmente começa. Assim como Saluquinha, Titina é descrita como alguém diferente. E sua descrição física coincide com aspectos de sua ideologia:

Titina distancia-se das de sua geração. Deseja com equilíbrio o romântico e o pragmático. Vê-se em suas feições um remoto cruzamento do europeu com o Bantu. As idas ao ginásio são responsáveis pela definição muscular das pernas, o que bem serviria de moeda, se fosse pela sensualidade que ela se quisesse identificar. (p. 98)

Os traços europeus aparecem manifestados também em sua crença, nas primeiras linhas do conto: “– E se eu disser que Deus me dá exactamente aquilo que peço, acreditas?” (p. 97). A fé, que remete ao ideário europeu, é sua explicação para a própria vida e para os acontecimentos que envolveram seu falecido esposo.

Para provar seu ponto, ela conta como conseguiu o esposo exactamente como desejava que ele fosse, não sem que ela tomasse providências para isso também, mulher dinâmica que era. Seu casamento seguia excelente, e o contato com a família do esposo também ocorria com muita cordialidade:

(...) – A sogra não tinha maka em dizer que o filho amadureceu em todos os sentidos comigo. Tão amigas que, quando nasceu a minha filha, não hesitámos em lhe dar o nome.

– Estou a ver. No caso dos ovimbundu, ser xará de alguém é mais do que replicar o nome. O ritual começa com o rito chamado «*okukatwala onduko kusando*». Espera-se que o casal dedique à criança tratamento proporcional à consideração devida ao «sando». Maus-tratos e excessos no exercício da autoridade paterna dão multa, e até renúncia do nome.

– Não sei bem como se diz em kimbundu, mas é mais ou menos por aí. (p. 101)

A conversa entre os amigos revela mais do que isso. É conversa entre as culturas ovimbundu e kimbundu. Ao explicar o ritual de nomeação de um xará, aproximam-se as culturas, o que está impregnado de forte valor simbólico e histórico, pelo que já discutimos quando explicamos questões voltadas ao estabelecimento do cânone em Angola.

Aquele mesmo elemento dual na descrição física da personagem é completado na sua constituição ideológica. O moço não era apenas alma gêmea de Titina, mas também do mar. A personificação do mar opõe-se à visão tradicional de quem seguiria uma fé europeizada e se aproxima muito mais daquele da personagem Man’ Toy, de *Não tem pernas o tempo*, que procura Kianda para conseguir um favor. O moço foi tragado pelas águas do mar e seu corpo nunca foi encontrado.

O personagem narrador então problematiza a figura da sereia:

O retrato dessa figura, que é certamente imaginária, apesar do dogma que retira do questionável qualquer relato sobre o conhecimento ou experiência dos mais-velhos, não escapa aos estereótipos de beleza e atracção femininas. Ou seja, é uma mulher acima de perfeita, muito carinhosa, um manancial de relações humanas. Resumindo, é o oposto daquilo que os homens não encontram de bom em suas esposas, ou do mal que julgam haver nestas. (p. 102)

Não era esse o caso de Titina, que, além de bela, mantinha um relacionamento saudável com o marido. Por outro lado, a relação, antes amistosa, com os sogros, transformou-se:

– Queres saber se me deram culpa por não ter ido com ele ao mar, se por caso se apoderaram dos bens do meu lar, já que não havia testamento nem casamento de

papel, se puseram de parte os valores cristãos? Sim. Converteram o filho numa questão de saldos e preços. E olha que o corpo não apareceu, é capaz de estar feliz lá. (p. 103)

Apesar dos dissabores, Titina é outra mulher no rol de Patissa com atributos positivos. Ela lida com a saudade e com a disputa com a família do falecido, mas segue vivendo e estando disponível para o amor: “– Eu o quê? Já pedi outro homem a Deus. E já o achei, só que viajou para o exterior. Quando voltar, já se vê” (p. 103).

Organicamente, emerge na consciência do narrador uma reflexão sobre a língua: “Enquanto deixávamos o lugar, procurava entender a razão de o mar e a morte terem em comum o vocábulo «kalunga» em umbundu, kimbundu e outras línguas Bantu” (p.103) e as palavras finais de Titina reforçam o arcabouço cultural que vinha se construindo em trocas de rituais e etimologias: “– Tu e essa partida se enganam. Há muito que guardo o teu rosto na água, com a sede. E sempre te posso encontrar onde eu for... e em abundância africana” (p. 103).

A viuvez é um tema recorrente neste livro de Patissa e aflige também as personagens masculinas, como ocorre no conto “O engenheiro”. A mudança de um homem e seu filho para um novo local e a construção de um muro alto atraem a antipatia dos vizinhos. Essa antipatia é o sintoma de uma mudança social em curso e que Patissa nomeará de “lei do muro alto” no conto “A Rua das Empregadas”, que será analisado mais adiante. Não bastasse isso, ele contraditoriamente se senta na frente da casa, o que é interpretado como uma afronta, já que ele não quer que olhem para dentro da própria casa, mas se põe a olhar a casa dos outros.

O protagonista do conto, o Engenheiro, está inconformado com a atitude do recém-chegado ao Capoto. Todos os dias, ele esbraveja em frente à casa de muros altos. A antipatia do louco Engenheiro é justificada numa mudança de ordem social, já a do Sr. Lemos tem lastro no preconceito:

– Esse homem não vai trazer aqui agora esses hábitos de desprezo lá de Cabo-Verde.
 – Mas é cabo-verdiano, o homem, Sr. Lemos? – indagou o meu pai.
 – Então não vê que é fulo ou cafuso, sei lá? – desafiou, sempre armado em dono da verdade. – Quando é que vais entender que clarito é raça cabudjú, ó vizinho? (p. 72)

Senhor Lemos preenche sua fala de preconceito. A narradora é uma personagem feminina (uma garota), o que apenas mais uma vez ocorrerá na obra em prosa de Patissa até agora, no conto “Não lavei porque os fios tão ocupados”, do livro *O homem que plantava aves*. Sua visão de entremeio (nem criança nem adulta; nem branca, nem preta) registrara a

discriminação ao descrever a cor da pele do Engenheiro como “de cabrito”, mas não se estabeleceu como produtora, apenas difusora desse discurso.

Os estereótipos de “raça” estão baseados em termos que, apesar da origem bantu, foram historicamente usados na descrição racial do império e, na voz do autoritário Sr. Lemos ganham contornos ainda mais pejorativos. O muro, que denota o afastamento, é muito menor do que o isolamento social proposto por Lemos, que teme os hábitos do novo vizinho. A razão desse preconceito não parece ter sido mapeada, exceto pelo senso comum; em Angola, costuma-se pensar que caboverdianos se consideram superiores aos africanos continentais por não serem tão negros, posição que, se for um dia comprovada, desmascara a assimilação da violência colonial até os dias de hoje, visto que a mestiçagem foi um processo de dominação.

O preconceito se revela, então, como o ponto-central deste conto. Em certo momento, a narradora afirma: “As pessoas lá do bairro, de modo geral, nunca entenderam (talvez eu nunca tenha facilitado) a minha amizade com o Engenheiro. Logo eu, mulata, filha da patroa da padaria” (p. 70). O emprego do adjetivo explicativo “mulata”, outro termo que serviu muito ao colonialismo, isola-o e destaca-o, como se isso fosse talvez mais importante do que o restante das descrições da narradora sobre si mesma. Com isso, pode-se entender um pouco da postura autoritária do Senhor Lemos. Há uma hierarquização racial implícita no conto e o senhor se coloca acima dos mestiços – o cafuzo e a mulata –, detendo a última palavra.

Essa postura não é lançada diretamente sobre o Engenheiro, visto que ele servira nas guerras como Major, mas ainda assim, de algum modo, pesava a discriminação sobre ele: “Tinha uma pele clara, que alguns chamam de cabrito. Pois é, se clara era a pele, já não se podia dizer o mesmo de sua proveniência” (p. 70).

Ex-Major, o louco, que está indignado com o muro alto do novo vizinho, experimentara os terrores do conflito fratricida. Sua ira com o novo morador, no entanto, é contida quando a narradora, transeunte entre as realidades de seu bairro, leva a ela os motivos do homem. O novo vizinho busca justificar o aumento no tamanho do muro pelo medo de assaltos e sua permanência fora de casa pela infelicidade de estar viúvo: “– Casa de viúvo não consola ninguém... nem mesmo o dono... se me perguntassem no princípio, já o saberiam” (p. 72).

O principal, contudo, é o que apenas a menina pode notar sobre o comportamento das pessoas contra o Engenheiro:

Eu, que já ouvi falar de preconceitos, acho que se os adultos quisessem, perceberiam. Estava ali um ex-militar, só que hoje enxota mosquitos com o que

sobrar do papelão para dormir; daqueles que aguardam por um médico para fazer a guerra cessar em suas mentes. (p. 71)

O preconceito do Sr. Lemos contra o novo vizinho é ostensivo, mas a discriminação contra o Engenheiro da Nuvens é apenas percebida pela jovem. O fato de o ex-militar viver na rua ao relento, as dúvidas com relação à amizade entre o morador de rua e a garota apontam para essa direção. Além disso, ela percebe que a memória da guerra será revivida pelas gerações que dela participaram diretamente e que suas consequências demorarão algum tempo para passar.

Agora já calmo, o Engenheiro se compadece do novo vizinho e em tom poético encontra uma solução para a morte de pessoas amadas:

– Eu sei o que isso é. A mulher vai aparecer outra vez nesta rua. Aí, então, ele atira-a para o quintal e fecha as portas. E dessa vez é a morte quem perde. Só que ele se engana um pouco num ponto: não é no muro alto a vitória, é na vontade dele. Oh, minha Linda... o amor é sempre inconclusivo, tudo o que transcende, é! (p. 73)

Em sua resposta, até mesmo o muro alto serve de remédio contra a morte.

Desse conto há dois caminhos para seguir, o de como a loucura volta a aparecer no livro e o do preconceito. Tomemos, por ora, aquele caminho, que é retomado no conto “Sapalo e a Avenida do Quase”.

O conto também é narrado em primeira pessoa como testemunha e se passa no ano de 2013, no Lobito. O diálogo de abertura e o protagonista, padecendo de demência, afirma que precisa de uma consulta porque ouvia o som da chuva muito alto. A hesitação de seu interlocutor e o fato de estarem em um período de forte estiagem pressupõe o alheamento de Sapalo.

O contato com Sapalo serve sempre de aprendizagem para o narrador, que usa o que vê e o que ouve do mendigo para questionar o senso comum. Desde o título, há o traço da incompletude na Avenida do Quase: “Passam relativamente muitos por este passeio. E até faz sentido, é a rua dos bancos, da clínica e dos contentores de lixo. É de loucos a avenida do quase, do sonho por rápidas melhoras, da dor” (p 84). O sujeito indeterminado do verbo “passar” marca a extensão dos grupos de pessoas com vidas incompletas e marcadas, de um modo ou de outro, pela loucura, ou pela guerra que causou a loucura.

Deslocalizado, Sapalo acredita estar em Luanda, e alguns de seus momentos de lucidez confundem as pessoas que conversam com ele, como o próprio narrador, que se vê em posição de duplo com o louco: “Levei um espanto: em vida, o meu pai chamou-se precisamente Victor Manuel. O calmante veio da certeza de não ter havido ninguém, tanto

quanto sei, na história com tal nome a dirigir a empresa em causa. Apenas coincidência” (p. 85). A ruptura com a realidade parece não ser total no campo da identidade, mas até mesmo nesse ponto, o “quase” se confirma: no fim, o andrajo, integrado à tropa em 1993, se vê compelido a cumprir uma missão no lugar de Hoji-Ya-Henda, herói da Luta de Libertação, que teria sido morto por ele mesmo, Sapalo, em 1968.

Isso – como já insistimos, a continuidade da guerra em seus traumas – e a colocação desse problema numa avenida, via pública urbana ampla e de trânsito rápido, possível metáfora da História, mostra como as vítimas sobreviventes são colocadas às margens, nas sarjetas, enquanto o fluxo continua.

Do ponto de vista do preconceito, outro conto retoma a vida das pessoas com deficiência – tema recorrente em Patissa e que soa como um compromisso social de sua escrita. “No reino dos rascunhos” traz em seu título o termo “rascunho”, expressão pejorativa popularmente usada pelos povos ovimbundu para se referir a alguém com deficiência. A narrativa faz um recuo a um tempo indeterminado, o que confere uma aura de lenda, no momento de sucessão de um Rei, com bons conselheiros, que precisa decidir qual de seus filhos está mais preparado para ocupar seu lugar na administração. Sua morte por avançada idade, desvela uma série de costumes e ritos. A manutenção de um dos costumes é o que dá incerteza à sucessão.

Comumente, ao filho mais velho é legado o trono, mas, por serem gêmeos e a mãe ter parido sozinha e desmaiado, o Rei não sabia qual dos filhos nascera antes. Então, ao escolhido, suas ações determinariam se era o governante por direito ou se seu irmão deveria estar no seu lugar.

Isso levanta uma série de questionamentos no povo, que interroga sua autoridade como a de um possível substituto do soberano por direito. Depois de muita preocupação, o jovem rei traça “uma estratégia de gestão que viria a revolucionar o Reino” (p. 37).

Sua decisão começa por prestar homenagens aos velhos conselheiros e a seus antepassados, algo inédito. Depois, ele decide nomear três conselheiros:

– O mbwale Kataloko vai cuidar do património! – a plateia reagiu com estupefação, pois tratava-se de um surdo-mudo. Como prestaria contas, se não sabia ler? – Mbwale Ngandu é o conselheiro! – as palmas não conseguiam abafar os cochichos. O nomeado era cego. Como diferenciaria uma manhã de uma tarde, nos dias em que faltasse o calor do sol? – Mbwale Simbwokemba vai cuidar da ordem! – e lá estava outra vez a aldeia a resmungar. Como aplicaria bofetadas correcionais, sendo ele paralítico dos membros inferiores? Pediria ao réu para abaixar? (p. 38)

A pergunta do fim do trecho será respondida no conto “O homem que plantava aves”, do livro homônimo. No conto que está sendo analisado, os três novos conselheiros são

escolhidos para funções a que suas deficiências verdadeiramente lhes faltariam. Muitos anciões questionam a atitude do Rei e especulam os motivos para isso.

A sequência dos atos reais revela a intenção de mudar os paradigmas sociais até então estabelecidos. Os homens são conclamados a cozinhar, tarefa tradicionalmente feminina. Essas inversões são sua resposta à suspeita de que o outro gêmeo é quem deveria ser o Rei por direito e, se os costumes tradicionais fossem invertidos, haveria jurisprudência para que ele permanecesse no poder, além da prova de sabedoria ao decidir sobre tais questões. A proposta de deixar a cargo dos homens a refeição serviu de lição quando todos se viram esfomeados, porque ensinou que, apesar de a maioria manter os sentidos e membros intactos, havia tarefas difíceis de serem realizadas.

A conclusão da parábola é moralizante, mais uma denúncia à marginalização das pessoas com deficiência, o que se recupera na obra de Patissa em *Não tem pernas o tempo, A última ouvinte e O homem que plantava aves*:

Unindo os rascunhos da Ombala, uniam-se os demais. Desde então, vêm conquistando a sua dignidade. Mas não faltam lugares, neste mundo do agreste, aonde tarda em chegar o exemplo do Reino dos Rascunhos. E de como a luta nasceu, o Rei não esquece nem recalca. (p. 40)

Também uma parábola, *A árvore que dava leite* narra o desvirtuamento de um casal depois de terem sido providencialmente socorridos da miséria quando uma árvore mágica nasce no quintal. A história se passa em Ekovongo, no Bié, uma Ombala que serve de reduto das estruturas tradicionais e cuja importância para a moralização política e histórica de Angola vem sendo estudada (GUEBE, 2019; CAHILA; KANDJO; MILONGO, 2023).

Justamente a conduta ética é o centro da ação. Um casal muito feliz e sem filhos não encontra solução para a busca por comida no vilarejo assolado por três anos seguidos de seca e de uma temporada de ventania:

Quando menos contavam, uma árvore nasceu do nada no pátio daquele casal. E parecia apressada a árvore, cuja espécie até então ninguém dizia conhecer. Ao fazer uma ligeira escoriação, o marido notou que o espigão estava molhado de branco. Achou por bem chamar a mulher para testemunhar aquilo. Quando ela lambeu a ponta do dedo, pôs-se a estalar a língua, com cara de quem tinha gostado. (p. 108)

Os dois passaram a acumular com a venda do leite produzido pela árvore, mas passaram a ser dados ao kaparoto, aguardente tradicional e, por isso, os cuidados consigo mesmos e com a casa vão sendo abandonados. O casal, feliz na miséria, tornara-se infeliz na fartura. Durante uma briga entre eles, terminam por incendiar a árvore:

Durante meses, choraram cascatas sobre a palha da árvore, cheios de remorsos, rogando para o tempo dar outra oportunidade. Não sei se foi bem isso ou de tanto que as lágrimas molharam as raízes, mas a árvore viria a renascer. Lá o leite voltou,

o amor também, aliás, leite e amor não andam muito distanciados um do outro. (p. 109).

Uma leitura generosa do conto permite traçar um paralelo com a guerra civil que sucedeu a secura dos anos enquanto colônia. Quando chegou o tempo de os filhos da terra (o casal se trata por “manos”) tomarem o leite dela vertido desde suas raízes, atearam fogo na fonte, pelo qual choraram até que a árvore – a República de todos rebrotasse de novo e, como marca da escrita de Patissa, há um elemento linguístico ampliando os sentidos das palavras “leite” e “amor”. Pode-se reconsiderar o poema inscrito no conto “O mestre que disso não passava”, no segundo tempo, o do fogo.

Os meandros atuais da República são articulados em “Gestão de vazios”. O conto começa com outra marca da escrita de Patissa, o uso de metáforas e comparações inusitadas. No começo, ele compara o guichê de atendimento de uma companhia aérea ao funcionamento de um rádio e, naquele espaço plural, um cliente, de terno gravata, impaciente, se descontrola depois de ser impedido de embarcar por excesso de passageiros. Para contornar a situação, dois atendentes sugerem que ele fizesse *check-in* em outra companhia.

Resolvida a questão principal, o passageiro pediu um favor ao funcionário: que tirasse uma fotocópia de um documento que ele levava em sua maleta. No entanto, advertiu o funcionário: “– Para o teu próprio bem, é melhor não leres. Tens ainda muita vida pela frente” (p. 50). A advertência revela ao funcionário da aérea a profissão do homem: a gestão de vazios. O termo é geralmente usado em logística para pessoas que lidam com transporte de cargas em contêineres marítimos, mas aqui, parece adquirir outro sentido, parecido com o do “quase” em “Avenida do Quase” ou ainda com a parte final do poema de “O mestre que disso não passava”. Seria ele alguém a lidar com a falta ou com pessoas vazias (no sentido de indiferentes), talvez em algum alto escalão, considerados sua necessidade urgente de ir à Luanda e o perigo de se conhecer o conteúdo dos documentos.

O repentino de sua morte, que remete a uma ocorrência relatada por Maier (*op. cit.*), parece comprovar essa hipótese: “O cliente não voltou a ser visto pela cidade por um bom pedaço de tempo. Veio a aparecer na agenda pública de uma rádio local, já com data e local de enterro e tudo. Talvez tivesse outros vazios a gerir noutra vida, com mais calma, espero. Pêsames” (p. 51).

Outra linha dentro deste livro nos parece ser a da *lembrança e pertença no presente*. Nesta linha, há contos que destacam personagens e situações singulares. Em “A estrela que não voltei a ter”, o narrador lamenta a morte de sua cachorrinha, Estrela, possivelmente abatida por algum vizinho, enquanto lembra outras passagens de sua vida em

que os cães figuraram. No percurso da memória, acompanha-se a complexidade humana por meio da relação com os cães.

Em “Velho Batalha e a bicicleta que não sabia correr”, o retorno ao bairro de Santa Cruz, em Catumbela, faz o narrador retomar dois casos envolvendo Batalha, homem promovido a avô do bairro por causa de seus cabelos brancos. Ele era figura conhecida por andar sempre empurrando sua bicicleta e pelos neologismos que criava.

A estrutura narrativa é a dos parênteses, uma vez que o fio principal é sempre interrompido por uma informação acessória que acaba assumindo o posto de narrativa principal. Assim é com os dois casos narrados.

O primeiro revela a posição social anterior de Dona Isa, esposa do Velho Batalha, por meio do uso da palavra “sardinha”, relacionado à alimentação de pessoas mais pobres no passado. Só depois desse corte é que se vai à história do Velho Batalha, funcionário da SBELL (Sociedade de Bebidas Espirituosas do Lobito Ltda), empresa que produzia o *whisky* angolano, bebida que, em *Os transparentes*, de Ondjaki (2013), é chamada de bebida oficial angolana. O narrador enfatiza sua singularidade de carregar a bicicleta na ida e na volta do trabalho e seu jeito de criar novas palavras que, agora com a morte de velho, ficariam definitivamente indefinidas.

O conto que nomeia o livro retoma outra dessas figuras singulares. “Fatussengóla, o homem do rádio que espalhava dúvidas” está centrado na personagem Virgulino Kaendangongo, “que na língua umbundo significa eterno sofredor” (p. 57), conhecido como Fatussengóla devido ao corte do terno que costuma usar para fazer a laudatória em velórios.

Ele anda pelas ruas de Benguela sempre carregando um rádio, seu “tesouro” (p. 59) e as dúvidas que gera são, na verdade, especulações sobre os motivos de carregar um rádio sempre desligado. Isaquiel Cori compara Kaendangongo a Mestre Tamoda de Uanhenga Xitu:

é um personagem da estirpe de um Mestre Tamoda de Uanhenga Xitu, com o qual partilha o estatuto de orador, as poses e o gosto pela mais gratuita verborreia. Fátussengóla ganha imediatamente a simpatia e a compaixão do leitor pela forma soberba como o autor o apresenta, seja descritivamente, seja pelo desdobrar dos diálogos. E o final da estória encerra tanta preciosidade como o tesouro que nele é revelado. (CORI, 2015, s/p)

Recém-chegado a Benguela depois de outra separação matrimonial, Fatussengóla conseguiu que seus negócios, como vendedor da “mais cosmopolita das ervas” (p. 56), pudessem ir bem por ter estabelecidos importantes contatos. Vendedor de liamba (maconha), tinha mais de 40 anos, embora aparente menos, e estava agora envolvido com uma de suas

clientes, Dina, era dono de uma autoestima igual à da mosca: “de ostentar vaidade mesmo quando sentada sobre dejecto humano” (p. 56), e mesmo diante do infortúnio, mantém sua postura.

Pouco antes do incêndio que consumiu sua casa, uma conversa com Dina levanta dúvidas. Ele estava interessado em ingressar no serviço público – o que o leitor só descobre depois do diálogo entre eles e assim Dina se posiciona sobre a intenção de Virgulino:

- Sabes, às vezes rezo a Deus para nunca seres dirigente – confessou-lhe Dina, entre uma baforada e a outra, sua expressão facial em clímax hedonista.
- Isso é para ser visto como bênção ou maldição? – retorquiu, brincalhão, numa articulação suave, quase musical, e aquela oportuna selecção de palavras.
- É que os nossos dirigentes não sabem ser objectivos, via de regra.
- Pagaria um assessor – minimizou, irónico. – Que mais sabes sobre mim, tirando isso de andar sempre com o rádio no sovaco?
- Já agora, porque não te soltas dele? (...). (p. 56)

Enquanto voltava para casa depois de ter levado seus documentos a uma reparação, Fatussengóla é surpreendido pelo incêndio criminoso que consome sua casa. Impassível, ele revela o motivo de o rádio antigo ser seu tesouro. Suas economias com a venda de maconha eram guardadas lá dentro.

Por meio de figuras como essa e pela incursão em outros pontos da geografia dos povos ovimbundu, Patissa aprofunda e dá nova roupagem a temas que se espalham por sua obra em prosa. Com isso, ele coloca em funcionamento um mecanismo que, enquanto registra o passado (como em contos que remetem a esses tempos e nas parábolas que constrói), ressignifica o estar no presente com um projeto que apresenta caminhos para solucionar algumas questões, como ocorre com a aceitação das pessoas com deficiência, por exemplo.

3.4 O homem que plantava aves: o que se colhe da escrita

Neste livro, *O homem que plantava aves* (2017), Patissa aprimora seu trabalho com as narrativas curtas, tocando em temas complexos. Aqui, embora haja contos que promovem viagens a várias temporalidades, a História recente de Angola tem um espaço maior do que em contos anteriores. Em algumas narrativas, isso se torna a base da trama de verdadeiras obras primas, como “Rua das Empregadas” e “Consultório número quarenta”.

Essa postura pode representar a compreensão da Literatura como instrumento capaz de dar voz a um período histórico que, em certas disciplinas, costuma ser compreendida a destempo. Alguns contos, então, tocarão em certas feridas da história recente, como o autor já adverte no prefácio, e que servem para constantemente atualizar a memória compartilhada da nação.

Nos 15 contos, assuntos como a guerra civil e suas cicatrizes reaparecem sem perder a leveza que é característica do autor. Benguela é, como nos outros livros, eixo principal sobre o qual essas histórias giram.

Esse arranjo com relação à literatura, à sua província e seus povos parece se consolidar de vez nessa última publicação em prosa de Patissa. Seu cuidado no registro do idioma, dos usos e dos costumes dos povos ovimbundu fortalece o conhecimento, a preservação e a disseminação de uma cultura que se faz emergente nas artes “de mercado”.

O cerne da narrativa do conto “Nossa luta, vossa luta” é ambientado em 1984, na fronteira de Benguela, e a ação varia entre o da reunião de tropa após uma batalha e o presente, em que o protagonista narrador relembra o episódio. A personagem principal é um combatente das FAPLA, testemunha direta da guerra, visão com a qual não se acostuma e da qual sempre restarão cicatrizes, porque “o cenário era escusado de qualificar como aterrador” (p. 64). A guerra civil é retomada em primeiro plano, como ocorreu em *Não tem pernas o tempo*, com a diferença de que nesta narrativa ela é vista por um participante direto.

O foco em primeira pessoa explora as tensões do conflito em sua forma e conteúdo. Para isso, o discurso indireto livre e a polifonia de vozes narrativas são usados para engendrar ambiguidade em alguns momentos. No começo do conto, o protagonista inominado tenta consolar o major cubano por cinco baixas, todas de soldados cubanos, no combate mais recente contra a UNITA. O major, desorientado, começa a questionar suas razões para estar ali e sua voz confunde-se ao ponto de não se distinguir com clareza da voz do protagonista-narrador:

O único diferente aqui somos nós, continuava histérico o major (...). Distinguiam-se [os cubanos] pelo tom moreno do resto do pelotão de infantaria. Cubanos e angolanos unidos pela mesma farda na linha de frente, dando corpo à barreira na fronteira com a província do Huambo. Vai-se lá saber porquê, as baixas neste dia só falavam espanhol. O inimigo é como vocês, fala como vocês; como sei que não são vocês? (p. 64-65)

A apresentação da fala do major sem as tradicionais demarcações do discurso direto mistura-se com a descrição do narrador para culminar nos dois últimos períodos em que a pergunta serve como uma conclusão que aponta, ao mesmo tempo, para a desconfiança do líder da tropa e para o questionamento de alguém que reconhece o descalabro de um conflito fratricida. Esse índice reaparece quando o narrador oferece ao major um cigarro de maconha para que se acalmasse e o relembra, com uma das máximas do MPLA: nossa luta, vossa luta. De modo mais sutil também ocorre no gosto dos combatentes por ouvirem as estações de

rádio oficiais dos grupos que disputavam o poder: “Num extremo, o vibrante ‘Angola combatente’. No outro, o excitante ‘Alvorada’” (p. 65).

Depois da primeira parte, que termina com um questionamento comovente do narrador sobre as razões de uma guerra civil após a Independência, segue-se uma sebenta. Esta é, como já afirmamos anteriormente, uma das características da escrita de Gociante Patissa, preocupado em esclarecer didaticamente algum ponto histórico ou linguístico para seus leitores. No conto, ele procura explicar as origens e o desenvolvimento do conflito armado que assolou seu país e depois o narrador retoma o relato dos combates que enfrentou em meados dos anos de 1980, até sua desmobilização em 1991, ponto de engaste com a realidade. Em maio de 1991, os dois lados em disputa assinaram um acordo de paz em Bicesse, problematizado na análise do livro *A última ouvinte*, ao não aceitar o resultado das eleições gerais e deflagrar outra rodada de conflitos. Os combatentes desmobilizados naquela ocasião se viam desconjuntados na vida civil e o protagonista do conto revela angústia quanto a isso:

Passei a civil numa sociedade que já não contava comigo. Depois já é cada um por si, Deus por todos. (...) O serviço militar é obrigatório, voltar a viver já é facultativo. (...) Uma parte de mim ficou congelada no tempo, mas não me queixo. Ninguém me aponta o dedo. Não matei e não morri completamente. (p. 69)

Dessa incursão subjetiva, somos encaminhados, no relato, sutilmente, às marcas sociais dos anos de violência bélica – reiteração constante nos livros de Patissa e também nos de Ondjaki –, por meio da enumeração de ações que têm em seu centro um pouco da pólvora dos anos de guerra civil. Segue-se, então, a narração de um caso ouvido por ele nas filas do banco onde, supomos, ele vai receber mensalmente sua pensão de ex-combatente. A violência de outros tempos assume novas formas, que vão do descaso com as pessoas na fila (o que deflagra o conto “Rua das empregadas”) à história que ele ouve de outra pessoa que espera com ele. Aquele mal está tão banalizado que não há por onde escapar.

Na parte final, a condição atual do protagonista é revelada e, então, o título do conto pode ser relido sob a chave da ironia. Ele gerencia uma empresa de segurança chamada “Nossa Paz, Vossa Paz”, uma paráfrase das palavras de ordem que, em 1984, ele disse ao major cubano, hoje dono da empresa que constituiu com o dinheiro de diamantes contrabandeados do leste angolano.

Todo o histórico da luta pela paz⁶⁷ (causa maior) acaba sendo ressignificado pela jornada individual do protagonista (causa menor, individual) e do antigo major. Talvez por

⁶⁷ Com todas as contradições que “luta” e “paz” engendram quando são postas juntas em favor de uma só significação.

isso, o último parágrafo começa com “A luta continua”. E mesmo essa perspectiva individual do conflito é explorada nas últimas linhas, quando ele afirma que seu nome não importa, que a história contada é sempre a dos grandes.

Assim, essa estrutura narrativa reflete a complexidade da guerra civil, nos foros íntimo e social, pois aquele momento histórico foi feito, como todos, pela soma de histórias individuais que, quando examinadas com algum detimento, ajudam a compreender o estado-de-coisas institucional.

Em tom mais ameno, mas não menos cáustico, “O julgamento de 1983” é a narrativa de uma infração simples na Ombala. Ao passar por duas mulheres lavadeiras, um homem as saúda, dizendo estar feliz. Uma das mulheres parece ser a mesma avó Mbali dos contos “Um natal com a avó” e “Minha mãe é hortelã”, já analisado, ampliando o rizoma dos textos, que antes se espalhava para o *blog* do autor, como evidenciamos em alguns casos. Ela e sua cunhada, Citumba, sentem-se afrontadas pela alegria de Kawenya e pelo desprezo à tradição de saudar na comuna de Monte Belo: “Se estar contente já era grave, Kawenya tinha conseguido a proeza de pintar com rastilho de pólvora o caminho, desde logo pela estranha maneira com que saudou, com tamanho alheamento aos costumes mais elementares” (p. 102). É deste conto que se extraiu a citação para explicar os costumes de cumprimentar no conto “Os três braços do rio”; o trecho, no entanto, como afirmamos na análise da história do caçador, o excerto havia sido publicado no *blog* do autor.

Contra Kawyenyanya, “a principal acusação tinha mesmo que ver com aquilo de andar contente, justo em 1983” (p. 104), quando nem mesmo dias tranquilos se podiam chamar de dias de “paz e sossego, se tais palavras aplicáveis fossem àqueles tempos, malditos tempos” (p. 101). A impossibilidade de caracterizar positivamente aquele ano tem a ver com a guerra civil e com a soma de infortúnios como a seca e a proibição da pesca e da alimentação com alguns tipos de carne devido a costumes locais. Mesmo essas más sortes parecem, de algum modo conectadas com o conflito interno, como se depreende da fala de Mbali durante o julgamento na presença do soba:

— Este ano de tanto acontecimento, o pai Bernardo partiu a perna, a minha filha com pássaro, eu com tala, os *kwatches* prometem novo ataque, agora que o pai Bernardo está aleijado, o único carpinteiro confiado em fazer caixões aqui na terra. E vem logo este homem dizer boa tarde, cunhadas, hoje estou contente?! (...) Antes que aconteça outro azar, o soba tem que julgar. Uma pessoa de bem, com tudo o que estamos a ver na comuna, com a lua inclusive a surgir envolta em nuvens de sangue, o frio a queimar as plantas, o homem vai dizer que tem tempo de estar contente?! (p. 106-107)

Embora a maior parte dos acontecimentos pareçam naturais ou acidentais, o processo de listagem e todo o contexto histórico de dentro do conto permite interpretá-los como conexos de algum modo à guerra civil. A lua envolta em nuvens de sangue, evento astronômico relativamente comum, remete, no entanto, ao sofrimento causado pelo conflito, que, ainda que se rechace a possibilidade de vinculação com os eventos listados, termina por agravá-los.

Como traço da cultura popular, há elementos que reforçariam uma explicação sobrenatural para os acontecimentos e essa seria a outra face da lua de sangue. Essa visão avigora a ideia de que o sofrimento é uma espécie de castigo divino. Assim, a fala de Mbali torna-se a expressão do sofrimento coletivo e a pergunta retórica feita por ela (“o homem vai dizer que tem tempo de estar contente?!”) resume a felicidade impossível no ano de 1983.

Quando comparada com outros pontos da obra de Patissa que tocam no mesmo período histórico, como o conto “Nossa luta, vossa luta”, por exemplo, o período pelo qual se estende a Guerra Civil é toda de angústia, sofrimento e afastamentos.

No conto, o infrator é condenado a pagar um cabrito e um garrafão de kaparoto, como manda o costume. A sentença agradou a todos e fortaleceu a autoridade do Soba. No entanto, o homem é o vetor do verdadeiro culpado: o ano de 1983. Desse modo, o título se explica. É o ano que é posto em questão e está sendo julgado. Mesmo o ano se abre na leitura. Não é apenas 1983, mas todo o período do conflito, em que talvez outras coisas se fizessem possível: “Tudo, menos estar contente” (p. 108).

Na mesma chave segue o conto “Rua das Empregadas”⁶⁸. Um narrador-testemunha que se identifica como um ex-refugiado “indocumentado além-fronteiras” (p. 111) e que se põe como um espectador passivo das mudanças que ele assiste em seu retorno.

A narrativa vai transitando por temas incômodos, evocados pelo lugar onde sua vista alcança na cidade. Primeiro, ele vê um assunto já fora de moda: os níveis de mortalidade por doenças tropicais no Hospital Geral de Benguela. Depois, o tema que engendra a trama principal: a crise econômica (isso também servirá de mote ao conto “A dívida”, de que logo trataremos e onde se encontra uma boa explanação desse momento histórico):

Por cá, a felicidade das pessoas move-se a petróleo. E quando o preço do crude amua, radiantes não podemos andar. Desde 2014, o acesso às divisas sofreu uma violenta restrição, de efeitos também ele violentos, para um mercado que depende de importações e baseado na estabilidade cambial em relação ao dólar americano. (p. 141)

⁶⁸ Consideramos este conto como o mais belo da obra de Patissa, por sua estrutura e pelos temas abordados.

No sistema capitalista para o qual Angola convergiu, a felicidade é um produto das condições materiais. O recrudescimento econômico do país devido à crise do *commodity* afeta diretamente o modo de sentir coletivo e individual, visto que acirra ainda mais a privação de bens, serviços e mercadorias necessárias para a plena realização individual e social das pessoas, havendo “ramificações incalculáveis” (p. 112).

Observando as zungueiras, tradicionais vendedoras ambulantes, oferecendo afrodisíacos, o narrador dado à contemplação conhece aqueles que virão a ser os protagonistas: Lukamba e Handanga, ex-combatentes que trabalham como seguranças de comércio.

A perspectiva materialista exposta sobre a felicidade retornará ao texto na tensão de classe entre patrões e empregados, algo manifesto, em parte, já no título do conto: “Os moradores da rua distinguem-se ao longe dos visitantes ou transeuntes. Para dizê-lo com justeza, são estes últimos que se distinguem dos donos da avenida” (p. 112). Tais donos da rua são, na verdade, desconhecidos e gozam de contato direto com a administração provincial. Em 2020, a província de Benguela concentrava 8,8% das pessoas em situação de pobreza do país, atrás de Luanda, Cuanza Sul, Huambo e Huíla (ANGOLA, 2020, p. 54).

As observações continuam com o foco em uma anomalia legal para beneficiar os donos e que provocou uma mudança cultural. A criação da profissão de murista, um pedreiro especializado em aumentar os muros, com benefícios fiscais e estatuto social melhores que o de pedreiros – crítica feita também no conto “O Engenheiro”.

A ênfase dada à proximidade com o poder evidencia uma das causas das mazelas, a qual o conto denuncia com ironia, a saber, o clientelismo, também visto no conto *A meia viagem do Senhor Serviço*, em que o narrador, depois de começar desprezando a conversa ao telefone com um parente, se empolga pelo cargo que este obtivera na administração. Visando a se aproveitar em vários níveis pela proximidade com o poder político, deixa a esposa em casa e viaja com um amigo, para impressioná-lo. O primo é avisado do oportunismo do parente cobrador de ônibus aposentado por um assessor e declina o convite, fazendo-o voltar na metade do caminho.

A existência e a necessidade da profissão de murista escancaram também a insegurança com que se vive na capital da província: “Com a lei do muro alto, que só vale acompanhada do componente portas trancadas, ganhavam todas as partes em tamanho e largura (...)” (p. 114). A metafórica lei recobra o crescimento de construções que minaram a convivência coletiva nas ruas de Benguela, outrora acessível a vizinhos que conversavam enquanto varriam seus quintais. O narrador revela também o afastamento familiar advindo

dessa mudança e o progressivo isolamento das pessoas no seio de suas próprias famílias e o esvaziamento da cidade, apesar de seu crescimento populacional:

Surreal, a rua, do seu cotidiano mais concreto intensa, repleta no frenesim da série de portões telecomandados e carros topo de gama vinte e quatro horas por dia, era, ao mesmo tempo, fantasma. Qualquer unidade com cabeça tronco e membros que se vislumbrasse parada ou fomentando aglomerações, já se sabia, só podia ser de serviçal. Os verdadeiros moradores distribuíam-se ilhados no prodígio do sobrenome, já banhados pelo oceano da redoma traduzível em ativos amontoados ao longo de duas décadas travestis. É a identidade de uma geração que nunca se reencontrou (...). (p. 114)

Os contrastes sobre os quais se constrói a observação do narrador coincidem com a paradoxal situação social. À concretude da rua, se opõe a fantasmagoria, o imaterial, o vazio, assim como para o frenesim dos portões corresponde o isolamento dos moradores, reforçado pela redoma e pelo afastamento e imensidão do oceano. A escolha vocabular expõe a fratura: os trabalhadores – o narrador os chama de “serviçais”, descritos quase em termos naturalistas – deixam de ser pessoas, passando a ser unidades com cabeça, tronco, membros, força para o trabalho, relativizados, pelo contraste, com os “moradores”, uma espécie de hierarquização social determinada pelo poder aquisitivo e que remonta ao colonialismo. Talvez aqui valha uma máxima capitalista: são apenas números, o que se confirmará no final da narrativa.

Além disso, o verbo “reencontrar-se” reforça o campo semântico da tensão de classes e amplia a segregação proposta pela lei dos muros altos. A colocação sintática cria um belo efeito de ambiguidade, afirmando, por implicações, que a geração está perdida ou, operando no campo de significações, que as pessoas dessa geração se afastam (se perdem) umas das outras.

A distinção entre os serviçais e os moradores (a que podemos chamar de patrões) exhibe-se na manifestação do gosto e na posse de determinados produtos, como muros altos, portões eletrônicos, carros de luxo:

O poder econômico é, antes de tudo, o poder de colocar a necessidade econômica à distância, eis porque, universalmente, sua afirmação consiste na destruição das riquezas, no gasto ostentatório, no desperdício e em todas as formas de luxo *gratuito*. É assim que, tendo deixado de transformar a existência inteira, à semelhança da aristocracia da corte, em exibição contínua, a burguesia constituiu a oposição entre pagante e gratuito, interesseiro e desinteressado, sob a forma da oposição – que, segundo Weber, é a sua característica própria – entre lugar de trabalho e moradia, dias úteis e dias feriados, exterior (masculino) e interior (feminino), negócios e sentimentos, indústria e arte, mundo da necessidade econômica e mundo da liberdade artística arrancado, pelo poder econômico, da necessidade. (BOURDIEU, 2017, p. 55)

E na entropia dessas contradições, Lukamba e Handanga encontram-se. É notável como Patissa trabalha, na visão do narrador, com o campo semântico: “Mesmo que isolássemos a amizade, o Lukamba e o Handanga teriam ainda assim muitas mais variáveis passíveis de os manter ligados” (p. 115). Isolamento e conexão são acionados, em processo semelhante ao da estrutura de “Não tem pernas o tempo”. No entanto, neste conto, a sutileza e a ironia tornam o recurso mais sofisticado.

Lukamba tinha quase perdido o emprego por se atrasar a socorrer o patrão, de nome Wanda (recusado por este, como que à própria origem), dono de um restaurante de comida caseira, que discutia com um cliente, seu concorrente no mesmo ramo. A motivação da briga, vista com humor, demonstra alguns condicionamentos da baixa elite e a situação de vulnerabilidade da classe média empreendedora frente à crise:

- (...) O senhor também não é dono de um restaurante? Lá também não servem almoços?!
- Sim, mas eu gosto dos pratos daqui. (...) Lá esta semana é tudo chique: lasanha, sushi, tornedó, bacalhaus e pratos franceses... É um negócio para grandes famílias, um segmento de clientes que se prezem...
- (...) Você não sabe que estamos em crise económica, que as importações encravaram, que os armazéns andam caquéticos? Quero dizer, vens cá comer todos os dias para dar cabo da minha despensa a ver se meu negócio vai à falência e passo a comer as gordurosidades do teu restaurante, não é isso?! (p. 117-118)

Contudo, é a razão do atraso de Lukamba que indigna, visto que, aos funcionários, é vedado o uso do banheiro nos estabelecimentos: “não podiam frequentar os WC dos estabelecimentos por ele vigiados, não acabassem eles importunando clientes (tão difíceis de fidelizar) com o odor da sua condição social” (p. 116). Outra opção seria o uso de “fezes” em vez de “condição social”, porém, ao optar por esta, o resultado é uma aproximação entre a condição social de pobres e as próprias fezes, ou seja, há uma equiparação entre o estado de pobreza e os dejetos humanos. Trata-se da permanência de uma mentalidade colonialista agora aplicada à estrutura de classe social, o que também é retomado em *Você não me chame querida*, quando o narrador vai refletir: O preto corre com o branco para virar o branco do irmão dele” (p. 53). Ou seja, o sonho do colonizado é tornar-se o colonizador, se Fanon (2005) assim permite uma paráfrase.

Estruturalmente complexa (chamamos a estrutura de “engolimento”, visto que um assunto “engole” o outro; uma cena, a outra), a narrativa principal vai sendo interrompida por digressões que corroboram a narrativa principal. Mesmo quando levados à biografia dos protagonistas, é isso o que se encontra: vidas atravessadas pelo drama da guerra civil e, quando esta termina, pelo rescaldo de violências sobrepostas (herdadas e desenvolvidas: “E 1975 é bebé” [p. 23]), físicas e simbólicas, sempre tentando “repor o pequeno estado dentro

de cada um, o estado de alma” (p. 127). Assim também, a forma do conto é a dos descaminhos, dos desencontros carregados pelo olhar de uma testemunha que vivia “dias de só olhar” (p. 111), alguém suficientemente refugiado dentro da própria nação.

O estado de violência é tão arraigado que avança sobre o discurso das personagens, no momento de uma declaração de amor feita por Lukamba, em uma digressão temporal na narrativa:

– Bem, minha bem-quista, é que quando te vejo, sinto... eh, no peito... algumas espingardas.

A garota, a quem a distema tornava ainda mais radiante, sorriu um pouco para não deixar de dar o ar simpático. Era bem capaz de nunca ter ouvido falar em espingardas (a guerra comia armamento de verdade, não espingardzinhas).

Alguma vez no tempo se fez inevitável a despedida com a certa promessa de um breve encontro. Isso, digo eu, se as espingardas não explodissem no peito do rapaz. É que se uma já mataria, imaginemos várias explodindo no peito de alguém. Definitivamente, no amor é como na guerra. (p. 125)

Acrescente-se ao elo amor-violência, expressa na frase final do excerto, a antecipação temporal. O narrador antecipa o destino de Lukamba, morto à arma de fogo, ampliando a ironia sobre a qual a história individual das personagens principais se constrói desde a explicação etimológica de seus nomes até a declaração de amor um pouco desastrosa.

Relegados à margem, Lukamba e Handanga marginalizam-se de vez na sociedade. Além do turno como seguranças, dobram a escala de “trabalho” à noite para fazerem furtos nas casas da região, o que só é revelado na parte final do conto: “Da última vez que Lukamba e Handanga estiveram no habitual *briefing* atrás da mulemba, os ânimos ferviam (...). Pareciam estar sob o efeito da maior droga de todas: a morte” (p. 129). A locução adverbial que “da última vez” é um engodo, já que é costumeiramente usada como sinônimo de “mais recente”, mas se revela como “derradeira” logo em seguida. A mesma morte que os espreitou a vida toda, seja na condição de combatentes, seja na condição de cidadãos de segunda classe, ou, para usar o vocabulário do narrador, serviçais, “raça contagiante e à qual [o novo rico] abomina tornar” (p. 132), condenados a “ganhar esta merda de vencimento de vigilante, que nem chega para comprar duas cebolas com bolor” (p. 132).

No mesmo local que servia de banheiro aos trabalhadores da Rua das Empregadas, os dois discutem um modo de limparem suas biografias, caso morressem durante uma de suas missões. A presença nas ruas de centenas de policiais deixa ainda mais tensa a decisão. Handanga, pressentindo a morte, sugere que os dois andem com cartas de suicídio nos bolsos, o que é negado pelo colega, ou que abandonem os furtos noturnos.

Enquanto discutiam que decisão tomar, “pareceu ser um disparo. De uma AK-47 talvez. Ninguém saiu para ver. Seguiu-se outro estrondo, que agora desfazia dúvidas” (p.

133-134). O tempo da narrativa é condensado no presente, em frases telegráficas, como que postas entre o barulho dos disparos. Os dois amigos são transformados no “não-assunto do roteiro da nobre Rua das Empregadas”. No lugar que serve de latrina ficam seus corpos, reforçando o que se anunciava “no odor de sua classe social”. Os subentendidos ganham relevo.

Não se vê os assassinos, reduzidos ao barulho de suas armas, mas, dada toda a construção do texto, os dois devem ter sido mortos a mando de algum morador. A frase final parece esclarecer: “Que se matassem se lhes aprouvesse, mas não ali” (p. 134). Todos os padrões que tiveram suas casas violadas encontrariam nisso motivo para vingança, reduzindo, assim, o valor da vida humana ao de alguma mercadoria. Os dois “batalhadores de mãos armadas” roubavam para “subsair na vida” (p. 132). Não há eufemismo, como houve em “batalhadores de mãos armadas” para as consequências trágicas de suas ações. Aliás, não exatamente de suas ações, mas de suas condições, da fragmentação e dualidade de uma sociedade com enorme desigualdade.

Momentos antes do assassinato, ocorre um esvaziamento humano na Rua das Empregadas, o que vinha se construindo apenas contra os trabalhadores (chamados de unidades). A rua é personificada: “A rua, esta, levou um susto com o inesperado estrondo a meio da manhã” (p. 133) e nenhuma pessoa, numa rua viva, teve a curiosidade nem a coragem de confirmar o que já sabiam pelos tiros. Depois, ainda, quando a rua é novamente povoada, são os prováveis carrascos que surgem, ainda sem rostos: “apareceram homens a bordo da carrinha pericial, seus rostos irreconhecíveis, porque mascarados” (p. 134). Além da banalidade do ato de levar os corpos a outra localidade, o fato de polícia técnica aparecer mascarada, como uma milícia, exhibe a promiscuidade entre o público e o privado, reiterado na frase final.

Outro conto em que questões econômicas influenciam a trama é “A dívida”. O foco em câmera no começo da narrativa apresenta as personagens e o tema na própria performance do que virá a ser a resolução do conflito principal.

Buscando conselho com a prima, Katito, é professor e arrimo de uma família estendida: ele cuida de seus pais, seus irmãos, suas tias e também de seus netos. Esta uma configuração familiar forma um paradoxo quando comparada ao que observa em “Rua das Empregadas”. Helder Alicerces Bahu (2019) analisa as transformações históricas na configuração familiar angolana e indica que a formação familiar tradicional está em evaporação e que “vários fatores podem ser avançados para este grande cenário de desconstrução, entretanto, podem destacar-se a colonização, a guerra civil, a igreja e as

dinâmicas sociais em curso nos circuitos urbanos actuais” (BAHU, *op. cit.*, p. 78). Em “Rua das Empregadas”, o fenómeno de evaporação se faz claro com os muros e o isolamento das famílias dentro de suas casas. O segundo plano narrativo é que parece confirmar as asseverações de Bahu, pois, apesar de estendida, há razões interdidas, já que apenas se pode imaginar as causas pelas quais Katito cuida das tias (talvez viúvas da guerra?) e o fato de cuidar dos netos é explicitado na evasão de seus filhos, pais que decidem não assumir as crianças e migram para fugir das responsabilidades, manifestando, assim, uma noção de família diferente daquela posta em prática pelo avô Katito. Sobre a guerra civil na desagregação da família, Bahu afirma:

Cumulativamente, a guerra civil foi também um importante factor de separação familiar e afastamentos prolongados. Compreende-se também a situação de terem havido excessos pelas duas partes beligerantes, envolvendo membros da mesma família alinhados em ideologias diferentes e prejudicando-se mutuamente. Os afectos foram substituídos por um sentimento de ódio visceral que continua muito presente na memória dos mais afectados que verborream em circuitos mais íntimos tais acontecimentos. (*Id.*, p. 78).

Essa desagregação familiar e a separação de afetos parece ser uma constante na literatura angolana da geração de Patissa, por se tratar de uma ferida que atravessará pelo menos mais uma geração. Ondjaki (2018) trata disso em sua obra em vários momentos, mas, mais evidentemente, na figura de Paizinho, de *Os transparentes*, um deslocado de guerra em busca de encontrar algum membro vivo de sua família.

O salário como professor e a formação pós-laboral impedem Katito de conseguir alguma ocupação que lhe garantisse dinheiro extra. A conversa inicial com a prima Seke ocorre na tentativa de buscar ideias para superar a crise financeira por que passam o país, e por conseguinte, ele e sua família. O nó ocorre a partir do conselho da prima, compreendido em sentido metafórico, quando o que ela queria lhe dizer era literal e jocoso:

– (...) Ó primo, investe num cabrito!
 – Investir num cabrito? E depois?
 – Depois você lhe amarra ao lado do banco. Cabrito come onde for amarrado. O primo não sabia?... (p. 139)

Quando o narrador toma a narrativa, revela-se que Katito era um emigrado e que se arrependera disso. A ideia de melhor qualidade de vida nos centros urbanos é questionada nas narrativas de Patissa. Em “Rua das Empregadas”, considerada a metonímia dos protagonistas, os emigrantes são os serviçais, relegados ao subemprego, a condições precárias de moradia: “(...) Bairro emergente na periferia, onde a eletricidade é mito, o combustível foge do alcance para alimentar o gerador, as pilhas esquecem-se da lanterna. O grande medo é

que a noite dure para sempre” (p. 140). O Censo de 2014 registra que metade da população urbana de Angola não tem acesso à rede elétrica em casa:

Tabela 3 - Agregados familiares com acesso à electricidade da rede pública por área de residência, 2014.

País e área de residência	Nº	%
Angola	1 770 728	31,9
Urbana	1 722 556	50,9
Rural	48 173	2,2

Fonte: Angola, 2016a.

Assim, o conto orbita a denúncia e o registro. O medo da morte devido à natureza da iluminação doméstica é acrescido à contradição entre a expectativa de melhores condições de vida que moveu os emigrados e a realidade de desamparo em muitos aspectos a que muitos angolanos se veem submetidos. Na temporalidade do conto, posterior a 2014, percebe-se que, apesar de 12 anos de paz, serviços básicos de infraestrutura ainda não chegaram à metade da população urbana, expondo as profundas desigualdades do país. Mesmo o termo “bairro emergente” corrobora para isso, visto que se trata de um bairro em crescimento desordenado.

O mesmo descaso estrutural se percebe com relação aos ganhos como professor: “Enquanto isso, de nada pareciam valer as promessas de ações radicais sindicalizadas que visavam tratar do raquitismo de um parente seu, (...) o salário” (p. 140). Sem solução oficial, ele recorre a um *kínguila*, um cambista ou agiota, que lastreia a dívida em dólar. No entanto, mudanças no cenário político levaram à alta da moeda estadunidense. “De dez mil kwanzas, a nota de cem dólares seria comercializada ao câmbio da rua cinco vezes mais cara” (p. 141).

Sem acordo entre os dois, visto que a dívida quintuplicou e Katito não conseguia pagar, o *kínguila* procura por uma solução dentro do sistema, com a mediação de um investigador. As falas do investigador são sempre registradas em caixa alta, o que costuma representar tom de voz elevado e, no contexto que analisamos nesta e noutras narrativas de Patissa, reforça o sentido de autoridade-autoritária que as figuras oficiais quase sempre assumem para si.

Na mediação, o ajuste estabelecido é de pagar o valor em moeda local, sem os juros da variação cambial. Contra si, o cambista tem sua própria ocupação na informalidade do sistema. Desse modo, o conto iniciado com diálogos termina com a mediação de um conflito à base do diálogo. O intermédio oficial sugere a intervenção positiva do Estado, reforçada pela detenção do credor por ter agredido o devedor durante a audiência de conciliação, em um setor que, para o cidadão médio angolano, se remedia com a

informalidade: a busca por sugestões com a prima Seke e o clamor matutino do protagonista aos céus por uma solução.

Além disso, é necessário observar que há um problema econômico global que cria a instabilidade que passa a movimentar as personagens. No entanto, o Estado comparece não em política públicas para mitigar a situação, mas para amenizar um conflito instalado a partir de sua não atuação, sem propor uma solução duradoura e eficaz contra a crise, cuja causa parece evidente ao narrador: a dependência quase total da economia angolana ao preço do crude.

Essa experiência serve de lição ao protagonista. Entre a culpa e o arrependimento, Katito lamenta a amizade perdida; sintomaticamente, lamenta a emigração, em “surtos de voltar ao passado e regressar atordoado das ideias” (p. 145). Com relação à forma, o conto tem o fragor de lenda, exibindo a performance do ditado umbundu: “*u olevalisa eye onjaki*” ou “aquele que empresta, é briguento”.

Nesta mesma senda está o conto “O homem que plantava aves”. A narrativa, publicada pela primeira vez numa antologia em 2015, começa com a descrição da paisagem da aldeia, um lugar idílico, “distante, distante do nosso tempo”, onde “havia espaço para tudo, menos para a felicidade de pessoas com deficiência”. Em alguns lugares no interior de Angola, acredita-se que as deficiências sejam praga dos deuses ou castigo pelo erro de ancestrais e, por isso, o protagonista recebe o nome de Lumbombo, que significa raiz, ou seja, aquilo que fica preso na terra, já que sua paralisia o impediria de sair. Esse tema reaparece depois do romance *Não tem pernas o tempo* e do conto “O reino dos rascunhos”, de *Fatussengóla*.

A fragilidade com que ele é visto se opõe ao modo como ele próprio encara a vida. Conforme cresce, ele vai fazendo de sua fragilidade uma força; por passar muito tempo cuidando da horta e dos animais, já adulto, torna-se habilidoso nisso e, pela quantidade de pássaros que visitam seu quintal, recebe a alcunha de “o homem que plantava aves”.

Não era apenas das aves que Lumbombo atraía a atenção, mas também das mulheres. Para isso, ele criava empreendimentos, como a produção de pentes de madeira, que as convidassem para perto de si e que as fizessem superar o preconceito de que sua deficiência fosse contagiosa. Com as poupanças da venda de pentes e hortaliças, passa a investir em gado.

Então o problema narrativo se apresenta. Um conhecido pede a ele um boi emprestado para ajudar na lavoura, prometendo pagar-lhe. Os pais de Lumbombo foram

contra a ideia, acionando provérbios que justificariam o não empréstimo. O jovem contraria os pais e empresta o animal ao homem que era amigo de um amigo.

Um tempo depois, ele recebe a notícia de que o boi tinha morrido e que o devedor se recusava a pagar, zombando de sua condição física, já que Lumbombo não poderia correr para agarrá-lo. Lumbombo, paciente, prefere usar o ocorrido para aprender uma lição.

Um ano depois, ele corre o risco de ficar cego depois que uma lasca de madeira de seus pentes entra em um dos olhos. Devido à distância do hospital, o trabalho voluntário é acionado para que lhe soprem o olho pela boca. Tendo sido consultado, ele autoriza o vigarista a realizar o trabalho de ajuda. No entanto, quando este se aproxima para soprar a boca do credor, Lumbombo o envolve numa chave de braço no pescoço, exigindo o pagamento pelo boi.

Muito tempo depois, com o pagamento da dívida é que o devedor é liberado e o conto é arrematado com um aforismo, respondendo até mesmo ao questionamento do povo no conto “No reino dos rascunhos”⁶⁹, do livro *Fatussengóla* (2014a): “Não é com as pernas que corremos, é com o pensamento” (p. 27).

O conto de Gociante Patissa reflete sobre a condição de pessoas com deficiência, considerando a superação pessoal das limitações e a aplicação da justiça em um ambiente distante de meios formais para isso. A figura de Lumbombo exemplifica o combate à visão arcaica sobre as pessoas com deficiência, o que fica provado no fim da narrativa: “E estava aprendida a lição (...)” (p. 27). Nesse caso, a sabedoria de Lumbombo permite reverter seu erro no empréstimo, mostrando que foi justamente por subestimá-lo que o devedor foi pego.

As performances de gênero, que já se liam em *Fatussengóla*, voltam agora talvez mais permeadas por questões contextuais. Já no conto “O julgamento de 1983”, essa perspectiva aparece problematizada na narrativa. No início da narrativa, Mbali e Citumba estão sentadas na cozinha, apesar de o sol já ter nascido e o narrador justifica essa postura:

deviam estar na labuta, pela hora, isso é que seria normal. (...) Logo duas experientes mães de filhos, é verdade, dando-se ao luxo do ócio sem ser num final de semana? (...) Na vivência rural, seria uma fotografia escandalosa de se ver, não estivessem as duas cunhadas relevadas pelo ano de 1983. (p. 99)

O narrador esclarece que a atitude das duas é ruim quando considerado o espaço rural, onde o trabalho tem uma função de subsistência também comunitária. Contudo, ao revelar o quadro, destaca-se o papel social das duas como “experientes mães de filhos”,

⁶⁹ “Pediria ao réu para abaixar?” (PATISSA, 2014a, p. 38).

atribuindo uma função fixada para as mulheres e sopesando alguns impedimentos, um dos quais é a negação do ócio.

Logo na sequência, o narrador problematiza o papel feminino:

É certo que o mundo deve às mulheres experimentadas a garantia da sobrevivência da instituição chamada família. (...) Cada vez mais o mundo é levado a reconhecer que ser mulher é uma missão transversal no mosaico das culturas. Mas a vertente disciplinar é um requisito que nem sempre permite que essa transferência geracional de saberes ocorra sem tensão. (p. 99-100)

O comentário do narrador continua, refletindo sobre a interferência masculina na construção do sistema de valores a partir da reprimenda que a mulher mais velha, a instrutora, direciona à instruída, a mulher mais nova que deve aprender com ela e garantir a continuidade da família e do papel feminino tradicional:

Todavia, ao penalizar a menina por falhar na lida doméstica que a vai moldar para o papel que se segue, o da mulher, a instrutora está alheia de estarem, a supervisionada e a vítima, em cumprimento de uma agenda de valores arquitetado pelo macho, macho este que aparentemente não intervém, salvo seja por pequenos comentários que exercem o papel de recados. Eis o carrasco. (p. 100)

É interessante notar que o narrador denomina a mulher pelo substantivo em si e por substantivos derivados de adjetivo, que caracterizam os papéis sociais femininos, como “instrutora”, “supervisionada”, “vítima”, em gradação; porém, ao se referir ao homem na estrutura de valores, ele o reduz ao substantivo “macho”, um condicionante biológico que se adiciona ao nome dado à pessoa encarregada de executar um castigo, o carrasco.

Esse sistema de valores também se mostra em “A chefe e os homens”. No título desse conto, o processo de substantivação é inverso, pois é atribuído à mulher o nome do cargo ocupado e o substantivo seguinte, “homens”, pode ser compreendido como um plural generalizante em cuja relação já existe uma oposição. A narrativa se passa na comuna de Equimina, na Baía Farta, em Benguela, e, no princípio, acompanha-se a tensão da Comissária Comunal, a Chefe, que aguarda a vinda do Instrutor do Partido, que deve avaliá-la após denúncia de que ela teria agredido um cidadão. Na primeira cena, ela procura na biblioteca do palácio comunal documentos para amparar sua defesa e encontra um documento antes censurado. Acompanhamo-la em sua angústia, em 1987, numa época posterior aos “anos mais bicudos da Revolução Socialista” (p. 85) quando o relatório que ela lê havia sido “catalogado como subversivo e conseqüentemente extirpado do convívio de compatriotas de bem”.

O conteúdo que ela lê trazia o depoimento de algum membro do partido que estaria na mesma situação:

«Eu, a preferir, preferia a exoneração. A exoneração humaniza, aproxima, é viagem de regresso para o mais profundo que há em nós. Já a nomeação, não. O exonerado

estende a mão, o nomeado tem marcação. Parece que há uma barreira entre os indivíduos e as instituições, de sorte que podemos ser amigos, mas, se amanhã lhe nomearem para alguma coisa... Está a ver? O que é preciso é, sem deixar de respeitar a natureza soberana das instituições, ao mesmo tempo traçarmos um quadro de interação horizontal, humanizar as prioridades, moralizar a governação (o deleite nas cosmopolitas avenidas jogue paridade no investimento com a qualidade de vida do subúrbio)». (p. 86)

O livro havia sido censurado talvez porque expunha uma crítica à hierarquização social que vazava do Partido para a sociedade, criando distância entre os cidadãos e entre os indivíduos e as instituições. A preferência do depoente pela exoneração reflete sua interpretação sobre a nomeação, que reforça as barreiras porque atribui ao nomeado uma identidade institucional. Nesse caso, é apresentada a impossibilidade de se manter uma amizade quando ocorre a nomeação da outra parte, porque isto seria um rompimento com o respeito direto que esse tipo de relação pressupõe, passando a ser intermediada também pela instituição.

No entanto, a pior crítica talvez seja à prioridade de investimentos. Ao contrapor as “cosmopolitas avenidas” com os subúrbios, ocorre o desvelamento dos interesses que norteiam as melhorias públicas em detrimento da real necessidade do povo. Assim, “humanizar as prioridades” (guiar-se pela necessidade do povo) é uma condição para “moralizar a governação”, que se move em direções pouco claras à população. A horizontalização das relações é a sugestão do depoente no livro de registros, o que significaria despir-se da identidade institucional aqueles que estão nos quadros administrativos. O excesso de formalidades e o autoritarismo institucionalizado, conforme vimos na leitura de outros contos e do romance, é uma constatação incômoda na sociedade angolana contemporânea e, em “A chefe e os homens”, tem suas raízes expostas.

Dois aspectos de tempo devem ser considerados no conto a partir desse excerto. A narrativa se desenvolve no passado, denotado pelos verbos no pretérito imperfeito. Quando o trecho é lido pela Chefe, há uma ruptura, com o presente se instalando majoritariamente no depoimento. Esse trabalho com o tempo sugere a permanência do conteúdo do depoimento na sociedade angolana atual e, ao mesmo tempo, se afirma como “Verdade” no procedimento de delocução.

A hierarquização ocorre até mesmo na recusa da população da comuna em receber uma Comissária. O machismo arraigado levanta contra ela uma série de acusações: a de trazer ideia de brancos e a de desrespeitar as culturas africanas ao impor ideias da China: “impedir que as padarias africanas se prestassem à cozedura de filhos na quantidade que bem entendessem” (p. 88). Ela, que ensinava o planejamento familiar, foi acusada, por isso, de

trazer ideias da China (que, à época, vivia sob as restrições da “Lei do filho único”), e será isso o que provocará a ira do homem que a acusou ao Comitê Central. Todavia, o que as denúncias elucidam é a visão dos homens do local. Para eles, “segundo a sabedoria popular moderna, muito estudo na cabeça de uma mulher faz mal” (p. 88) e a comuna merecia viver “livre de mulheres que odeiam homens, quando eram estes, mais do que aquelas, quem suportava no ombro o peso da revolução e da guerra” (p. 88). Para justificar essa visão estereotipada, os homens, em discurso indireto livre, acionam até mesmo um provérbio kimbundu, em um trecho que não passa sem uma tensão étnica: “Se ainda os kimbundu, que mandavam naquilo tudo, diziam no provérbio «*Tanga imoxi, uturi, mona umoxi umba*»” (p. 88-89), que significa “Ter um só pano equivale a andar nu, um só filho a não ter nenhum”. A tensão étnica fica marcada em “que mandavam naquilo tudo”: ora, os cidadãos, mais uma vez reafirmando o descompasso entre o Partido e o Povo, percebem que os mandatários do MPLA são de um povo específico. O provérbio apresenta também a questão da constituição familiar nas comunidades rurais que representam, mormente, força de trabalho.

O caso que gerou problema à Comissária Comunal foi a agressão a um homem do local. Ele a procura porque a esposa está internada grávida de gêmeos e em estado grave. Ele reclama à Comissária o direito de estar com a mulher, subentendendo que ele deseja transar com a esposa: “(...) Desde anteontem que não me deixam chegar perto da mulher. Desconfiam de quê? Será que o amor faz mal?” (p. 89). A Chefe tenta explicar ao homem a gravidade do momento e a importância de planejamento familiar para quando a esposa se recuperasse, pois uma próxima gravidez poderia ser fatal, mas ele se recusa a aceitar as propostas. No diálogo dos dois, a distância entre as instituições e as pessoas também é sentido:

- É o que ouviste, meu camarada, o planejamento familiar no combate à mortalidade materno-infantil conta com o apoio do executivo...
- Executivo já assim é uma pessoa que foi visitar a nossa casa para nos estender na rua?
- Executivo é o governo...
- Mas vocês pensam que um governo é coisa de outro mundo ou quê? O governo não é só o marido da república? Eu também não sou o governo da minha esposa?! (p. 91-92)

Há no diálogo uma crítica à distância entre o Estado e as pessoas. Embora a política pública de planejamento familiar seja importante, ela não é assim percebida pela população que a vê como um abandono da própria identidade, ainda que esta esteja calcada em estereótipos. As expressões usadas revelam a visão do Governo como uma instância de opressão, como se observa em “Executivo já assim é uma pessoa que foi visitar a nossa casa para nos estender na rua?”.

Dado o mundo possível dessa personagem, a comparação da relação entre governo e república com a dele e da esposa reforça o sentido da submissão. No começo do diálogo que levou a Comissária a agredi-lo, o que ele sugere que faria com a esposa é estupro conjugal e essa comparação feita no fim do diálogo indicaria como o povo vê a o uso da república pelo governo. Nessa mesma parte da resposta, aquilo que o depoente, no livro censurado, percebera anos antes é sentido pelas pessoas: “Mas vocês pensam que um governo é coisa de outro mundo ou quê?”.

De fato, essa visão do marido-enquanto-governo-da-esposa ainda hoje persiste, sobretudo em áreas rurais. Edson J. M. Alfredo e Clarissa Corrêa de Carvalho (2019) investigaram vulnerabilidade social feminina em relação com o sistema de saúde e encontraram com primeira barreira para o acesso da mulher à saúde integral essa estrutura patriarcal na organização familiar:

No momento da realização do rastreio com as mulheres da comunidade [do Bengo], além da autorização administrativa da província, foi necessário adquirir o consentimento dos maridos da interlocutora e do soba. Com esta autoridade local, foi realizada uma reunião prévia para apresentação do projeto, e partir dela é que foi marcado um encontro coletivo em que participaram as mulheres e seus respectivos maridos. Constatou-se, dessa forma, que o acesso aos corpos das mulheres para cuidados de saúde dependia da necessidade de atravessar três autoridades masculinas. (ALFREDO; CARVALHO, 2019, p. 116)

Considerando isso, o diálogo das personagens revela uma estrutura arcaica na organização familiar, social e cultural angolana e também a desconfiança da população com relação às medidas do governo. A recusa a uma ação benéfica exhibe a complexidade de implementação de medidas públicas, seja pela falta de clareza das propostas, seja pela falta de engajamento das pessoas ou, ainda, pela dificuldade de acesso à educação formal, que seria a maior mitigadora de visões restritas da sociedade.

A maior tensão da cena, no entanto, está no embate entre o masculino e o feminino. A Comissária Comunal foge à performance social tradicionalmente estabelecida para as mulheres e o homem que a questiona se sente atingido em sua masculinidade por estar administrativamente subordinado a uma mulher. O leitor só descobre exatamente a razão da agressão quando o camarada Pedradura, enviado do Adjunto Instrutor do Contencioso Administrativo, começa as oitivas sobre a conduta da Chefe.

Pedradura sugere que colocará no relatório o arrependimento da Chefe, o que ela recusa. Não se sente arrependida por ter dado duas bofetadas e um soco no nariz do homem que agrediu uma viúva. Como já vimos no romance *Não tem pernas o tempo*, por exemplo, a viuvez é uma instituição tradicional e das mais respeitadas. Assim, ao agredir a viúva, o

homem, além da violência contra uma mulher, desrespeitava também uma instituição anterior ao Governo, uma instituição de valor horizontal nas comunidades. Durante o interrogatório do reclamante, Pedradura questiona os motivos de o homem ter agredido uma viúva:

– A mulher que o camarada Delfim agrediu tentou roubar víveres? (...) Desrespeitou a bicha? Disse alguma palavra reacionária contra o nosso esforçado governo, os heróis martirizados ou as causas da nossa luta? Era infiltrada e/ou colaboradora do nosso inimigo? (...) Foi apanhada a bruxar? (p. 96-97)

A linguagem da inquisição de Pedradura a Delfim difere um pouco da conversa entre Delfim e a Chefe, marcada por expedientes de oralidade. A linguagem burocrática revela a hierarquização do momento oficial e o momento de tensão política. Além disso, as perguntas procuram justificar a agressão, reforçando, dentro da estrutura oficial, a visão preconceituosa do senso comum sobre as mulheres e sobre os relacionamentos.

A resposta de Delfim resume todos esses sentidos, num exemplo de masculinidade frágil e tóxica: “–Não, chefe... Não, chefe... (...) Me falou quero ser tua mulher, me namora. Ó chefe, uma mulher é que vai me conquistar?” (p. 97).

Apesar de essa visão persistir no interrogatório, a resolução do assunto não a perpetua. Como conclusão do caso, a Comissária recebeu uma promoção, uma louvação pública no púlpito a ser inaugurado e o senhor Delfim foi criminalmente responsabilizado. Essas ordens ao fim da sindicância não foram suficientes para mudar o preconceito geral sobre o lugar das mulheres na sociedade da época em que se passa o conto (e, por causa da realização do texto na leitura, ainda hoje): “Este resultado levou os detratores, que já davam como certa a exoneração da chefe, a acreditarem ainda mais que a política é suja” (p. 97). O embate que levou ao problema narrativo, com uma generosa interpretação, é a sugestão de golpe ao patriarcalismo na gestão da saúde feminina.

Com relação à saúde masculina (para além disso,) no “Consultório número quarenta” três homens se encontram ao acaso em um ambulatório que só abre à tarde para uma consulta a princípio misteriosa. O local e o horário de funcionamento não são exatamente o que se espera para uma visita médica. A descrição da Clínica Hotel começa pelo som ambiente, uma música relaxante selecionada para os impacientes pacientes, de acordo com o que o DJ observava da faixa etária pelas câmeras de segurança.

As filas, que chamavam atenção do narrador em “Rua das Empregadas”, atrai também o olhar deste narrador, que assim as considera: “As filas do hospital, igual ao que sucede no sector bancário, são um acontecimento em si. Adoro-as pela sua sinceridade” (p. 73). Segue-se a isso um longo comentário a respeito da qualidade dos serviços de saúde

benguelenses, criticando a necessidade de os médicos dobrarem turnos para melhorarem seus ganhos e o impacto disso nos atendimentos. Nota-se no vocabulário empregado uma questão editorial que já havia aparecido em outros contos. Nesse, em vez de usar o vocábulo “bicha”, o autor opta por “fila”, mais adequado ao leitor brasileiro, ao qual o livro foi publicado primeiro. Na “Nota do autor”, Patissa esclarece:

A ideia da publicação destes contos, não tendo sido planificada, foi todavia despoletada durante minha presença na Feira Internacional do Livro de Frankfurt (...), quando numa das agradáveis correspondências com os editores da Penalux (...) foi sugerido o desafio de uma nova experiência em prosa. (p. 9)

A dedicação ao público brasileiro ocorre por todo o livro, principalmente na quase total eliminação da consoante muda, em uso no Português Angolano, mas em desuso do Português Brasileiro. Somente em 2019 é que os angolanos puderam ler os contos de *O homem que plantava aves* em livro, publicado pela editora Acácia.

O tom de denúncia se espalha por várias áreas da construção social angolana vista através da narrativa. As condições ruins de moradia, denúncia constante na literatura angolana da geração de Patissa, é retomada antes de o problema narrativo se esclarecer:

Com a proliferação de bairros periféricos ao sul de Benguela sem luz nem água, desses áridos e poeirentos à gênese conotados com a anarquia par em seguida verem crescer comitês de partidos políticos, um atrás do outro, inaugurados e apadrinhados por compatriotas que por lá não morariam nem mortos, rapidamente os serviços sociais seguiram o rumo do comércio a retalho. (p. 76)

O paradoxo entre a desordenação das construções civis em bairros não legalizados e a proliferação de escritórios de partidos políticos apontam para a instrumentalização da política. Esta, a política, deveria resolver os problemas da população, mas, não os resolvendo e se instalando nessas áreas vulneráveis, se exhibe como um jogo de interesses que se afastam da necessidade das pessoas, evitando resolver os problemas urgentes para os quais sua mediação existe.

A vulnerabilidade, já explicitada em outros contos na correlação da narrativa com os dados sobre a desigualdade social, favorece a exploração mercantil de serviços que deveriam ser públicos, universais e gratuitos. Nessa leitura, o Estado omissivo, que vê as filas crescerem nos hospitais como se fosse uma enchente (p. 74), abre espaço para que serviços particulares, agravando ainda mais o abismo da desigualdade:

(...) Os despojados, maldita paisagem, podem bem padecer à porta, apinhados ou no vazio de uma enfermaria, enquanto o médico, cubano, ucraniano, vietnamita, angolano, consoante o acaso, investe horas de empreendedorismo em exames especiais, quando não em cirurgias complicadas, pois podem todos (o médico, pelo poder da função. O desesperado paciente, pelo tostão) (...). p. 75

A descrição dos bairros e a consideração sobre a situação dos pobres no atendimento à saúde demonstram o afastamento do exercício básico da cidadania, que é o usufruto de direitos e a execução de deveres. Só então é que o leitor é apresentado à trama em si. A câmara do narrador acompanha o último homem a chegar ao consultório, quando a cidade já se prepara para a noite. Antes, ele deixa o lixo que estava no porta-malas do carro em um contentor e ouve de duas mulheres do bairro alguns impropérios classistas.

Ele saúda os outros dois homens que aguardam: “– Então, parentes! Está tudo bem?” (p. 77). Essa saudação, típica no dia a dia dos centros urbanos de Angola, chamando os conterrâneos de “parentes” adquire outro sentido no decorrer da conversa entre os três, que respondem com muita má vontade, pelo local onde se encontram e pela longa espera para serem atendidos. Trata-se de uma clínica de saúde masculina à qual eles recorrem tentando recuperar o bem-estar sexual.

Depois do incômodo inicial, eles revelam seus problemas de ereção e relacionam-nos à situação política:

- Também com vocês foi um ano antes das eleições? Pronto, eu sabia!
- Como assim, eu sabia, compadre?
- Quando estou na cama, hã!, aí me passa na cabeça um comício de 1992, o maior discurso do grande candidato, vês? Cheirava a vitória! No fim, perdemos. – explicou o último. – Aí mesmo já é que baixa a potência... (p. 80)

Cada um dos três tem um lado político diferente e, a conversa que parecia tornar-se amistosa, entorna de vez. Um gostava de Savimbi⁷⁰, o outro de Holden⁷¹ e o terceiro de Zedu⁷². A divergência ideológica se torna uma barreira real, manifestada na distância entre as cadeiras, que eles se propõem:

- (...) Faz favor, vamos sentar com uma cadeira de intervalo. Adversários políticos não se misturam, OK?
- Adversários ou meio-homem?! (...) Aliás, se o teu partido é o governo, estás conosco atrás de reabilitação do pai das crianças porquê? Serias já a tal turbina da felicidade. Ou não? (p. 81)

A resposta do penúltimo, eleitor do MPLA é o descontentamento com as promoções. Antes da paz definitiva de 2002, ele tinha assegurada a ascensão. Contudo, com o governo de reconciliação, ele, que não vai bem nos estudos, viu suas promoções ocupadas por membros dos partidos de oposição.

Há um contraste entre este e o conto “A chefe e os homens” no que tange aos cuidados com a saúde. A diferença de tempo nas narrativas é uma justificativa parcial: os

⁷⁰ Jonas Savimbi, líder da UNITA.

⁷¹ Holden Roberto (Álvaro Holden Roberto), líder da Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA).

⁷² José Eduardo dos Santos, Presidente de Angola de 1979 a 2017.

acontecimentos de “A chefe” ocorrem em 1987; os deste conto, recuperados pelos dados contextuais da descrição, possivelmente em 2017, ano anterior ao das eleições de 2018, quando já havia clima de campanha. Neste, no entanto, os homens vão sozinhos, em busca de ajuda médica a um consultório particular, enquanto naquele, o direito à própria vida pode ser sonegado pelo marido.

Outros dois contos, porém, apresentam a figura feminina desempenhando papéis mais livres. “A que ponto chegamos, oh minha vida!” narra a saga de Kasova, uma mulher que busca a liberdade do marido entre repartições kafkianas. O tom leve da narrativa contrasta com a aridez da burocracia que afasta as pessoas e que se constrói não para elas, mas apesar delas.

Havia quase dois meses que ela tentava, nos corredores da Procuradoria-Geral, libertar o marido da prisão preventiva em que se encontrava. A dureza da burocracia se mostra classista: “Com poucas letras na cabeça e sem acesso ao processo, do qual só ouvia dizer que andava em fase de instrução, a senhora via o monstro legal contra si” (p. 38). Assim como no conto “A dívida”, as falas do “Administrativo Sênior com Licenciatura em Direito, Pós-Graduação em Criminalística e com planos de fazer um Doutorado” – note-se que ele oculta a palavra “assistente” –, são escritas em caixa alta.

Essa forma é abandonada quando Kasova apresenta o motivo da prisão do marido, que procurou justificar a filha, atacando o homem que tentou agredi-la e que fora solto. Mesmo assim, ela perde mais uma semana por aqueles corredores. As pessoas que poderiam ajudá-la estão sempre com algum impedimento: o diretor só assina dez documentos por dia; a secretária está de licença por ter cortado a mão enquanto preparava uma salada. Estes fatos lhe são explicados pelo ESAA (Elemento de Serviços de Apoio à Administração) e é ele quem profere a fala que dará o título à narrativa:

A que ponto chegamos, oh minha vida! Mas a que ponto chegamos!... desde que entrou mesmo essa coisa de Direitos Humanos, veio complicar muito o nosso trabalho. Veja-se o caso dos presos, por exemplo. Algumas vezes já mandam vir, também refilam. (p. 45)

A fala do ESAA se baseia em uma visão desvirtuada sobre “direitos humanos”. Há uma preocupação pessoal (“veio complicar nosso trabalho”) posta acima de direitos de todos, alguns dos quais mais subalternizados na condição de presos. Tudo se agrava quando reconsideramos que a prisão preventiva se estende por mais tempo do que deveria e que, ao se comparar a razão do ato que levou o marido de Kasova à prisão e a ação do agredido, a

percepção da injustiça se eleva. O título, assim, propõe uma leitura irônica do conto, corroborada pelo provérbio moderno citado no fim, pelo marido agora liberto.

Kasova, indignada com a tranquilidade do marido depois de tanto tempo preso injustamente, ouve dele que assim era melhor, porque ele lera num jornal que os tribunais eram como os funerais, vestiam-se de negro e seguiam devagar. Embora tivesse passado tempo demais preso sem necessidade – *a que ponto chegamos!* – isso era melhor do que o outro destino possível aos que enfrentam o sistema, a morte ou, menos, um esquecimento ainda maior.

A figura feminina parece constar na literatura de Patissa como um referencial positivo em comparação com a masculina. Em vários contos (por exemplo, em *O temível*) a mulher está em posição de poder, ou, quando não, dá melhores rumos à própria história. Isso se comprova também em “Uma prenda demasiado profissional” e “Você não me chame querida”.

Em “Uma prenda demasiado profissional”⁷³ há um ambiente de tensão erótica. Um fotógrafo, de alcunha Profissional, quando regressava de uma reportagem, é chamado por uma bela mulher para uma sessão. Ela, beirando os 30 anos, e ele, com pouco mais de 50, se veem numa situação em que o profissionalismo dele é posto à prova.

Ela pede que ele faça uma sessão de fotos e, provocantemente, começa a despir-se na frente do fotógrafo. Antes disso, quando chega ao apartamento da cliente, irritado pela fome (era hora do almoço), sem saber por que, ele ignora o ruído incômodo de um inseto e a inadequação do espaço para os efeitos que desejava dar às fotos. Pensou então no dinheiro extra que o trabalho poderia lhe render: “o dinheiro a ganhar seria um bálsamo para todas as maleitas, como diria o comerciante português que nos vendia o material” (p. 31).

A narrativa em primeira pessoa deixa evidente a hesitação do homem com relação a como deve ser sua postura: deve comportar-se como profissional ou deve indicar que tem interesse em retribuir os gestos da mulher? A vacilação se mostra na linguagem quase desde o princípio do conto, quando ele retoma a origem do apelido e as possíveis acepções. Como se estivesse se convencendo, ele insiste para si: “como bom profissional”, “sempre profissional”, “natureza estritamente técnica” (p. 32).

O único deslize do Profissional ocorre quase ao fim da sessão de fotos. Depois de abraçá-lo seminua, ela, com “um sorriso digno de congelar no tempo para todo o sempre” (p. 33), ordenou:

⁷³ Alguns leitores podem discordar da valorização feminina em nossa análise e considerar a narrativa até mesmo machista. No entanto, na leitura sistêmica que propusemos, nossa leitura parece válida.

- Carrega o botão!
- Qual deles? Ocorreu-me a dúvida.
- O profissional... olha que meu pai daqui a pouco chega, e ele é amigo de catanas. – cuidou de esclarecer. (p. 33)

A confusão entre o botão das calças e da máquina fotográfica comprova exatamente a hesitação manifestada na linguagem. No conto, a cliente subverte a lógica patriarcal que predomina na sociedade angolana fora da narrativa. O sorriso nos lábios e a ameaça indireta contida na resposta exibem esse saber, porque é ela quem instiga e quem delimita. Embora a figura do pai seja acionada, o controle que ele exerce não é sobre ela, mas sobre o fotógrafo.

Há uma metonímia muito importante na construção do conto. O olhar do fotógrafo é o olhar dos homens sobre as mulheres. Desse modo, os estereótipos de gêneros, ou talvez, o senso comum sobre os gêneros, é posto à prova. Nesse sentido, a linguagem do narrador, sempre controlada para enfatizar seu profissionalismo, revela fragilidade na situação, o que se expressa em uma atitude pretensamente abstraída do momento e nas reações físicas (“Resgatei a máquina, quando já ia indisfarçável a saliência na braguilha”, p. 33) que mostram o contrário:

Virou-se de costas e baixou para a metade das nádegas a cintura do fio dental. Aí, trêmulo, talvez de fome (...), escapou-me a máquina das mãos. Ela abraçou-me apertadinho e selou uma nuvem de batom no meu colete de trabalho em forma de beijo, quanto a mim um desperdício em se tratando de inorgânica peça de tecido. (p. 32-33)

Essa postura de poder feminino é confirmada no fim. Reforçando tratar-se apenas de um compromisso profissional (e talvez para disfarçar seu desconforto com a situação), Profissional dá seu preço, ao que é interpelado pela moça: “– Ah, a sessão era tudo o que eu tinha de valor para te dar de presente na passagem de século” (p. 33).

No conto “Você não me chame querida”, há a mesma tomada de posição. Diferentemente, no entanto, esse conto conduz o leitor para outros pontos do mapa antes de retornar à província de Benguela. Os protagonistas começam o conto na condição de turistas indo para uma viagem de casais para a Namíbia, ao passo que “Uma prenda...” oferece uma mirada nos cômodos de uma casa comum de Benguela. Outro fator importante é a possibilidade de leitura alegórica que os nomes das personagens sugerem: Elavoko, que significa Esperança em Umbundu, é casado com Mbaka, nome tradicionalmente sinônimo de Benguela e o compadre Lukamba (cujo nome está no campo semântico de relacionamento/amizade) se apaixona por Mbaka.

Lukamba não conseguia tirar da memória a imagem de Mbaka, comadre e esposa de seu melhor amigo, enquanto ela dançava descalça em Windhoek. A narração incorre em diversas digressões descritivas e reflexivas. Quando a descrição de Windhoek é acionada, poderia servir de comparação, por negação às cidades angolanas:

Windhoek sabe ser invejável. Capital de uma Namíbia que tem na indústria do turismo o pulmão da economia, é distinta na constelação de metrópoles do nosso continente. Limpa, segura, preços acessíveis. A arquitectura e a ordenação urbanística são herança inglês e alemã. Uma noite ali passada venera o sossego. Não investem em mosquitos nem em poeira, mesmo tendo por base o deserto. (p. 53)

Assim, Windhoek é o que as cidades angolanas (e outras metrópoles do continente) não são. Similarmente, ao olhar para os angolanos, estes parecem ser o que os outros não são:

Por norma, quando os modos deixam a desejar, alto falar ao telefone ou nem por isso em estabelecimentos (sem poupar hospitais), já se sabe de onde vêm. Da Terra do petróleo, dos diamantes, da Miss Universo e do Carnaval. Move-lhe a consistência dos serviços de saúde e de educação, estatais ou privados (tanta qualidade para tão pouca propaganda). Os angolanos (aqui generalizando), especiais que são desde o ventre, possuem o oco robusto do seu dinheiro, no qual se remiram e se agigantam a todo custo. As boas maneiras podem esperar.

Acompanhando a visão do narrador, descobre-se um dos lugares da diáspora angolana contemporânea. No trecho já está declarada que a razão da evasão para a Namíbia é a busca por melhores condições de vida, sobretudo de acesso aos sistemas de Saúde e Educação, mas critica o descompasso entre a polidez de cidadãos de outros países e a rudeza de angolanos, listada com hábitos pequenos e incômodos. Sofia Caselli Furtado (2020) constata o que o narrador registra:

(...) A migração internacional angolana é comum e compreendida como parte do processo de vida de um jovem angolano, já que a qualidade da educação não atende às necessidades de formação e especialização. Por outro lado, qualidade e acessibilidade em termos financeiros a serviços de saúde e a instabilidade econômica e política do país também tornam a emigração uma alternativa para acessar melhores condições e vida. (FURTADO, 2020, p. 110, *sic*)

No conto, o narrador enfatiza o choque cultural ocorrido a despeito da proximidade geográfica e até mesmo étnica entre Angola e Namíbia. Na fortuita excursão de casais para outro país, muito da sociedade angolana se exhibe. Há, notadamente, um contraste entre Angola e Namíbia com relação à infraestrutura urbana e de serviços; há outro contraste entre o comportamento da pessoa angolana e a de outros países. Mais uma vez na escrita de Patissa fica a acre sensação de um país endinheirado e cultor de determinados tipos de pobreza; culturalmente rico e, ao mesmo tempo, a que falta alguma fineza no trato. Por ainda não oferecer condições de saúde e educação adequadas, a migração se naturalizou entre os

que detém algum poder econômico. Talvez seja um processo de reprodução da desigualdade na criação de um *habitus* de classe (BOURDIEU, 1996, 2015, 2017), posto que a chance de migração é desigualmente distribuída e, por isso, a chance de acesso a melhores condições de vida também. Há diversas raízes históricas para isso, principalmente o passado como colônia portuguesa e, inclusive, a longa guerra civil, que atrasou a oferta de acesso a condições melhores para a maior parte do país.

Mesmo em um país mais organizado do que Angola, as contradições infligidas pelo passado colonialista marcam como cicatriz: “(...) Katutura é, à semelhança de outros guetos africanos, um elevado passivo que as independências não conseguiram saldar. Diz-se jocosamente que o preto correu com o branco para virar branco do irmão dele” (p. 53). Essas submoradias, surgidas nos anos de 1950 no esforço da administração inglesa de afastar as pessoas negras do centro de Windhoek, abriga muitos imigrantes e a imposição legal para a construção confirma o adágio anterior do narrador:

(...) Muito fiéis à estética urbanística, as autoridades desautorizam a autoconstrução. Exigem a contratação de empresas do ramo... a quem mal tem para comer. Boa parte desta camada imigrou de Angola à época dos contratos nas minas de Ouro de Swakopmund e Transvaal, durante o domínio sul-africano. Há também refugiados angolanos da guerra pós-eleitoral de 1993. Preferem morrer um pedaço a cada dia, não vendo condições de sobrevivência melhores no país de origem. (p. 54)

Além de tudo o que se poderia destacar sobre as diversas precarizações pós-coloniais acumuladas, o que mais assombra é a conclusão do trecho, que, confirmando que há uma massa de angolanos nesses “guetos”, essa condição precária é considerada por eles melhor do que qualquer outra perspectiva em seu país de origem.

Assim, é possível inferir que, mesmo os angolanos em excursão, detentores de certo poder aquisitivo, não encarnam para seus conterrâneos imigrados, os que moram nos subúrbios de Windhoek, o ideal de vida possível. Cabe observar que esse trânsito de olhar é apenas do narrador em sua digressão e não dos turistas propriamente, o que importa em tomada de posição do narrador que reconhece em muitos níveis a dinâmica de exclusões de algumas pessoas e o alheamento das personagens-pessoas com a situação.

No eixo da narrativa, começa a ocorrer uma confusão de sentimentos de Lukamba por Mbaka. Dia após dia, o homem procura motivos para passar na casa da comadre Mbaka enquanto ela está sozinha, juntando coragem para propor a ela um relacionamento. Ele, porém, experimenta um grande conflito interno até o momento em que resolve conversar com a comadre para esclarecer o que sentia, o que só consegue realizar depois de uma conversa cheia de hesitações.

Mbaka reage muito mal à conversa, reprovando veementemente a atitude do compadre, que punha em questão longos anos de amizade. Lukamba corre ao bar mais próximo para lamentar o dia em que embarcou naquela excursão. Por causa do vocativo no qual Lukamba insistiu durante a conversa, Mbaka começa a reagir quando alguém a trata por “querida”: “– Sou querida do meu pai, da minha mãe e do meu marido! Você não me chame querida, ouviu? Isso é assédio” (p. 60).

A leitura alegórica que sugerimos no início se baseia no nome das personagens: Esperança é o esposo de Benguela, mas a Amizade tenta se intrometer. Essa sugestão, embora não acreditemos que seja o melhor percurso para a leitura do conto, encontra elementos na estrutura. O cerne narrativo é o conflito moral enfrentado por Lukamba ao assumir que ele, homem casado, está apaixonado pela esposa do melhor amigo, seu compadre Elavoko, no entanto, as digressões destacam outras geografias e se aprofundam na História, criando uma espécie de comparação emulada no discurso.

Em outro conto, “Não lavei porque os fios tão ocupados”, a narradora-testemunha é uma mulher que conta a relação de trabalho entre ela e Dona Cele, uma empregada doméstica, “o elo mais frágil na relação jurídico-laboral e que navegam abaixo do ordenado mínimo” (p. 157). Enquanto acompanha a notícia sobre a entrada em vigor da lei que prevê desconto de seguridade social no salário das trabalhadoras de serviços domésticos, ela começa a se lembrar de Dona Cele. A lei mencionada no texto, é o Decreto Presidencial 155/2016, que “aprova o Regime Jurídico do Trabalho Doméstico e de Protecção Social do Trabalhador de Serviço Doméstico” (ANGOLA, 2016b, p. 3445), mas ação da história se dá em 2007.

A narradora recupera, em listagens, elementos de sua infância até a saída do colégio interno, quando conhece Dona Cele: “pulso firme, alguns anos mais velha do que eu, asseada, estatura média, mãe solteira de vários, o caçula inseparável a tiracolo, analfabeta parcial, respeitosa e comunicativa” (p. 160). Para conquistar o emprego na casa da narradora, Dona Cele justifica, em tom de humor: “– «Até no nome vê-se que sou predestinada a soluções domésticas. Célia Lenço, no documento (...)»”. Essa ideia de predestinação ao trabalho doméstico camufla uma série de problemas estruturais que tornam as empregadas domésticas o elo mais frágil na relação jurídico-laboral. Até mesmo a descrição de Dona Cele, elencando dados como sua condição de mãe solteira de vários, e a referência ao lugar onde ela mora (no Damba Maria⁷⁴, uma sanzala, equivalente ao que, em Luanda, se chama por

⁷⁴ No livro *Ecos da minha terra*, Óscar Ribas (1989) batiza um dos contos de “Damba Maria”. O conto narra a história de Maria, mulher escravizada desde sua infância, que se torna objeto da vingança de um homem negro rico contra um branco que lhe recusa o uso do copo. A reificação escravagista é criticada por Ribas nessa narrativa que explica a origem do nome do bairro na Catumbela.

muceque) demonstram que não é exatamente uma condição de destino, mas de contexto: o sub-emprego para ela é o resultado da enorme desigualdade em Angola.

No conto “Rua das Empregadas”, esses lugares sociais (para não dizer castas) são mais causticamente criticados, visto que o narrador está situado numa condição mais abstraída, embora sua linguagem indique alguns engajamentos. O nome daquele conto se amplia com a leitura da narrativa sobre Dona Cele. Aquela rua recebe o nome dos menos favorecidos nas relações de trabalho em Angola; além disso, os dois contos revelam resquícios de uma lógica colonialista na relação entre as pessoas.

Assim, ser “predestinada” ao trabalho doméstico é uma construção histórica, tal como a existência do Damba Maria, às margens da Estrada 100, que liga Benguela a Lobito, bairro com enorme potencial de atropelamento devido à sua localização. A narradora descreve o surgimento daquele bairro:

(...) Alguns ali chegaram com deslocados da guerra civil pós-eleitoral de 1993, fugidos do meio rural, onde o uso de latrinas não é prioridade, e mantêm o original modo de vida, já depois da evolução de tendas para habitações de adobes. (p. 162)

Nota-se o paralelismo na historicização desse bairro e do bairro de Katutura, na Namíbia, no conto “Você não me chame querida”: “(...) Há também refugiados angolanos da guerra pós-eleitoral de 1993 (...)” (p. 54). Essa fase da guerra civil foi determinante para algumas das condições que hoje se verificam na qualidade de vida e nas dinâmicas sociais do país (e de países vizinhos). Muito se fala, devido ao seu tamanho e à sua importância, de Luanda, que, realmente, foi sobrecarregada por causa da guerra civil, mas os impactos desta se espalham por todas as províncias, que ainda colhem os frutos amargos daqueles tempos.

O crescimento desordenado ocorrido na tentativa de sobrevivência durante um dos períodos mais sombrios da guerra civil fez existir o Damba Maria. A dificuldade de instalação de políticas públicas eficazes para a distribuição de renda, infraestrutura e oportunidades faz bairros como o Damba Maria se multiplicarem. Dos muitos problemas enfrentados pelo Damba, o risco de atropelamentos, por estar à margem de uma rodovia, é agravado por condições de saneamento básico:

Para piorar a fobia [por carros de Dona Cele], Damba Maria é dos bairros com enorme potencial de atropelamentos quando anoitece e moradores atravessam a estrada sem iluminação, já presos, sensorialmente falando, ao instinto de se aliviarem no baldio. (p. 162)

Novamente, os dados da realidade concreta de Angola são cooptados pela narrativa. De acordo com o Censo 2014, essa é a situação de acesso a saneamento básico em Angola:

A nível nacional, 60% dos agregados usam local apropriado para defecar. Entretanto, este valor é de apenas 26% entre os residentes na área rural e 82% entre os residentes na área urbana. Contribui para este fosso, o facto dos membros de 69% dos agregados residentes na área rural defecarem no capim, mato, ou ar livre. (ANGOLA, 2016a, p. 72)

Pouco mais de um quarto da população urbana de Angola não tem acesso a saneamento básico. O conto esclarece onde estão as pessoas que não têm acesso ao saneamento nas cidades e quais são suas condições de vida.

Depois de apresentadas uma à outra, elas procuram estabelecer os termos do acordo informal de trabalho:

(...) lancei as regras do jogo. Ah, e a Cele lançou as dela também (confesso que não esperava nada disso, mas condescendi, afinal, dá sempre mais segurança lidar com alguém experiente no seu ramo. Pensando assim, ficou a dúvida. Podia muito bem ser já uma revelação do génio ousado dela, ou talvez não. Fosse como fosse, antes inconveniente do que dissimulada). (p. 161)

A surpresa da narradora com a contraproposta apresentada por Dona Cele demonstra o desequilíbrio geralmente predominante nessa relação de trabalho. Quando Célia apresenta suas regras, ela está desafiando a dinâmica das relações de trabalho. Nesse sentido, a lei, noticiada no começo do conto, tenta moralizar e garantir direitos aos trabalhadores do ramo, mas, mesmo assim, assinala ainda a submissão do empregado em alguns pontos, como no Artigo 6º, que trata dos deveres do empregado, no item 6, que usa a locução adverbial “com lealdade” (ANGOLA, 2016b, p. 3447) para determinar como o patrão e seus agregados devem ser tratados.

Mesmo o trato entre elas é subvertido. A estrutura do conto alterna de tipologia para registrar os bilhetes que uma troca com a outra. O registro polifônico evidencia a diferença de educação formal entre elas, com a enunciação de d. Cele, marcada por desvios na norma culta. Questões cotidianas pessoais intercalam a relação de trabalho e distinguem outras diferenças marcantes entre as classes, visto que a narradora se preocupa com o atraso no trabalho e d. Cele devido à briga que teve com a amante do pai de um de seus filhos.

Aos poucos, a patroa nota que a empregada, que desde sempre não seguia à risca suas orientações, deixa mais coisas por fazer. O jogo vocabular revela a perspectiva de relações estabelecidas, em que o termo “desobediência” exprime a construção histórica da visão generalizada sobre o trabalho doméstico: “E quando a pessoa já começava a se conformar à ideia de que o coeficiente de desobediência da empregada seria o inevitável espinho na rosa...” (p. 166).

Como última desobediência, Dona Cele treina uma substituta e, por bilhete, se demite para trabalhar com quem lhe oferecia melhores salários. Sua mudança de emprego para os chineses evidencia também um dos movimentos de migração desses povos para Angola, alguns anos após o fim da guerra civil, quando o país se apresentava estável, em crescimento e com oportunidades para muitos trabalhadores, inclusive estrangeiros. Do bilhete de d. Cele é que se extrai o título do conto:

(...) Desculpa mas uma vez porque o que a mana paga é josto. Mas se ela [a irmã que estava sendo treinada em segredo] não der conta do trabalho, a mana é só mi ligar ou uma SMS que eu virei logo até porque largo cedo. Não lavei porque os fios tão ocupados. (p. 167)

A mensagem deixada pela empregada revela várias informações importantes sobre ela e sobre seu *locus*. Sua justificativa para a saída priorizou questões financeiras e de comodidade de transporte (embora, para conseguir o emprego, ela declarou ter fobia de carros). Mesmo assim, seu senso de responsabilidade não a deixa abandonar o trabalho sem antes preparar sua irmã como substituta, além de se oferecer para eventuais ajudas. No entanto, sua desobediência conduz a uma tentativa de solução não convencionada no acordo inicial de trabalho.

No limite, toda a relação entre elas vive uma tensão de classe, manifestada sobretudo na comunicação entre as duas: uma dava as ordens e a outra escolhia qual obedecer. O lamento da protagonista corrobora esse ponto de vista:

Raiva pela introdução em meu casulo de uma estranha, ainda que aprendiz de auxiliar (de auxiliar)? Desilusão pela empatia que crescia entre mim e Cele, a então profissional abnegada? Falta, por me já acostumar a delegar tarefas? Teria sido tudo uma farsa, até a alegada exclusividade do comboio ferroviário? (p. 167)

Ao tentar compreender o que se passava dentro de si com o pedido de demissão depois de um mês de trabalho, os sentimentos contraditórios da patroa oscilam da empatia à sensação da falta de ter alguém a quem dar ordens. Outro ponto é que a dúvida quanto ao caráter da empregada novamente emerge em interrogação, destacando a tensa relação entre patroa-empregada, apesar da amizade que parecia se formar entre elas.

A história de Dona Cele e de sua patroa exhibe as complexas interações entre os indivíduos e entre indivíduo e sociedade. Na relação de trabalho doméstico, percebe-se a marca de desigualdades históricas e sociais, construídas desde a colonização e mantidas após a independência e após o fim da guerra civil. Então, até certo ponto, os contrassensos que permeiam a relação entre patroa e empregada são contradições que invadem a vida em Angola do ponto de vista econômico, jurídico e social no mais diversos níveis de relações. Nesse

conto, os papéis de classe social e gênero reforçam e, ao mesmo tempo, questionam as estruturas de trabalho socialmente estabelecidas (a patroa rechaça a cobrança de uma vizinha para ter filhos logo, enquanto lida com as desconfianças sobre o caráter da empregada) e refletem sobre a busca por soluções, no âmbito democrático, de melhorias na qualidade de vida – é isso o que a lei, citada no início do conto, busca fazer – dificultada por ideias retrógradas ainda mantidas em uma sociedade que, após o fim da guerra civil, se tornou até mesmo um polo atrator de imigrantes de outros países.

Considerando o exercício de poder, podemos refletir a esse respeito no conto “Ku-duristas na Bahia”. Gociante Patissa, por escrever fora do principal circuito editorial, costuma dar seus textos – em partes ou na íntegra – aos leitores em seu *blog*. Como já afirmamos, essa é uma estratégia para atingir o público a despeito da não publicação massiva em editoras de mercado e é o modo como esse conto foi publicado pela primeira vez, em dezembro de 2013, sob o título “O Família e o Conterra”. Importa notar o quanto este título é sugestivo para uma leitura alegórica (“E num ápice, suas comuns existências saíam de si mesmas para elevarem-se à dimensão de uma parábola, como que a do barco e do tempo”, p. 148), assim como ocorrerá com o nome dos protagonistas do conto “Você não me chame querida”.

Os protagonistas deste conto são o Família e o Conterra, professores que abandonaram a docência para integrar o *staff* de um grupo de ku-duristas em turnê no Brasil. Outra vez, na escrita de Patissa, aparece a denúncia à desvalorização do trabalho docente:

O Família entendia um pouco de francês e o Conterra de inglês. Complementavam-se no novo e excitante emprego, desistentes do sombrio posto de professores mal reconvertidos, derivando disso em termos de consequências mais perniciosas o salário abaixo do previsto para o seu escalão. (p. 147)

A falta de perspectiva de melhores salários e condições torna a profissão pouco atrativa, apesar de muito exigida, quer em termos numéricos, há uma defasagem entre a quantidade de professores secundários e a necessidade de professores (CHIMUCO; PACHECO, 2020), quer em termos simbólicos, pois uma mudança efetiva na qualidade de vida só é mantida com educação. Assim, na esteira do que sugerimos ser uma leitura alegórica, a família e os conterrâneos deixam a educação para seguir no entretenimento, algo sintomático dos tempos atuais nas periferias do capitalismo.

O conto põe em perspectiva o sucesso do Ku-duro, ritmo que mistura o eletrônico com sonoridades angolanas. Em outros livros, e mesmo neste, Patissa se preocupa em registrar danças e tradições de grupos sociologicamente minoritários, e o tratamento dado ao

ku-duro não é uma contradição, mas a confirmação de um compromisso em entender seu país sincronicamente. Mesmo assim, há críticas à hegemonia do ritmo: “tanto assim que era capaz de atingir o patamar de embaixador da cultura angolana, caso do culto à irreverência tal unicamente dependesse” (p. 147).

O grupo chamado Don Acidente é convidado para o festival de Natal na Bahia (Brasil). Os protagonistas recebem do patrão algumas orientações sobre etiqueta no *show business* e – a mais importante – sobre a grandeza de Angola. A linguagem do patrão, nesse caso, é mistura de gírias angolanas e termos de origem inglesa (“abáuti”, por exemplo), indicando sua pertença ao meio do entretenimento e também sua origem.

Ao chegarem ao Brasil, durante a escala no aeroporto de Guarulhos, os músicos fazem exigências alucadas no restaurante e a conclusão dos professores é a de que os ku-duristas “gozam de imunidades” (p. 150; p. 151). Deve-se lembrar que, no começo do conto, eles são comparados a embaixadores de Angola, revelando a percepção que têm de si mesmos. Don Acidente, o líder do grupo que recebe seu nome, comporta-se com extravagância, pagando muito mais a uma prostituta e abaixando as calças durante sua apresentação.

No dia seguinte, o grupo foi convidado para um almoço com um Ministro de Estado, mas o *staff* se sentiu ofendido pela cobrança de US\$ 30,00 de cada um para o almoço. Família e Conterra discutem sobre entregar ou não o dinheiro, um tentando convencer o outro. Só no fim é que se descobre que, dos dois, quem era contra a recolha do dinheiro pela equipe do Ministro era o Conterra. Quando é revelado o real motivo da doação, para fazer uma festa de despedida ao grupo, Conterra fica muito animado e, ao jantar, no dia seguinte, incorpora, por fim, as imunidades dadas ao grupo.

Ocorre uma comparação entre a expectativa do comportamento do Ministro e o que eles conhecem e esperam do comportamento de uma autoridade civil. Além disso, eles estabelecem seu próprio parâmetro de comportamento, aproveitando suas “imunidades”, o que demonstra o exagero no exercício de poder (tal qual foi visto nas figuras de autoridades em outras narrativas), seja ele cultural, como é o caso do grupo de Don Acidente, levando a descomedimentos que, no campo específico do entretenimento, são vistos como extravagâncias de artistas, mas que derivam do fato de esses artistas se considerarem figuras de poder.

Os dois próximos contos parecem fazer parte dos esforços de registro e pedagógico que fazem parte da obra de Patissa até o momento.

“Por que é que a cauda da lagartixa cai?” é a adaptação de uma fábula popular Umbundu feita pelo autor para o programa “Aiué Sábado”, da Rádio Morena, de Benguela, no ano de 2008. Esse conto também fez parte de uma antologia antes de compor o livro que estamos analisando.

Usando elementos locais, como a estrutura administrativa tradicional, a fábula põe em oposição Lebre e Lagartixa, antes amigas, mas que, na oportunidade do lucro, rompem a relação. As duas eram comadres e preenchiam o tempo livre com fofocas, mas, no fim do primeiro parágrafo, há o índice de mudança: “não há nada melhor do que o tempo e a fome para medir a força das relações” (p. 177).

Em tempo de privação, a Lebre traz de outra aldeia um naco de carne, que deixa embaixo da goiabeira enquanto subia no pé para apanhar uma fruta. Nesse ínterim, a lagartixa aproveita-se para furtar a carne. Sem solução entre elas, o caso é levado à Ombala do Rei.

A Lagartixa usa de sua esperteza para convencer que não se podia provar a posse da carne à Lebre e o Rei acata seu argumento. Passado pouco tempo, a Lebre vê a cauda da Lagartixa para fora de sua toca e agarra-a, o que ocasiona uma nova audiência com o Rei.

No uso dos mesmos argumentos da Lagartixa, a Lebre obtém a resposta do soberano em seu favor, e corta a cauda da Lagartixa. O fim do conto tem um toque moderno e jocoso, visto que a Lagartixa, desesperada, recolhe o pedaço cortado de sua cauda e jogado fora pela Lebre, que não via serventia para aquilo, senão para sua própria vingança, e procura um cirurgião, mas o narrador lembra que, naqueles tempos, a medicina ainda não estava tão avançada e que isso explicaria porque as lagartixas perdem a cauda.

Como toda fábula, esta possui uma finalidade didática exposta na moral, que, na versão do livro, não é registrada, mas que, no *blog*, assim se encontra: “Moral da estória: uma amizade de verdade resiste à fome, a distância e outras tentações” (PATISSA, 2008, s/p). Sua finalidade tradicional é a transmissão de valores importantes para a comunidade. Considerado isso, ao chegar ao último conto, de gênero aparentemente desconexo com os anteriores, o que se tem, na verdade, é um reforço de valores tratados, por exemplo, na crítica ao isolamento em “Rua das Empregadas”.

Outro contributo diz respeito às dinâmicas de poder na sociedade. A proporção do conflito entre as comadres escala quando o Rei toma uma decisão despreendida do contexto, cedendo à esperteza da Lagartixa. Ora, este parece ser o mesmo mecanismo pretendido por Man’ Toy em *Não tem pernas o tempo*, ao fundar sua ONG em benefício próprio. Então, o desfecho da fábula conduziria a uma crítica à forma como o uso das instituições é desviado de sua verdadeira vocação. Além disso, há o fator positivo do registro, garantindo, na fração não

hegemônica da literatura hegemônica (isto é, na literatura escrita de Gociante Patissa), a continuidade do imaginário Umbundu, fortalecendo uma identidade cultural local e, por fim, angolana.

Nesse sentido, o narrador do conto “A lenda do soberano Ndumba” afirma: “As gerações nascidas na Angola independente têm sempre dificuldades em imaginar, sobretudo se interpretarmos o termo [sipai] como imagem em ação” (p. 170). Embora seja uma digressão explicativa sobre o termo sipai – o colonizado que servia como polícia contra seus conterrâneos – a afirmativa pode ser levada em sentido mais amplo, reconhecendo que cabe ao escritor, com sua literatura, dar a conhecer seu país às novas gerações.

“A lenda do soberano Ndumba”, adaptação de uma lenda oral publicada em seu *blog* em 2011, se localiza entre os anos de 1920 e 1945, centrada na figura do Soma Ndumba, Rei dos Mbundu, que exerceu sistemática oposição à colonização portuguesa em Angola. Como em outros contos e outros livros, ao narrar, aspectos linguísticos e culturais vão sendo problematizados no primeiro plano, indicando que a língua está no ponto central da manutenção das culturas não hegemônicas e não oficiais em Angola.

O foco da discussão está na *sulunlã*, “título de um tema do cancionero do grupo etnolinguístico ovimbundu” (PATISSA, 2012, s/p), baseado no escárnio às autoridades tradicionais e que serviria como protesto contra a corrupção entre esses líderes. Para explicar isso, literatura e sociologia unem-se no conto, característica da literatura de Patissa, visto que se trata de uma adaptação, com algumas mudanças, de uma investigação sociológica desenvolvida pelo autor e postada em seu *blog* em 2012.

O narrador-pesquisador esclarece que a indignação contra os Somas cresce quando estes passam a ser assalariados pela metrópole. Com isso, passamos a entender a figura de Ndumba como dupla: ele é um líder de resistência empregado pelo sistema colonial. Essa posição expõe o motivo do maldizer sobre o soberano, narrado bem no começo do conto, com dúvidas sobre os cinco cochilos do soberano em um único dia e sobre seu apetite desenfreado por galinhas. Essa mesma contestação foi vista no conto “Os dentes do soba”.

Depois da digressão sociológica é que o tema central é retomado. Com as obras de construção atrasada, a administração colonial ordena que o soberano participe dos trabalhos, carregando pedras:

Num belo dia, certo sipai foi incumbido de mandar o soma Ndumba carregar pedras, atrasada que andava a construção de um forte na iminência de uma invasão. (...) As autoridades coloniais viram-se mesmo forçadas a destapar o véu do disfarce e colocaram o Ndumba ao nível raso, o de seus semelhantes, africanos, pretos, sem escolaridade (...). (p. 174)

Uma sequência de tensões se manifesta neste excerto. Os sipaios eram figuras de entremeio, pois participavam dos dois mundos – o do colonizador e o do colonizado. Para o colonizador, ele era um inferior porque não nasceu na metrópole; para o colonizado, era um traidor, cumprindo ordens contra os seus. A disputa das potências de então pelo Centro-Sul de Angola movimenta o conto ao ponto de ser necessário o trabalho das autoridades tradicionais, que, a depender do grau de colaboração com a metrópole, gozavam de mais ou menos imunidades. No caso de Ndumba, isso está implícito no uso da locução verbal “viram-se forçadas a destapar”, significando que abririam mão de algumas vantagens concedidas a ele, e explícito quando se narra a captura dele pelos sipaios: “esquecidos do papel que tanto aquele [Ndumba] prestou pela prosperidade do opressor” (p. 174). Outra questão é como Ndumba se vê superior a seus semelhantes (talvez pelo poder ancestral atribuído aos Reis, talvez por seu contato com os colonizadores), mas a sequência do trecho, mais do que caracterizar seus conterrâneos, caracteriza-o a ele – percebido em único relance, por meio do assíndeto: africano, preto, sem escolaridade.

Depois de descumprir a ordem e ser levado ao posto do Chefe colonial, ele ouve com raiva a ordem. No entanto, inventivamente, ele cumpre a ordem, ao mesmo tempo em que desobedece. A pedra que traz ao Chefe é um pedrisco e arremata perguntando se falta à pedra mínima as características que possam lhe valer para ser chamada de “pedra”.

O conto desvela o caráter das relações no contexto da colonização portuguesa. O soberano Ndumba resiste a algumas imposições portuguesas, mas goza de vantagens devido à sua influência local e à proximidade com os administradores coloniais. A sátira à sua figura, presente no *sulunlã*, registra o descontentamento da população à época⁷⁵ e denuncia a corrupção instalada em algumas das estruturas tradicionais.

O interesse de Patissa por adaptar para a literatura escrita duas narrativas de literatura oral, acrescidas de irrupções históricas e sociológicas, aponta para a descolonização dos saberes e, como estamos argumentando, para des-homogeneização de certos aspectos da literatura angolana contemporânea. Ainda, pode-se dizer que, de certo modo, isso transforma saberes residuais em emergentes na cultura angolana como um todo, haja vista que os contos são somente o registro puro e simples, mas uma elaboração mais completa de mundo em termos de literatura.

⁷⁵ Ainda que a música seja anterior e se refira a outra autoridade, sua manutenção na época do soberano atualiza a crítica e cria um novo alvo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Eu gostaria de ver a palavra “universal” banida completamente das discussões sobre Literatura Africana até que as pessoas parassem de usá-la como sinônimo de um paroquialismo europeu mesquinho e egoísta, até que seu horizonte se estendesse para incluir todo o mundo.*⁷⁶

Chinua Achebe, 1990, p. 76

Portanto, a análise da obra em prosa construída até o momento por Gociante Patissa permitiu observar que há um circuito literário paralelo – e talvez até marginal – ao das editoras e das academias. Nessa fração de campo, outros são os meios utilizados para a consagração, porque a principal via, as editoras de mercado, está geográfica e simbolicamente concentrada em outro ponto.

Por essa razão, Patissa buscou alcançar seu público a princípio diretamente, por meio de seu *blog*, que experimentou um salto de acessos, apesar do declínio do formato ao redor do mundo devido à explosão das redes sociais, principalmente. Assim, muitos temas e até mesmo muitos textos foram oferecidos aos seus leitores antes de serem transformados em contos e circulassem no formato de livro, o que implica numa subversão da ordem tradicional da literatura hegemônica, cuja centralidade está no objeto livro.

O professor Luís Kandjimbo (2015) indica que existe uma tensão permanente na construção do cânone literário angolano desde a opção pela literatura escrita em detrimento da literatura oral, esta tão material e rica quanto a que se veicula pelos livros. Demonstramos nesta tese que outras tensões historicamente construídas, derivadas do campo político, se sobrepuseram. Primeiramente, na estruturação do Estado oficial angolano, quando de sua Independência havia a ideia entre os dirigentes de que toda a literatura angolana era do MPLA, e que foi proferida em discurso por Agostinho Neto e registrado no livro *Sobre a literatura*, já citado nesta tese.

Dessa compreensão decorre uma série de exclusões. Poder-se-ia argumentar que os outros movimentos que lutaram pela Independência, principalmente a UNITA, de Jonas Savimbi, não eram tão intelectualizados quanto o MPLA e isso estaria parcialmente correto quando a biografia dos principais dirigentes da oposição é observada e comparada com os quadros do MPLA na mesma época. No entanto, o maior problema dessa posição é que ela é generalizante e que afetou não apenas os membros do partido de Savimbi, mas toda a população identificada (não exatamente apoiadora) com o grupo. O episódio trágico nas

⁷⁶ Tradução nossa. No original: *I should like to see the word “universal” banned altogether from discussions of African literature until such a time as people cease to use it as a synonym for the narrow, self-serving parochialism of Europe, until their horizon extends to include all the world.*

eleições de 1992 e suas consequências deixam entrevisto que houve perseguição sistematizada em algum nível ao grupo etnolinguístico ovimbundu.

Há então, um sistema paralelo operando dentro do campo específico da literatura. Para dar conta dessa complexidade, Cornejo Polar postula o conceito de heterogeneidade (1989): outras literaturas coexistindo em tensão com aquela a que chamamos de cânone ao longo deste trabalho. Essa constatação permite a reinterpretação constante da literatura e da identidade nacional. Quando ele observa essa ocorrência na literatura peruana, o mundo cultural dos povos Quechúa compete como uma força paralela aos escritos espanhóis. No caso da literatura angolana, a heterogeneidade não se relaciona com a literatura da antiga metrópole, mas com a das editoras de mercado.

Essa tensão se manifesta inclusive na opção pelo gênero a ser escrito. Consideremos para isso o relato de María Teresa Andruetto:

Como fazer para estar no centro e à margem? Em toda cultura, dois mecanismos contrapostos trabalham: a tendência à variedade e a tendência à uniformidade. Também isso acontece no interior de cada escritor, e então a escrita se coloca num ponto de tensão entre esses dois extremos: *diversidade/uniformidade*. (...) Por que escrever contos que, como dizem em coro os editores, não vendem? (...) (ANDRUETTO, *op. cit.*, p. 40-41)

Exatamente os contos são o gênero mais cultivado por Gociante Patissa em livro, seguido da poesia. No caso deste artista, a resposta para a pergunta de Andruetto parece ser o fato de ele não ser exatamente um escritor de mercado e, por isso, não ouvir o coro de negativas para sua produção, não que não o enfrente; nesse aspecto, não pertencer à corrente hegemônica garante, paradoxalmente, mais liberdade de publicação.

Uma segunda resposta – e que tentamos demonstrar com nossa análise é a de que o conto favorece para Patissa a exploração de aspectos múltiplos dos povos ovimbundu. As literaturas, como uma fração de culturas, não são estáticas. O conto, nesse sentido, permite mudanças temáticas e estruturais que comunicam o dinamismo histórico e social pretendido por um escritor. A preferência por esse gênero para Patissa, é, então, ao mesmo tempo forma e conteúdo. Ligado ao *blog*, o gênero registrado nos livros se torna uma extensão das crônicas, que procuram registrar acontecimentos de sua província.

Isso ocorre em outros escritores de sua geração ou em escritores de Benguela ou em escritores provenientes dos povos ovimbundu, por certo. No entanto, essa dinâmica é força motriz para Patissa. Tome-se, por exemplo, o uso dos provérbios e da língua Umbundu como ponto de partida. A língua e seus provérbios não são empregados como referencial

externo, mas orientam a escrita mesmo quando não estão explicitamente registrados na narrativa.

Outro recurso que chamamos de anti-hegemônico é a *sebenta*. Ao longo de seus textos, há um esforço para que usos e costumes residuais e emergentes sejam explicados aos leitores. Esse fator não é corrente na literatura de mercado, fortemente apegada à função narradora, mas o didatismo, favorecido por estar inscrito fora do eixo, impede o apagamento literário e até mesmo social de tradições que podem estar sendo soterradas pelas culturas hegemônicas e por influências efêmeras.

Seja pela história anterior, seja no domínio linguístico ou nas estratégias de narrar, as histórias de Gociante Patissa abrem uma nova dimensão para a literatura nacional angolana contemporânea por deslocar o privilégio da Luanda Literária para a província de Benguela e para outros pontos do domínio cultural umbundu. Esse “novo” *locus* acrescenta outra voz à nação imaginada, ampliando as fronteiras dessa literatura e de suas imagens.

Um novo olhar para essas imagens completaria a proposta de Abranches para o desenvolvimento da cultura angolana (usando aqui um singular generalizante):

A confrontação de culturas, elevada ao nível de emulação e de edificação duma cultura nacional (ou de elementos para uma cultura nacional baseada na diversidade regional), exige como premissa (e como operação simultânea) o desenvolvimento local de todas as manifestações artísticas e culturais (...). (ABRANCHES, op. cit., p. 112)

Henrique Abranches argumenta que, para que a área cultural se desenvolva, não basta apenas justapor seus elementos, mas é necessário confronto – significando a comparação, um diálogo, com outros elementos (inclusive agentes) e outras produções do mesmo campo. Além disso, a emulação seria uma segunda etapa no processo, visto que, por meio do diálogo estabelecido no confronto, novas expressões podem ser incorporadas, remoldando o continuamente o canônico. Nessa leitura, a diversidade cultural seria o principal patrimônio da cultura angolana e os cânones oficiais refletiriam essa riqueza.

Nesse cadinho, um dos elementos agregadores sem dúvida é o passado comum que, em vez de ser acionado para retomar antigas rivalidades (algo que, politicamente, parece ter sido superado com o fim da guerra civil e com a reescrita da Constituição, promulgada em 2010, e com a integração de opositores no governo). Por isso, o texto de Patissa, em algum momento, esbarra nas heranças ruins da guerra civil. Esse legado não é apenas a abismal desigualdade no país, mas o impacto no modo de vida de uma grande parte da população. As personagens masculinas, como Man’ Toy e Fatussengóla, por exemplo, precisam aplicar no dia a dia uma certa “dialética da malandragem”, conforme a compreensão de Antonio

Candido (2010), a fim de conseguirem acesso a algumas condições. Na análise do romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, Candido indica um rearranjo na ordem social da narrativa provocado por algumas figuras – os malandros – e cujas ações, embora remetam ao pícaro, podem ser caracterizadas como astuciosas com ganhos para si, às vezes com perdas para outros. Pois é assim que a vida de muitas personagens se desenvolve na obra de Patissa, movidos, como demonstramos, pelo desejo de remediar condições de vida marginais ou simplesmente de sobreviver.

Aquilo que apresentamos da obra de Patissa são alguns dos aspectos sócio-político-editoriais que envolvem a produção fora dos eixos, isto é, para além do circuito mercadológico editorial e do cânone tradicional – conforme explicamos na introdução –, estruturado em torno de alguns poucos artistas e, o que nos parece mais sintomático, algumas poucas editoras.

Todavia, analisar a obra de Patissa revelou alguns benefícios⁷⁷ nesse aspecto, haja vista a liberdade de publicação que os meios digitais o permitiram, anulando a figura de um agente que, algumas vezes, opera como censor: o editor. Ao publicar diretamente em seu *blog*, alguns de seus textos já passaram pelo crivo do objetivo final do mercado – o público-consumidor – e do campo – o público-leitor.

A ampliação do cânone nos termos dessa pesquisa, que nasceu da leitura de Luís Kandjimbo e de María Teresa Andruetto, favorece uma distribuição mais igualitária das publicações também para editoras locais, o que interessaria ao campo da cultura e ao do capital econômico local.

Nesse sentido, pode-se entender que, apesar de não desfrutar do mesmo prestígio, essas literaturas escritas fora do eixo resistem, apesar da dificuldade de mapeá-las, mas são lidas, comentadas e – mais importante – compõem um quadro angolano mais democrático em que a tarefa das instâncias de consagração, dentre elas a Academia, é dar a conhecer essa existência, situando a produção em seu contexto. Raymond Williams completaria: “a tarefa do escritor é entrelaçada com significados individuais e com a difusão de tais significados, tornando-os comuns” (WILLIAMS, 2015, p. 28). Essa é a tarefa tão bem cumprida por Gociante Patissa e por aquilo que ele, em sua literatura, se põe a dizer.

⁷⁷ Sem romantismos, não participar do cânone tradicionalmente estruturado e não participar de editoras de mercado traz consigo perdas financeiras aos escritores, o que, obviamente, é uma desvantagem em uma sociedade capitalista. Além disso, como vimos em Bourdieu (1996) há uma tensão que sustenta a produção literária, que necessita de ser lido e a de ser vendido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **De voos e ilhas**: literatura e comunitarismos. Cotia: Ateliê: 2003.

ABRANCHES, Henrique. **Reflexões sobre cultura nacional**. Lisboa: Edições 70, 1980.

ACHEBE, Chinua. **Hopes and impediments**: selected essays. New York: Anchor Books, 1990.

AGOSTINHO NETO, António. **Sobre a literatura**. 3. ed. Luanda: INALD, 1977.

AGOSTINHO NETO, António. **Discurso proferido pelo camarada presidente Agostinho Neto, no acto de posse dos novos membros da união dos escritores angolanos**. 8 de Janeiro “Dia da Cultura Nacional”. 1979. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/neto/1979/01/08.htm>>. Acesso em: 06 fev. 2024.

ALFREDO, Edson J. M.; CARVALHO, Clarissa Corrêa de. Vulnerabilidade social feminina e lógica excludente do Sistema Nacional de Saúde em Angola. *In*: PANTOJA, Selma (org.). **Leituras cruzadas sobre Angola**: saberes, cultura e políticas. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

ANDRADE, Mário Pinto de. **Origens do nacionalismo africano**. v. 1. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

ANDRUETTO, María Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. Tradução: Carmem Cacciacarro. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

ANGOLA. Lei n.º 14/1991. Das associações, de 11 de Maio. **Diário da República**: I série, Luanda, Luanda, n. 20, p. 257-261, 11 maio 1991.

ANGOLA. Ministério da Educação. **Exame nacional de educação para todos**. Luanda, 2015.

ANGOLA. Instituto Nacional de Estatística. **Resultados definitivos do Recenseamento Geral da População e da Habitação de Angola (Censo)**, Mar. 2016. Luanda, 2016a.

ANGOLA. Decreto Presidencial n.º 155/16, de 9 de Agosto. **Diário da República**: I série, Luanda, Luanda, n. 134, p. 3446-3452, 09 ago. 2016b.

ANGOLA. Decreto Presidencial n.º 89/19: Fixa para Kz: 21 454,10 o salário mínimo nacional garantido único. — Revoga o Decreto Presidencial n.º 91/17, de 7 de Junho. **Diário da República**: I série, Luanda, Luanda, n. 38, p. 1827, 21 mar. 2019a.

ANGOLA. Decreto Presidencial n.º 257/19. Aprova o Plano de Acção para a Intensificação da Alfabetização e da Educação de Jovens e Adultos — Plano EJA-Angola 2019-2022. **Diário da República**: I série, Luanda, Luanda, n. 103, p. 5039-5053, 12 ago. 2019b.

ANGOLA. Instituto Nacional de Estatística. **Relatório de Pobreza para Angola**. Luanda, 2020.

ANGOLA. Agência de Investimento Privado e Promoção da Exportação. **Benguela**. 2024. Disponível em: < <https://www.aipex.gov.ao/PortalAIPEX/#!/angola/benguela>>.

ANGOP. Angola tem mais de 70 milhões de metros quadrados com minas. Luanda, 2002. Disponível em: <<https://angop.ao/noticias/sociedade/angola-tem-mais-de-70-milhoes-de-metros-quadrados-com-minas/>>. Acesso em: 06 mar. 2024.

ASSIS, Joaquim. Práticas sociais e políticas das ONGs em Angola. Metodologias e relações de poder: O caso da ADRA e da Visão Mundial. Rio de Janeiro, **Mulemba** [Online], n. 5 (10), 2015, p. 261-288. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/mulemba/2037>>. Acesso em: 15 abr. 2024.

BAHU, Helder Alicerces. **A ideia de família extensa em contexto angolano**: um legado histórico em desagregação. In: PANTOJA, Selma (org.). **Leituras cruzadas sobre Angola**: saberes, cultura e políticas. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardin *et al.* São Paulo: Hucitec, 2010.

BOSSLET, Juliana. A Luanda que a guerra deixou ou a guerra travada pelos que ficaram (1961-74). **Revista TEL**, Irati, v. 7, n.2, p. 118-139, jul. /dez. 2016.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**. Tradução: Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Tradução: Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Tradução: Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Tradução: Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2017.

CAHILA, Waldmar; KANDJO, João Sicato; MILONGO, José António. A Ombala Ekovongo: um enriquecimento ao Programa de História da 11ª Classe no Liceu Samuel Lussate. **Revista Científico-Pedagógica do Bié**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 61–85, 2023. Disponível em: <<https://recipeb.espbie.ao/ojs/index.php/recipeb/article/view/190>>. Acesso em: 05 jul. 2024.

CALUCIPA, Domingos. Académico pede valorização das danças de origem bantu. Luanda, **Jornal de Angola**, 06 maio 2021, s/p. Disponível em: < <https://www.jornaldeangola.ao/ao/noticias/academico-pede-valorizacao-das-dancas-de-origem-bantu/>>. Acesso em: 11 abr. 2024.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARVALHO, Ruy Duarte. **Vou lá visitar pastores**: exploração epistolar de um percurso angolano em território kuvale. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTRO, Orlando. Se é do passado que o MPLA quer falar... **Club K**. Luanda: 2008.

Disponível em:

<https://club-k.net/index.php?option=com_content&view=article&id=119:se-o-passado-que-o-mpla-quer-falar--orlando-castro&catid=17&Itemid=1067&lang=pt>. Acesso em: 13 mar. 2024.

CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano**: entre intenções e gestos. São Paulo: Edusp, 1999.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CHIMUCO, Sandra Marisa N.; PACHECO, José Augusto. A formação inicial de professores em Angola no contexto da reforma educativa: um estudo no instituto médio normal de educação de Benguela /escola de formação de professores. *In*: CONFERÊNCIA FORGES, 14, 2020, Macau. Artigo.

COELHO, Tomás Lima. **Autores e escritores de Angola 1642-2018**. Lisboa: Alende Edições, 2019

CORI, Isaquiel. **Gociante Patissa e M'Bangula Katúmua**: dois projectos literários oriundos de Benguela. *In*: PATISSA, Gociante. **Angodebates**, Benguela, 2015.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Gramsci**: um estudo sobre seu pensamento político. Rio de Janeiro: Campus, 1992.

COUNTRY ECONOMY. **Population pyramid**. 2024. Disponível em:

<<https://countryeconomy.com/demography/population-structure/angola>>. Acesso em: 03 abr. 2024.

DARNTON, Robert. **Censores em ação**: como os Estados influenciaram a literatura.

Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2016. [Livro digital]

DIAS, Jill. Uma questão de identidade: respostas intelectuais as transformações económicas no seio da elite Crioula da Angola Portuguesa entre 1870 e 1930. **Revista Internacional de Estudos Africanos**, v. 1, p. 61-94, Lisboa, 1984.

DIX, Hywel. **After Raymond Williams: Cultural Materialism and the break-up of Britain.** Cardiff: University of Cardiff Press, 2008.

EAGLETON, Terry. A ideia de cultura. Tradução: Sofia Rodrigues. Lisboa: Temas e debates, 2003

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução.** Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EAGLETON, Terry. Culture is ordinary. **Key Words: a journal of Cultural Materialism**, n. 6, p. 8 – 16, 2008.

ERVEDOSA, Carlos. **A literatura angolana.** Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1963.

ERVEDOSA, Carlos. **Roteiro da literatura angolana.** 2. ed. Luanda: UEA, 1979.

FANON, Frantz. Os condenados da terra. Tradução: Enilce Albergaria Rocha; Lucy Magalhães. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FRANCISCO, Octaviano Lucas. O “tirar de dentro para fora” da educação: uma análise crítica da prática pedagógica de alguns professores, com base no conto “As definições do Professor Kambuta comunal”, do escritor Gociante Patissa. *In*: PATISSA, Gociante. **Angodebates**, Benguela, 2018. Disponível em: <<https://angodebates.blogspot.com/2018/07/o-tirar-de-dentro-para-fora-da-educacao.html>>. Acesso em: 26 jun. 2024.

FURTADO, Sofia Caselli. **Migrações angolanas.** Campinas: Unicamp, 2020.

GRAMSCI, Antônio. **Maquiavel, a política e o Estado Moderno.** Tradução: Luiz Mário Gazzane. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

GRAMSCI, Antônio. **Cadernos do cárcere.** v. 2. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

GUEBE, António. Valorizar a tradição como uma das vias para a moralização da sociedade angolana: o caso da Ombala Ekovongo. **Revista TransVersos**, n. 15, Rio de Janeiro, 2019, p. 231-252. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/transversos/article/view/42044/29154>>. Acesso em: 25 maio 2024.

HUMAN RIGHTS WATCH. Voltando à casa: o retorno e reintegração em Angola, n. 2, v. 17, New York, mar. 2005.

HUMAN RIGHTS WATCH. Child Soldiers Forgotten in Angola. 2003. Disponível em: <<https://www.hrw.org/news/2003/04/28/child-soldiers-forgotten-angola>>. Acesso em: 01 set 2022.

KAKHUTA-BANDA, Francis Blessings. **The use of child soldiers in African armed conflicts: a comparative study of Angola and Mozambique.** Dissertação (MA in Arts).

Faculty of Humanities and Social Sciences, University of the Witwatersrand, Johannesburg, 91 p. 2014.

KANDJIMBO, Luís. Canonization and the teaching of African Literatures, **Estudos Portugueses e Africanos**, v. 21, Campinas, Universidade de Campinas, p. 71-72, 1993.

KANDJIMBO, Luís. Para uma breve história da narrativa angolana nos últimos cinquenta anos. **Revista de Filología Románica**, v. 2, Universidad Complutense Madrid, p. 161-184, 2001.

KANDJIMBO, Luís. Angolan Literature in the Presence of an Incipient Canon of Literatures Written in Portuguese. **Research in African Literatures**, v. 38, n. 1, Lusophone African and Afro-Brazilian Literatures, Indiana University Press, p. 9 - 34, 2007.

KANDJIMBO, Luís. **O estatuto disciplinar da literatura angolana**: contributo para uma epistemologia dos estudos literários africanos. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 331 p. 2015.

KANDJIMBO, Luís. Línguas nacionais e instituições angolanas. **Jornal de Angola**, Luanda, 13 dez. 2020, p. 19.

LARANJEIRA, Pires. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**: formação e desenvolvimento das literaturas. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metaphors we live by**. Chicago: UC Press, 2003.

LIBERATO, Ermelinda. Avanços e retrocessos da educação em Angola. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 59, p. 1003 – 1031, out.-dez./2014.

LITTERA, Sebastião. Angola no encaço da norma linguística. **Jornal de Angola**, Luanda, 09 maio 2020, p. 8.

MABEKO-TALI, Jean-Michel. **Guerrilhas e lutas sociais – o MPLA perante si próprio (1960 – 1977)**. Lisboa: Mercado de Letras, 2018.

MACÊDO, Tania. Caminhos da escrita de uma cidade: a presença de Luanda na literatura angolana contemporânea. **Scripta**, 4(8), 240-249., 2001. Disponível em: <<https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10410>>.

MACÊDO, Tania. **Luanda, cidade e literatura**. São Paulo: UNESP; Luanda: Nzila, 2008.

MACÊDO, Tania. Intelectuais e a censura em Portugal: o caso do livro Luuanda, de José Luandino Vieira. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 43, nº 93, 2023.

MAIER, Karl. **Angola: promises and lies**. London: Serif, 2013.

MALHA, Gonçalves Handyman. E que no meu Natal e no Reveillon, esteja também ao lado da minha avó: “Um natal com a avó”. **Cultura: jornal angolano de Artes e Letras**, n. 148, ano 6, 2017. Disponível em:

<<https://blog.lusofonias.net/wp-content/uploads/2017/11/CULTURA-148.pdf>>. Acesso em: 16 dez. 2022.

MARCUM, John A. Angola: war again. **Current History**, v. 92, n. 574, 1993, pp. 218-223.

MARGARIDO, Alfredo. **Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

M'BOKOLO, Elikia. **África Negra: História e civilizações – do Século XIX aos nossos dias**. Tradução: Manuel Resende. Lisboa: Colibri, 2007.

MELO, João. A nova cena literária angolana (1). **Jornal Rascunho**, 2022. Disponível em: <<https://rascunho.com.br/liberado/a-nova-cena-literaria-angolana/>>. Acesso em: 16 dez. 2022.

MILLER, Joseph C. **Poder político e parentesco: os antigos estados Mbundu em Angola**. Tradução: Maria da Conceição Neto. Luanda: Arquivo História Nacional, 1995.

MIXINGE, Adriano. Gociante Patissa, o escritor e a ética. **Jornal de Angola**, 2020. Disponível em: <

<https://www.jornaldeangola.ao/ao/noticias/gociante-patissa-o-escritor-e-a-etica/>>. Acesso em: 16 dez. 2022.

MOURÃO, Fernando A. A. **A sociedade angolana através da literatura**. São Paulo: Ática, 1978.

ONDJAKI. **AvóDezanove e o segredo do soviético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ONDJAKI. **Quantas madrugadas tem a noite**. São Paulo: Leya, 2010a.

ONDJAKI. **E se amanhã o medo**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010b.

ONDJAKI. **Os transparentes**. 3. ed. Lisboa: Caminho, 2013.

PATISSA, Gociante. **Por que é que a cauda da lagartixa cai: fábulas da nossa terra**. Angodebates, Benguela, 2008. Disponível em: <

<https://angodebates.blogspot.com/2008/09/por-que-que-cauda-de-lagartixa-cai.html>>. Acesso em: 08 abr. 2024.

PATISSA, Gociante. **A última ouvinte**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2010.

PATISSA, Gociante. **Sulunla e o caráter sócio-político de uma canção**. Angodebates, Benguela, 2012. Disponível em:

<<https://angodebates.blogspot.com/2012/10/ensaio-oratura-sulunla-e-o-caracter.html>>. Acesso em: 05 mar. 2024.

PATISSA, Gociante. **Não tem pernas o tempo**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2013.

PATISSA, Gociante. **Fatussengóla: o homem do rádio que espalhava dúvidas**. Luanda: Grecima, 2014a.

PATISSA, Gociante. **Oratura**: «ulonga», a saudação enquanto instituição na sociolinguística umbundu. Angodebates, Benguela, 2014b. Disponível em: <<https://angodebates.blogspot.com/2014/06/oratura-ulonga-saudacao-enquanto.html>>. Acesso em: 10 abr. 2024.

PATISSA, Gociante. **O homem que plantava aves**. Guaratinguetá: Penalux, 2017.

PEPETELA. **Yaka**. São Paulo: Ática, 1984.

PEPETELA. **Predadores**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

PEPETELA. **A geração da utopia**. São Paulo : LeYa, 2013.

PEPETELA. **O cão e os caluandas**. São Paulo: Kapulana, 2019.

PEREIRA, Anthony W. The neglected tragedy: the return to war in Angola, 1992-3. **The Journal of Modern African Studies**, vol. 32, no. 1, 1994, pp. 1–28.

PETRUCCI, Peter R. Debating *angolanidade* online. In: ORWENJO, Daniel Ochieng; OGONE, John Obiero (orgs.). **Language and Politics in Africa**: contemporary issues and critical perspectives. Newcastle: Cambridge, 2010.

PINHO CANDIDO, Mariana. Os agentes não europeus na comunidade mercantil de Benguela, c. 1760-1820. **Saeculum**: Revista de História, n. 29, João Pessoa, p. 97-124.

PINHO CANDIDO, Mariana. **An African slaving port and the Atlantic world**: Benguela and its hinterland. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

PINTO, Alberto Oliveira. **História de Angola da Pré-História ao início do Século XXI**. Lisboa: Mercado de Letras, 2015.

PINTO, Alberto. Magnífica e Miserável: Angola Desde a Guerra Civil. **Análise Social**, v. 3, n. 220, 2016, p. 726-730.

POLAR, Antonio Cornejo. **La formación de la tradición literaria en el Perú**. Lima: CEP, 1989.

POLAR, Antonio Cornejo. **Escribir en el aire**: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Lima: Latinoamericana, 2003.

PORTUGAL. Ministério do Ultramar. **Decreto n.º 39.666, Estatuto dos indígenas portugueses**. Lisboa, 1954. Disponível em: <<https://por-ti-portugal.divergente.pt/wp-content/uploads/2021/09/Estatuto-dos-Indigenas-Portugueses-das-Provi-1.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2022.

PORTUGAL. Ministério do Ultramar. **Despacho ministerial sobre a revisão do Estatuto do Indígena**. Lisboa, 1967. Disponível em: <<https://arquivos.ministerioultramar.holos.pt/>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

RABELLO, Rosana Baú; TONET, Nvunda. *Fátussengóla*: escrita cativante de Gociante Patissa. *Revista Crioula*, n. 21, p. 518-524, 2018.

RIBAS, Óscar. **Ecoss da minha terra**. Luanda: UEA, 1989.

ROCHA, Maria C.; BARBOSA, Muryatan S.; SILVÉRIO, Valter R.. **Síntese da coleção História da África**: Século XVI ao Século XX. Brasília: UNESCO, MEC, UFSCar, 2013.

RODRIGUES, Cristina Udelsmann. Pobreza em Angola: efeito da guerra, efeitos da paz. **Revista Angolana de Sociologia** [Online], n. 9, jun. 2012, p. 112-123. Acesso em 3 dez. 2022. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/ras/451>>.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAMPAIO, Madalena. Massacre de Outubro em Angola completa 20 anos. **DW**. 2012. Disponível em:

<<https://www.dw.com/pt-002/massacre-de-outubro-em-angola-completa-20-anos/a-16341279>>. Acesso em: 13 mar. 2024

THIONG'O, Ngungi wa. **Decolonizing the mind**: the politics of language in African Literature. Melton: James Currey, 1986.

THIONG'O, Ngungi wa. **In the name of the mother**: reflections on writers and empire. Melton: James Currey, 2013.

TRIGO, Salvato. **Introdução à literatura angolana de expressão portuguesa**. Porto: Brasília, 1977.

UNIÃO DOS ESCRITORES ANGOLANOS. **Estatuto da União dos Escritores Angolanos**. Luanda, 1977. Disponível em: <<<https://www.ueangola.com/quem-somos/estatutos/92-estatuto-da-uniao-dos-escritores-angolanos>>>. Acesso em 16 abr. 2020.

UNITED NATION. Security Council. **Peace Accords for Angola**. 1991. Disponível em: <<https://peacemaker.un.org/sites/default/file>>. Acesso em: 23 mar. 2024.

VIEIRA, Luandino. **João Vêncio**: os seus amores. Lisboa: Caminho, 2004.

VIEIRA, Luandino. **Luuanda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

VIEIRA, Luandino. **A cidade e a infância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**: de Coleridge a Orwell. Tradução: Vera Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2011a.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.

WILLIAMS, Raymond. **A produção social da escrita**. Tradução: André Glaser. São Paulo: Unesp, 2014.

WILLIAMS, Raymond. **Recursos da esperança**: cultura, democracia e socialismo. Tradução de Nair Fonseca e João Alexandre Peschanski. São Paulo: Unesp, 2015.

ANEXO I – ENTREVISTA COM O ESCRITOR

Literatura, sociedade e vida: aos leitores, Gociante Patissa

Numa tarde de feriado no mês de setembro, em Angola, Gociante Patissa dispôs suas palavras (e seu tempo), com muita simpatia e bom humor, para falar de Literatura, de seu país e de sua vida, aspectos indissociáveis em sua escrita. Poeta e prosador, formado em Língua Portuguesa, jornalista atuante e trabalhador de organizações que cuidam dos desvalidos do sistema, ele está ao lado do belo retrato de um garoto sorridente. “Esta é uma das fotos mais importante para mim”, ele conta. “Sou eu, aos 14 anos, quando comecei a trabalhar como aprendiz de fotógrafo para pagar meus estudos. Tenho trabalhado muito, trabalho muito há bastante tempo”.

No dia de descansar de seu trabalho, ele dedicou seu tempo a este pesquisador, para tratar das coisas que para ele são ofício, inclinação, paixão e compromisso.

Pesquisador: Patissa, já que há por enquanto apenas dois livros seus publicados aqui no Brasil, talvez seja melhor começarmos por uma apresentação...

Gociante Patissa: Sou Daniel Gociante Patissa, nascido em 1978, no Monte-Belo, na Província de Benguela. Escolhi como nome artístico “Gociante Patissa”. Sou um xará e, cá, para nós angolanos, há um simbolismo raro com relação a isso...

Pesquisador: Acredito que, no conto “Alma gémea do mar”, do livro *Fatussengóla* (2014a), esse estatuto do xará está na narrativa...

Gociante Patissa: Isso mesmo. aqui, o xará é visto quase como um espelho da pessoa de quem lhe é dado o nome, mas quem recebe o nome deve ser tratado como o mesmo estatuto da pessoa homenageada. Eu sou xará do pai do meu pai, patriarca da família, que se chamava Manuel. O “Daniel” em meu nome só existe porque eu não poderia ter exatamente o mesmo nome do patriarca, o meu avô... assim fiquei “Gociante” pelo lado da minha mãe e “Patissa” pelo lado paterno. Pensei: se eu me chamar pelo nome de um faço injustiça ao nome do outro e, como minha mãe muitas vezes desempenhou a função de mãe e de pai (quando nasci, estávamos em contexto de guerra e meu pai estava a trabalhar em missões de Estado), achei justo manter o nome dos dois lados. Daí escolher me chamar Gociante Patissa.

Pesquisador: Já nessa apresentação, há traços que encontramos da rica e densa história de Angola e da sua escrita em prosa. Quando a escrita entra em sua vida?

Gociante Patissa: A escrita existe como marco em minha vida desde o ano de 1996. Fui convidado a assistir as gravações de um programa infanto-juvenil onde algumas crianças cantavam, outras dançavam... o que vi que estava a meu alcance era fazer poesia. Então, a

partir dali, comecei a levar a sério duas coisas: a Literatura e o Jornalismo. Mas meu primeiro livro, *Consulado do vazio*, só saiu em 2008, e guarda poemas ainda do tempo da guerra e, como trabalhei em ramos da sociedade civil, também um apelo ao calar das armas e de revolta contra a guerra.

Pesquisador: E, nesse começo, quais eram suas referências na literatura?

Gociante Patissa: A minha primeira referência é, fundamentalmente, a oralidade. Nasci no interior e lá não havia acesso a meios de comunicação social e nem a jornais. Lá era muito rica aquilo que vocês, brasileiros, chamam de “contação de história”. Todas as noites, ao serão depois do jantar, havia essa contação de histórias, geralmente com algum componente do canto, de modo que a prosa anda sempre de mãos dadas com a música também. Minhas referências primárias são essas. Depois, tive pais com uma oralidade muito rica e, por isso, sou bilíngue desde o berço. E o Umbundu é uma língua carregada de imagens de literariedade. Assim, minhas primeiras referências, vindas de pais eloquentes, forma os contos... era tudo muito animado porque não era só o contar, era a performance também. Depois, quando vim para a cidade, em 1985, aos seis anos, eram tempos de guerra, e o Ministério da Defesa era o que mais comprava livros editados pela União dos Escritores Angolanos, para fazer o livro chegar à frente de combate e, por mais caricato que pareça, o tempo de guerra foi o tempo de glória da literatura angolana em termos de circulação e da importância dada ao livro... mas é claro que era o que chamavam de “criatividade orientada”, porque havia sempre um pouco de panfletarismo. Mas, volto a dizer, o essencial para mim é a oralidade. Li os incontornáveis. Quando apresentei ao editor a proposta do meu primeiro livro, o editor me disse: “vamos fazer uma pausa, vamos ler ainda mais”. Depois disso comecei a ler mais, já com ritmo mais acelerado, tanto poesia como prosa.

Pesquisador: Alguns críticos angolanos, como Isaquiel Cori, chegam a apontá-lo como um escritor da linhagem de Uanhenga Xitu...

Gociante Patissa: Sim! Eu poderia mesmo apontar o Uanhenga Xitu e outros que são mais africanistas, como o Raul David, José Samwila Kakweji, como referências, e os mais urbanos, como o Luandino, Roderik Nehone, e o Pepetela. Você percebe que não tenho só um escritor como minha principal referência. Se fosse para apontar um só, eu diria que é o povo.

Pesquisador: Essa conexão com o povo fica muito evidente no uso da língua Umbundu em sua obra em prosa e também na seleção de temas. Seriam estes, os temas, que o escolhem ou você tem algum método para escolhê-los no seu projeto literário?

Gociante Patissa: Olha, aquele conto a que você se referiu, “A alma gémea do mar”, foi quase uma encomenda, para se ter uma ideia. Eu estava a ir para fora do país pela União [dos

Escritores Angolanos], talvez a Israel, e uma amiga da Secretaria de União me contou o drama por que passou. Seu marido tinha morrido em um acidente de carro e ela me pediu para que escrevesse, pois sua história tinha força de ser escrita em um conto. Como aquilo tinha acontecido em Luanda – e se costuma dizer que Luanda é o mar e o pescador –, resolvi adaptar para caber o mar. É assim que aquele conto surge. Muitas vezes, o tema é o que se imagina, outras vezes o que o mundo nos dá. O professor Francisco Soares diz que a Literatura é “a arte do corte e costura”, então, posso cortar e costurar vivências, homenagens. Há um fator consciente também na minha escolha: estou nos centros urbanos desde meus seis anos e sinto que a representação cultural do campo é incipiente e busco, de maneira consciente, contribuir para a alternância entre a cidade e o campo, às vezes com completa ficção, às vezes com minhas vivências ou adaptação.

Pesquisador: Em minha pesquisa, constato a recorrência de personagens com algum tipo de deficiência, o que me parece registro e denúncia de uma situação decorrente das guerras, do descaso do Estado e do preconceito do senso comum contra essas pessoas. Dar visibilidade a essas pessoas é uma preocupação sua?

Gociante Patissa: Sim, você faz uma leitura muito acertada. Por um lado, quero dar visibilidade a pessoas com deficiência para lembrar o país de que não se esqueça de seus filhos afetados por essa desinteligência que foram as três décadas de guerra; por outro lado, há essa questão da exclusão social derivada do preconceito... o provérbio tem um lado pedagógico, mas também pode reforçar a discriminação; por isso, uso a literatura para dizer que o motor que alimenta minha arte, a oralidade, guarda pressupostos que são passíveis de desumanizar a pessoa com deficiência. Tudo isso, eu já o fazia antes, mas ganha outra dimensão quando vou trabalhar para a Handicap International (Organização que trabalha com a reintegração de pessoas com deficiência), em 2006. Nos anos 2000, escrevo o conto “A última ouvinte” [do livro *A última ouvinte*, 2009], movido por aquelas razões, com elementos da minha experiência na Rádio. Depois que fui trabalhar numa ONG que lida com essa problemática, isso ficou mais sensível e tento desmistificar essa condição no conto “No reino dos rascunhos” [do livro *Fatussengóla*, 2014a].

Pesquisador: Além desse compromisso, há questões históricas que o atravessam – isso ficou claro na sua apresentação e também na leitura de sua obra em prosa. Pareceu-me que a guerra civil tem uma dimensão muito grande nos seus textos, especialmente em *Não tem pernas o tempo* (2013). Você foi de algum modo afetado diretamente por essa tragédia histórica?

Gociante Patissa: Há um canto popular angolano que diz o seguinte: “Olohombó kepya, kepya; olomalanga vimbo”, que quer dizer: “Os cabritos estão na mata e as palancas estão na

aldeia”, indicando a inversão de valores provocada pela guerra. Por causa da guerra, tivemos que fugir... o inimigo estava identificado, mas não sabíamos quando ele vinha. Houve uma cena, enquanto eu estava nas costas de minha mãe e ela foi atingida de leve por um tiro na bochecha.

Pesquisador: Você escreveu um conto sobre isso, um dos primeiros textos que li no seu *blog*.

Gociante Patissa: Sim, acho que se chama “Vamos brincar de guerra?”. A guerra corroeu a moralidade e a ética do país, porque produziu muitos dos ricos que temos, ricos que não conseguem explicar a origem de seu patrimônio. São os moralistas imorais, que estavam a falar com os jovens de patriotismo enquanto acumulavam com o conflito. A guerra se tornou uma produtora de cinismos e acaba por ser um outro nome para o máximo da incoerência humana.

Pesquisador: Foi esse assunto que levou ao seu blog e, lá, eu descobri sua literatura, pouco mais de uma década atrás. Os *blogs* que você mantém fazem parte do seu projeto literário ou ajudam de algum modo na sua literatura?

Gociante Patissa: Os *blogs* cumprem duas funções. Fui líder associativo, criei uma ONG com amigos, mas não conseguíamos publicar nosso trabalho na imprensa convencional (porque a vaga no sector da comunicação social é para os que são muito bons de habilidades ou muito bons de sobrenome... como eu não era bom nem em uma coisa nem em outra, tive que buscar alternativas). Primeiro, então, para divulgar nosso trabalho e conseguir contribuições. Com as contribuições, começamos a fazer rádio com sinal de antena pago e promovíamos debates. Depois, senti que, na época, precisávamos registrar as edições; por isso o blog se chama “Angola, debates e ideias”, sendo nosso repositório e minha prática diária de Jornalismo. A segunda função veio com a Literatura, quando comecei a publicar por lá minhas crônicas, porque o livro parece ser aqui um fator de luxo, às vezes, por ser caro e pelas baixas tiragens. Pessoalmente, sou contra livros caros, irrita-me a ideia de que um livro meu possa custar caro. E um escritor como eu precisa cuidar de sua própria divulgação, ser seu departamento de relações públicas...

Pesquisador: E me parece que tem dado certo o trabalho no *blog*. Ano passado seus dois canais tiveram 60 mil acessos.

Gociante Patissa: Então! Recebo uma média de 2 a 3 mil visitas por semana, mesmo já não publicando tão regularmente. Com certeza, o *blog* ajuda na divulgação e no exercício da minha escrita. Há textos lá que evoluem para algo mais elaborado

Pesquisador: Tive também essa percepção, porque vários textos são antecipados por lá de algum modo: às vezes um trecho para degustação, outras vezes o que está lá – como

explicações sociolinguísticas saltam para seus livros impressos. Agora, como você falou do exercício da escrita, o que você considera que sejam suas marcas?

Gociante Patissa: Acho difícil responder. Talvez eu me sinta mais à vontade no gênero conto, mas uma marca... Talvez o fato de eu ser bilíngue marque minha escrita: muitas vezes passa a ser inovação quando eu aplico no português a estrutura de minha língua materna, o Umbundu, porque elas não compartilham a mesma sintaxe.

Pesquisador: O mundo sócio-linguístico-cultural das sociedades ovimbundu se faz mesmo muito presente nas suas narrativas. E parece que você não se furta a discutir problemas sérios das sociedades angolanas – assim, no plural –, como, por exemplo, a desigualdade social e a violência, que comparecem no conto “Rua das Empregadas” [do livro *O homem que plantava aves*, 2017]...

Gociante Patissa: Muito bem... ao contrário, por exemplo, do Brasil e da África do Sul que discutem abertamente os problemas de fatores sociais das consequências da colonização, nós, aqui, estamos presos no cinismo e no politicamente correto porque a elite é a classe privilegiada que ficou a governar o país. Então, essa elite não está muito preparada para ouvir ou está privilegiada demais para falar sobre a manutenção desses privilégios. Durante a colonização nossa sociedade foi estratificada: o branco metropolitano, de primeira classe; depois o branco nascido em Angola; institucionalmente branco de segunda; o mestiço, pouco mais abaixo, o preto assimilado – escolarizado em português e com hábitos ocidentais – e, por último na escala, o preto indígena. Quando conquistamos a Independência, esses filtros preconceituosos permaneceram culturalmente, mas disso não se pode falar.

Pesquisador: Há um dito popular por aí, e que você aciona no conto “Você não me chama querida” [de *O homem que plantava aves*], que diz que “o preto correu com o branco para ser o branco do irmão dele”...

Gociante Patissa: Sim... outro dia, eu estava na fila de um ATM em Benguela, quando chegou uma senhora, parou o carro e desceu com a filha e o guarda disse para ela passar logo em frente. A pele dela era mais clara. O guarda não entendia por que as pessoas protestavam, porque era natural para ele o direito daquela mulher de passar na frente... isso é fruto do que não se discutiu, não se discute. O oprimido não percebe que está a ser o opressor de outro oprimido. Isso é uma das coisas que a Literatura deve abordar. Sei que a Literatura pode não ser apelativa para todas (aqui, num país de 30 milhões de habitantes, estamos a tirar livros de menos de 1000 exemplares), por isso a minha preocupação. Vejo ainda outra questão sobre as “sociedades angolanas” de que você falou. Angola é uma nação formada por várias “nações”, vários subgrupos étnicos, mas há uma agenda, que valeu no passado, tinha sua razão de ser,

que é o “Um só Povo, uma só Nação”. Neste *slogan*, o um-só-Povo é em torno da Língua Portuguesa, que exclui por tabela aqueles outros grupos que a não dominem... então, a Angola de um só povo é a Angola da tábua-rasa, de achar que até o nômade que está andando lá no fundo do fundo do país fala português. Espero que um dia haja um país mais aberto, mais receptivo às diferenças socioculturais da língua. Aqui eu reforço minha leitura: para muitos, a Língua Portuguesa não significa nada, é uma língua de escolaridade; essas pessoas trazidas para a Língua Portuguesa do “um só Povo, uma só Nação” são cidadãs de segunda classe, porque se confunde a língua portuguesa com a bitola do fator de angolanidade. Isso precisa ser debatido.

Pesquisador: O papel feminino nas sociedades angolanas também deve ser debatido? Pergunto isso motivado pela força que você declarou de sua mãe, e pelo percurso das personagens femininas no romance e nos contos.

Gociante Patissa: É um contraponto à música popular urbana de Angola que vem dos anos 70/80, que é muito misógina, e força a ideia de mulher bandida, enganadora. Até os programas de rádio ainda ficavam muito a chicotear a mulher: até pouco tempo, princípio de 2000, você poderia fazer uma carta para a rádio e falar da mulher que o deixou e essa carta seria lida na íntegra! Esse contraponto que faço seria um bocadinho para reequilibrar um pouco a forma de pensar. Claro que nem sempre é voluntário, mas, quando é, busco nas mulheres que conheço. Por exemplo, no conto “As definições do professor kambuta comunal” [do livro *Fatussengóla*], o episódio da esposa do professor esconder a arma na barriga/costas como se estivesse grávida aconteceu mesmo, e veja que, no fim do dia, a arma estava intacta, estava salva, e a filha, que ficou a cargo do marido, tinha se perdido...

Pesquisador: Discutindo esses temas delicados (no entanto, sem amargor) e fazendo do mundo cultural e linguístico Umbundu seu eixo narrativo, como é seu acesso a editoras tradicionais, de mercado, que bancam a publicação e as etapas envolvidas na comercialização dos livros?

Gociante Patissa: Não existe, pelo seguinte: tive a sorte de lançar o *Consulado do Vazio*, mas já tinha os contos na gaveta e achava que eles tinham alguma força. Então, arranjei meios de fazê-los chegar ao Secretário-Geral da UEA – Instituição mais antiga de Angola, existente desde antes da República. O livro *A última ouvinte* foi assim aprovado... e eram os anos de glória da União; depois disso, assim que eu publiquei o terceiro título pela UEA (2015), a crise no preço do petróleo fez o financiamento para as publicações praticamente acabar. A partir daí a possibilidade de publicar passou a ser quase nula. O *Fatussengóla: o homem do rádio que espalhava dúvidas* foi publicado pelo projeto Ler Angola, apoiado pelo

ex-presidente de Angola, depois de vencer o concurso. A versão angolana *de O homem que plantava aves* foi o único que publiquei aqui em Angola para além da União, pela editora Acácias. Aqui dentro, há poucas editoras consistentes, pouca distribuição. As maiores são as que vocês conhecem no Brasil e que publicam aí, aqui e em Portugal. Eu e outros autores que não passamos por este crivo, vamos lutando...

Pesquisador: Apesar da pouca distribuição, sua obra tem espaço no “cânone individual” – chamemos assim. Leitores angolanos, leigos e não, costumam indicá-lo. A que você acha que se deve isso?

Gociante Patissa: Eu estou andando em Benguela e algumas pessoas me chamam de “Mestre”! Epá! Eu não entendo, eu acho que não fiz nada para merecer isso... até pessoas com quem nunca tive contato começaram a me tratar por Mestre. Se calhar, deve ser porque, de alguma forma, sou continuador de uma linha carismática, que representa a voz de algumas populações que se sentem excluídas, de escritores como Uanhenga Xitu e Raul David.

Pesquisador: Agora que já ocupei muito do seu feriado, fique à vontade para as palavras finais.

Gociante Patissa: Quero agradecer, de coração, por esta honra e pelo interesse em ler e estudar o que escrevo. Muito obrigado e desejo as melhores aventuras a você e a quem ler essa entrevista. Desejo que continue com esse olhar atento a outros autores, para que outros autores, desconhecidos como eu, digamos, mereçam a oportunidade de serem lidos com essa aplicação.

Assim, então, tão sorridente quanto o retrato de sua adolescência (foto que, segundo ele, marca o momento em que ele começou a se tornar tudo o que é hoje), ele encerrou esta entrevista para voltar a escrita e fazer dela tudo o que ela é e ainda o que ela pode vir a ser.

De Salto, no Brasil, a Benguela, em Angola, em 16 de setembro de 2024

