



Romance, oralidade e resistência em *Nosso musseque*

Novel, orality and resistance in *Nosso musseque*

Gustavo Henrique Rückert (UFRGS)

Resumo: Este trabalho tem como principal objetivo a análise da construção estética e ideológica do gênero romanesco em *Nosso Musseque*, do escritor angolano José Luandino Vieira. A obra insere-se na tradição do romance, mas, ao mesmo tempo, a inova ao utilizar aspectos da poética oral africana em sua composição. Como aporte teórico, serão utilizados os estudos de Ian Watt acerca do romance e as formulações pós-coloniais de pesquisadores como Stuart Hall, Homi Bhabha, Ana Mafalda Leite e Boaventura de Sousa Santos.

Palavras-chave: Luandino Vieira; *Nosso musseque*; romance; oralidade.

Abstract: This study aims to examine the aesthetic and ideological construction of novelistic genre in *Nosso Musseque*, by Angolan writer José Luandino Vieira. The work keeps up the tradition of novel, but it also innovates this tradition by using aspects of African oral poetic in its composition. The theoretical contributions of Ian Watt about novel and Stuart Hall, Homi Bhabha, Ana Mafalda Leite and Boaventura de Sousa Santos about post-colonialism will be used.

Keywords: Luandino Vieira; *Nosso musseque*; novel; orality.

Na ditadura do relativismo sob a qual vivem os campos teórico e crítico da literatura, e, em um âmbito mais amplo, da cultura, atualmente, falar em gênero literário soa como uma apelação a um sistema fechado, totalitário e totalizante de regras compostas *a posteriori* e que, portanto, limitariam a festejada pluralidade das manifestações artísticas. Pensando-se no fenômeno da criação literária, é claro que da antiguidade grega pra cá muito mudou em relação às formas utilizadas pelos textos. É indiscutível também, ainda sob o ponto de vista da criação literária, que a produção contemporânea não mais

entende os formatos textuais de maneira paradigmática e busca não exatamente por uma ruptura da noção de gênero, como muitos afirmam, mas pela subversão, por meio da estratégia da hibridação, dos gêneros tradicionalmente consolidados.

Já em meados do século XX, Mikhail Bakhtin (2003, p.261-306), em seu *Gêneros do discurso*, havia percebido que qualquer texto fazia uso de algum gênero discursivo, já que em sua busca pela realização concreta de alguma situação dialógica utilizava de certas configurações formais (conteúdo temático, estilo e construção composicional) para a sua inserção na situação material do contato entre diferentes sujeitos discursivos. O que importa ressaltar, no entanto, é que em *Gêneros do discurso* a hibridação já estava prevista, uma vez que Bakhtin afirma que gêneros de complexa elaboração, como um romance, por exemplo, alimentam-se da fonte de gêneros muito mais espontâneos e presentes no cotidiano, como cartas ou falas simples. Assim, quando me utilizo da noção de gênero, não quero aqui descartar boa parte da produção teórica do século XX e XXI, mas justamente não cair no extremo relativismo do pensamento que afirma, por ironia, de modo totalitário, que não mais é possível pensar em qualquer agrupamento de conceitos e formulações que expliquem um conjunto de manifestações já que todas seriam diferentes entre si. Se assim fosse, nada mais restaria aos críticos e aos teóricos senão perceberem a sua falta de possibilidades de contribuições ao mundo após a abertura ao relativismo extremo, bastando, como a Wittgenstein, retirar-se do cenário e dedicar-se à jardinagem.

No entanto, haverá um “no entanto” e não será por aqui que se encerrará essa contribuição que, como em uma batalha inglória, pretende trazer contribuições à leitura de textos literários justamente a partir da noção de gênero. É importante frisar que Jacques Derrida, talvez o maior expoente do pensamento que foi denominado pós-estruturalista, jamais conseguiu escapar do

pensamento binarista que nós, ocidentais, herdamos dos gregos. A grande lição de Derrida talvez tenha sido a análise dos próprios limites do pensamento binário e a reflexão acerca do mecanismo de dominação que é instaurado a partir dessa instrumentalização teórica. Não devemos celebrar festivamente, portanto, a nossa projeção para além desse mecanismo, mas estarmos sempre conscientes do quanto somos a ele limitados e vigilantes por aqueles que com o aporte desse método são colocados na posição de um outro em eterna alteridade, para sempre esvaziada de subjetivação.

Ao analisar o fenômeno dos gêneros literários, Derrida (1980) recorre à expressão da “lei do gênero”. Assim, mesmo ele entende que há um certo conjunto formal nas expressões textuais que são consagradas conforme o uso. No entanto, a grande percepção está no caráter paternalista dos gêneros. Se eles configuram leis, nada mais humano que a busca pela desobediência, pela transgressão, pela deformação do corpo das leis. Assim, os textos híbridos em seu método composicional, do ponto de vista dos gêneros, revelam-se justamente com uma espécie de bestas medievais: formam conjunto ao mesmo tempo bizarro e fascinante por serem compostos por pedaços juntos de forma incoerente dos demais gêneros. Ora, como o leitor mais adiantado já está a perceber, nenhuma posição radicalmente diferente daquela já exposta por Bakhtin. Derrida ainda chega a afirmar que não há texto sem gênero. Desse modo, toda manifestação literária estabelece um diálogo com algum, ou alguns, gêneros literários, num criativo processo de jogo entre o reconhecimento e o estranhamento das leis paradigmáticas.

É, portanto, dessa forma que trago à tona a noção de gênero: como um conjunto de características formais ao qual recorre um texto para que seu caráter discursivo seja concretizado, sem ignorar a historicidade dessas formas nem o próprio jogo de hibridação muitas vezes instaurado para produzir sentidos a partir da subversão de leis, o que vem a ser comum em fenômenos literários

contemporâneos, como levantado anteriormente. Fácil de observar, então, que pretendo atuar nos limites do binarismo, mas jamais com a ousadia de imaginar uma forma além dele, afinal de contas, na negação da ideia de gênero está mais presente que nunca a ideia de gênero. Ou, em outras palavras, o que entendo que deve ser combatido é o binarismo por oposição, já que os tradicionais conceitos binários revelam-se muito mais produtivos e menos excludentes por complementaridade.

O gênero romanesco, em sua consolidação, seja pela massiva leitura, produção ou constituição de um sistema de circulação, no século XVIII na Inglaterra e XIX na França, de acordo com Ian Watt, apresentou características formais um tanto quanto estáveis pela necessidade de inserção contextual; todo gênero discursivo insere-se em um *locus* e por mais que se apresente original, não há como ele escapar das condições nas quais comunica. Para Watt, o contexto de consolidação da classe burguesa na Europa, alicerçada em uma filosofia individualista que bem pode ser exemplificada nos fundamentos do pensamento moderno com o racionalismo de Descartes ou com o empirismo de Locke, acabou por produzir uma manifestação literária que em sua forma reafirmou a sua episteme. Os romances dos referidos séculos eram construídos por um narrador heterodiegético que, em uma escrita pretensamente neutra e despersonalizada, funcionava como a voz direta da verdade acerca de todos os fatos diegéticos, dos quais era total conhecedor. Dessa forma, ele elaborava uma incrivelmente precisa descrição do tempo e do cenário diegéticos, bem como um extenso universo de personagens coadjuvantes. Assim, detalhando o espaço, as relações pessoais e a passagem de tempo nas quais se inserem o protagonista, era possível conferir a ele uma individualidade nunca vista antes na história literária. Não raro, os romances desses séculos possuíam enredos que cobriam a própria vida do seu protagonista, do nascimento à morte, analisando a sua individuação frente ao microuniverso social ao qual pertencia.

É claro que algum Sterne ou algum Machado já havia transgredido a referida forma de romance. Mas o certo é que não foram muitos os seus pares em suas épocas. O primeiro grande momento de busca pela subversão dessas referidas leis na consolidação do gênero romanesco dá-se justamente durante a primeira grande crise do pensamento individualista burguês: no início do século XX. Por um lado, as traumáticas experiências de destruição com armas de alto desenvolvimento científico, em uma guerra de trincheiras, de tanques e de aviões, puseram em dúvida todas as certezas acumuladas pelo pensamento humanista desde o iluminismo; por outro, a disputa pelo domínio do chamado terceiro mundo expunha a fragilidade e os limites a que chegavam o capitalismo baseado na produção. É nesse cenário, sob essas condições, que escritores como Joyce, Proust, Woolf, Kafka, Faulkner, entre tantos outros, resalto ainda alguns nomes em língua portuguesa, como Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, produzem romances autodiegéticos, nos quais o narrador, pessoalizado, perdido em suas lembranças, é incapaz de relatar linearmente os fatos diegéticos, elaborando assim uma narração dissolvida entre as fronteiras do fato e do relato, em fluxos de consciência que vem e vão conforme a memória e são sobressaltados por expectativas, sentimentos e autocontestação da própria capacidade de narrar.

Se muito choque causaram essas romances no início do século XX a um público leitor burguês ainda afeito às leis narrativas do romance dos séculos anteriores, diferentemente ocorreu na segunda metade do século XX. Os romances, de lá pra cá, não buscam pela dissonância, mas pela consonância com aqueles produzidos pelos ídolos anteriores. A estética dita pós-moderna continua a deformar a forma burguesa dos séculos XVIII e XIX, com narradores autodiegéticos não confiáveis, tempo e espaço relativizados, ausência de complexidade de microuniverso social e não individuação de protagonista. Como já referido anteriormente, há ainda a busca pela hidrificação genológica. Se o

artista, nos séculos anteriores, era visto como uma potência inventiva, criadora das formas artísticas, dos anos 60 pra cá se tornou mais um organizador, reelaborando os elementos do espaço a sua volta, como é facilmente perceptível nas instalações artísticas. O romancista, da mesma forma, mais do que nunca é um organizador de discursos, alimentando-se, muito mais que Bakhtin poderia imaginar, dos demais gêneros discursivos, entrevistas, cartas, relatórios, contos, análise crítica, formulários, conversas informais ou formais, e assim por diante, para compor um texto de narrativa relativa, plural e fragmentada. No entanto, como já exposto no início dessa fala, não há virtudes no trabalho teórico-crítico que, ao se deparar com essas formas artísticas, sim, são formas e não “deformas”, abre mão de qualquer definição teórica em busca de um impossível relativismo sem limites de seu trabalho. Mesmo Derrida (1980) ressaltou a produtividade desses textos enquanto deformação do modelo de leis, o que garante importância a um modelo de leis.

Muitos ainda se perguntarão a respeito da função desses romances, já que em consonância com os textos do início do século XX, que viraram tradição e são estampados sob o rótulo de clássicos, os fragmentados romances contemporâneos são ostentados em edições de luxo por livrarias e editoras multinacionais e orgasticamente celebrados por estudantes e professores nas maiores e menores universidades do mundo. A forma desses romances é uma crítica ao pensamento burguês dos séculos XVIII e XIX, quando o capitalismo era baseado na produção. A lógica do capitalismo atual, baseada no consumo, acaba por incorporar esses textos e os vender sob o fetiche do produto, tal qual acontece com tantas manifestações culturais, mesmo as mais populares e outrora marginalizadas. Apesar da complexidade da questão, pretendo aqui esboçar alguma explicação simples, conforme me cabe, para ela. Para tanto, tomarei por base de análise literária o romance *Nosso musseque*, de Luandino Vieira.

Luandino Vieira, nascido em Portugal, viveu desde a sua infância em Angola, país ao qual criou afeição e em cujo processo de independência atuou de maneira bastante ativa. Durante a década de 70, Luandino ficou preso, pela PIDE, na Ilha do Tarrafal, em Cabo Verde. É nesse contexto que volumosa parte de sua produção literária é escrita. *Nosso musseque*, da mesma forma, foi escrito nesse período em que esteve na prisão portuguesa, no entanto foi publicado somente no ano de 2003.

O romance apresenta uma narrativa consciente de que toda narração é, no fim das contas, constituída por recortes e por escolhas e, justamente por isso, será sempre parcial. O narrador de *Nosso musseque*, em primeira pessoa, conduz o foco narrativo para diferentes personagens com suas diferentes impressões e pontos de vista (a obra é dividida em histórias, ao estilo popular dos *missosso*¹ tradicional angolanos: *Zeca Bunéu e outros*; *A verdade acerca do Zito*; *Carminzinha e eu*). Essas histórias vão sendo narradas a partir da pesquisa desse narrador acerca de sua infância no musseque², na década de 40. Dessa forma, a fragmentação resultante dos lapsos de memória, da falta de uma ordem cronológica linear, da consulta de fontes e, ainda, da pluralidade do foco narrativo que recai sobre alguns personagens, confere à narrativa uma noção lacunar e de incompletude.

As fontes dessa pesquisa são bastante variadas: vão desde as próprias lembranças dos fatos que o narrador testemunhou até os jornais antigos organizados pela turma do musseque ou escritos pelo capitão Bento; desde os relatos das senhoras e dos meninos até os fragmentos do caderno de Xoxombo, salvos do fogo por Zeca – que sempre ouvia e contava histórias e, por isso, constitui-se como importante fonte para a construção da narrativa. Dilui-se, assim, a questão da verdade na narrativa, pois o que mais importa nela não são

¹ Conto, estória.

² Denominação para os bairros populares de Angola.

os fatos das estórias em si, mas a competência na narração dos casos. Logo no início da obra, isso já é perceptível quando o narrador, ao estilo dos tradicionais contadores, prepara-se para contar a história de Xoxombo:

Talvez agora com as coisas que os anos e a vida mostraram, vindas de muitas pessoas diferentes, eu possa pôr bem a história do Xoxombo. Se não conseguir, a culpa não é dele nem da confusão que lhe pôs a alcunha. É minha, que meti literatura aí onde tinha vida e substituí calor humano por anedota. Mas vou contar na mesma. (2003, p. 17)

Fica claro, portanto, que houve uma preparação desse narrador, com o amadurecimento e o distanciamento dos fatos narrados. Houve também a consulta a pessoas diferentes. As múltiplas visões sobre o episódio da morte do menino Xoxombo, ferido por um bode, vão desde a versão do também menino Zeca, de que o amigo teria abusado sexualmente de uma cabra, até a negação dessa versão pela família de Xoxombo, que alegava que o menino – pequeno e ingênuo – apenas tentou proteger a cabra com o próprio corpo das investidas de um bode. A contradição das versões, assim como a inexistência de qualquer elemento que comprove a veracidade de qualquer uma delas, não é problema para o discurso do narrador. Ao contrário disso, é na possibilidade que reside a riqueza dessa narração. A personagem Zeca – uma das principais fontes do narrador –, que gosta de contar histórias ao seu modo, é bastante significativa nesse sentido: “Não é bem como ele fala, que sucedeu: o Zeca, cadavez que conta, mete sempre as partes dele e, quando a gente vai ver, ninguém sabe mais onde está a verdade e onde está a mentira.” (2003, p. 31).

Dessa forma, a narrativa da obra em questão (e isso é tão significativa quanto os fatos narrados) não se propõe ao fechamento de um único ponto de vista dado como verdade a fim de individualizar a experiência do protagonista ao leitor. Pelo contrário, o romance de Luadino Vieira é híbrido no sentido que

observa Stuart Hall³, e revela as contradições da comunidade de um musseque a partir de fatos incorporados de estórias contadas, ouvidas e recontadas, anotações em um caderno, recortes de jornal, resultando em uma narrativa sem qualquer pudor de sua condição incoerente e sem qualquer síntese harmônica.

Essas histórias de infância transcritas pelo narrador retratam a violência e a exploração promovidas pelos colonizadores portugueses durante a década de 40. Os fatos vão desde a realidade escolar, em que os meninos negros e alguns meninos brancos pobres sofriam pelo preconceito reproduzido por professores e colegas até a repressão pela violência explícita no caso em que os soldados portugueses provocaram os angolanos, invadindo casas, e mesmo uma missa católica, a fim de provocá-los para, no primeiro esboço de reação, os massacrarem não poupando sequer mulheres, crianças e idosos. Tudo isso passando ainda pela urbanização de Luanda, com a desapropriação dos moradores dos musseques situados na região da capital angolana para lugares periféricos.

É contando esses fatos, portanto, a partir de um narrador que busca alimentar a lembrança de seu musseque de infância por meio da contação oral que é conferido ao gênero romanescos uma noção híbrida, que subverte o tradicional gênero da modernidade europeia ao misturá-lo com a tradição africana. É importante perceber que não há mais como se voltar para um movimento tradicionalista, que tenderia a negar as influências europeias advindas dos portugueses em nome de uma utopia africana pré-colonização. Os efeitos da história estão arraigados nas práticas culturais, e não há mais como se desfazer dos séculos de dominação portuguesa. A língua portuguesa e as práticas literárias europeias, como o romance, então, pertencem também aos angolanos. Dessa forma, *Nosso musseque* está em uma constante zona de limiar. Seu narrador constrói missosso acerca da infância no bairro popular, no entanto o faz

³ De acordo com Stuart Hall (2008, p.71), “[o hibridismo] trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecibilidade”.

a partir de diversas fontes, algumas orais outras escritas. Se dentro da narrativa não é mais possível pensar oralidade e escrita como oposição, mas como complementaridade, também não o é na própria constituição de um romance por Luandino Vieira. O escritor angolano traz para dentro de suas narrativas a língua viva, em sua manifestação oral, dos musseques de Luanda. Por um lado, não se pode pensar esse fenômeno como oralidade, já que se trata de um romance. Por outro lado, também não se pode pensar em simples escrita ou transcrição da oralidade, já que as possibilidades de escrita de Luandino são enriquecidas ao adquirirem aspectos da oralidade local. Mais correto seria pensar então em uma transcrição (conforme conceito de Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz – 2004), ou seja, uma formulação criativa que atua nos limites entre dois registros, oral e escrito, um herdado da tradição ocidental e outro da africana.

Ao utilizar dessa produtiva transcrição para escrever romances, escritores como Luandino inserem-se nessa tradição ocidental. Mas o fazem com a sua marca, sob a influência das práticas culturais africanas, assim como a própria língua portuguesa é não apenas assimilada, mas subvertida na hibridação pelos angolanos. Ana Mafalda Leite percebe bem isso quando afirma que

As literaturas africanas emergentes (...) recorrem aos seus próprios espaços culturais, periféricos do ponto de vista do centro, em busca não de uma mítica ou pretensa “autenticidade” pré-colonial, mas do material poético nativo, passado e presente (...) que lhes garanta a “invenção” de um campo literário diferente, sujeito à recuperação, integração e eventual hibridação também de modelos outros, estrangeiros. (LEITE, 2003, p.27-28)

Durante o movimento pela independência política, e nos primeiros anos posteriores a ela, essa estratégia foi extremamente importante para a busca também de uma independência cultural e identitária dos países africanos colonizados por Portugal. É importante lembrar que a tradição africana é uma tradição de base oral. Assim, os interlocutores dos discursos dos romances escritos pelos africanos nesse contexto talvez fossem mais os próprios europeus,

sobretudo os portugueses, que a população local. Desse modo, para estabelecer essa situação dialógica com eles, nada mais interessante que a apropriação de seus modelos culturais para a hibridação por meio de seus próprios aspectos culturais, caso dos *missosso*. Dessa forma, era feita a própria reescrita histórica da colonização a partir de um novo *locus* discursivo para o ocidente: o do próprio colonizado. Tudo isso, como já ressaltado, com o europeu como interlocutor, ou seja, para que a outra versão da história fosse vista por aquele que sempre manteve a sua versão como oficial. E se o modelo capitalista baseado na produção alimentou-se sobretudo da extração promovida nos países colonizados, essa hibridação do gênero romanesco é a necessidade da revisão da própria história colonial.

No entanto, como havia sido problematizado anteriormente, atualmente o modelo capitalista privilegia mais o consumo que a própria produção, fenômeno que faz com que essas obras que nos anos 70 e 80 foram importantes em sua crítica à história da colonização fossem absorvidas pelo mercado, com seus escritores recebendo importantes prêmios, sendo atentamente ouvidos pelos filhos das elites europeias nos bancos das mais importantes universidades ocidentais e com livros com edições de luxo sendo ostentados em estantes de casas tipicamente burguesas. E diante desse contexto, muitos pensadores se perguntam qual a função de um romance como *Nosso musseque*, publicado em 2003, já que sua hibridação formal não causa escândalo em leitor algum, sequer seu discurso pós-colonial, mas um frenético deleite em tempos de valorização da fragmentação mesmo que sem algum sentido?

Parece-me claro que mesmo posto sob condição de mercadoria, por mais absorvido que seja por um sistema que explora aqueles que são defendidos pelo próprio discurso do romance, já que ele é utilizado como ferramenta de circulação de capital por meio do consumo, o que se sabe muito bem a quem serve, uma obra como *Nosso musseque* sempre vai ter uma função primordial no

diálogo produzido seja dentro de Angola, seja com o ocidente. Ao rerepresentar a sociedade angolana sob o contexto de colonização, o romance cumpre seu papel mais importante: emocionar o leitor. Não há como não se sensibilizar diante das anotações que a personagem Xoxombo teria feito em seu caderno sobre o seu cotidiano escolar e são transcritos pelo narrador no romance:

A sô pessorá é boa mas eu não gosto dela. Quando os meninos começam-me fazer pouco chamando-me Xoxombo-macaco e outras coisas, ela aparece sempre (...). Diz eu sou coitadinho não tenho culpa de ser assim escuro e que a minha alma é igual (...) (2003, p. 47).

Ou sobre a festa de distribuição de brinquedos, promovida durante a celebração do Natal pela administração e realizada pelo colégio: “Eu e o Zeca fomos nos brinquedos. Nos meninos brancos deram caminhonetas de corda e a mim não porque sou muito preto. (2003, p.62)”. Essa capacidade de emocionar a partir da rerepresentação dos cotidianos envolvendo a convivência, seja ela como for, entre os sujeitos, que faz com que o romance, mesmo sob o fetiche de mercadoria em tempos de capitalismo avançado, não perca a sua força reflexiva que está na alteridade, na subjetivação frente ao outro, sempre capaz de tocá-lo e sempre configurando uma afronta a qualquer hegemonia de poder.

Diante das inocentes descobertas da própria marginação de Xoxombo, não há como o leitor, e mesmo o leitor ocidental, não pensar criticamente acerca do neocolonialismo, com suas relações de exploração, de marginação e de preconceito ainda atuando de forma bastante direta contemporaneamente. Parece que Bakhtin, quando dizia que o romance, como matéria discursiva, era formado sobretudo a partir da alteridade, tinha razão. Não há lógica burguesa que impeça o romance de se definir como um grande aprendizado sobre o outro, e conseqüentemente sobre si.

Referências

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Um conta, outro aponta: voz, escrita e autoria*. In: ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral do Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 123-169.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. In: _____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini et alii. São Paulo: Hucitec, 2010.

DERRIDA, Jacques. *The Law of genre*. *Glyph: Textual Studies*, n7, p. 203-232, 1980. Disponível em: <http://www.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Derrida_LawofGenre.pdf>. Acesso em: 20/08/2012.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et alii. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

VIEIRA, José Luandino. *Nosso musseque*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.