

“UM JAMES BOND SUBDESENVOLVIDO”  
E UMA “CABEÇA RETANGULAR”: ESTÉTICA  
DESIGUAL E COMBINADA EM PEPETELA E  
MABANCKOU

“AN UNDERDEVELOPED JAMES BOND” AND A  
“RECTANGULAR HEAD”: UNEVEN AND COMBINED  
AESTHETICS IN PEPETELA AND MABANCKOU

Sharae Deckard

**Resumo:** Este artigo constitui um estudo de caso de comparativismo literário-mundial considerando duas obras de ficção contemporâneas da semiperiferia, *African Psycho* [Psicopata Africano] (2003) do congolês Alain Mabanckou e *Jaime Bunda, Agente Secreto* (2001) do angolano Pepetela, os quais empregam narradores “imperfeitos” com corpos comicamente exagerados cujas assimetrias físicas empregam uma semiótica somática que incorpora satiricamente os afetos e hábitos corporais associados ao desenvolvimento desigual, com assimetrias correspondentes no enredo, narração e forma. Ambos os textos se apropriam e reinventam autoconscientemente dispositivos narratológicos anteriores de escritores das periferias, incluindo Machado e Dostoiévski. Essas inovações narratológicas são soldadas a uma estética desigual que combina elementos dos gêneros ficção policial, detetive e de suspense. Eu proponho que o “narrador falho” proeminente nas obras de Pepetela e Mabanckou pode ser interpretado como um dispositivo formal que intermedia as pressões sociais do desenvolvimento desigual em vários contextos sócio-temporais, e compararei seu uso contemporâneo nesses dois contextos diversos de nações pós-coloniais africanas à luz de localizações de produção literária semiperiféricas anteriores, considerando Luanda de Pepetela e Brazavile de Mabanckou em referência a São Petersburgo de Dos-

toiévski, Praga-Boskovice de Herman Ungar e Rio de Janeiro de Machado.

**Palavras-Chave:** literatura-mundial; forma narrativa; periferias.

**Abstract:** This essay offers a case study of world-literary comparativism by considering two contemporary fictions from semi-peripheries, Congolese Alain Mabanckou's *African Psycho* (2003) and Angolan Pepetela's *Jaime Bunda, Agente Secreto* (2001), which both employ "imperfect" narrators with comically exaggerated bodies whose physical asymmetries employ a somatic semiotics that satirically embodies the affects and bodily habitus associated with uneven and uneven development, with corresponding asymmetries in plot, narration, and form. Both texts self-consciously appropriate and reinvent narratological devices from earlier writers from semi-peripheral situations, including Machado and Dostoevsky. These narratological innovations are welded to uneven aesthetics that combine generic elements of crime, detective, and thriller fiction. I argue that the "failed narrator" prominent in the fictions of Pepetela and Mabanckou can be interpreted as a formal device mediating the social pressures of uneven development across multiple socio-temporal contexts and I will compare its contemporary use in these two different contexts of post-colonial African nations in light of earlier semiperipheral locations of literary production, considering Pepetela's Luanda and Mabanckou's Brazzaville in reference to Dostoevsky's St. Petersburg, Herman Ungar's Prague-Boskovic, and Machado's Rio de Janeiro.

**Keywords:** world-literature; narrative form; peripheries;

Um sistema-mundial único, mas radicalmente desigual; modernidade singular, desigual e combinada; e uma literatura que registra de várias formas essa desigualdade combinada tanto em sua forma quanto em seu conteúdo para se revelar uma, propriamente falando, literatura-mundial – essas proposições resumem o núcleo do argumento do WReC para um novo modo de crítica literário-mundial. “Literatura mundial” deve ser entendida como uma categoria analítica, um modo de leitura que aborda a literatura como um problema. Franco Moretti fornece um útil ponto de partida em sua conceptualização de “literatura mundial” como não sendo um cânone de obras-primas, nem meramente um modo de leitura, mas sim como literatura do sistema-mundial capitalista. No entanto, combinamos essa ênfase no sistema literário-mundial “uno e desigual” com uma exploração das implicações culturais de uma teoria do desenvolvimento desigual e combinado. Os escritos de Trotsky dos anos 1930 sobre as condições na Rússia e na China dão origem a uma elaborada teoria de “desenvolvimento desigual e combinado”, por meio da análise dos efeitos da imposição do capitalismo em culturas e sociedades não capitalizadas ou apenas setorialmente capitalizadas. Nesses contextos, as forças de produção e relações de classe capitalistas impostas tendem a não suplantarem, mas a se juntarem forçosamente às relações de classe e forças de produção

pré-existentes. O resultado, ele escreveu, é um contraditório “amalgama de formas arcaicas com outras mais contemporâneas” – um proletariado urbano trabalhando em indústrias tecnologicamente avançadas existindo lado a lado com uma população rural envolvida na agricultura de subsistência; plantas industriais construídas ao lado de “vilas de madeira e palha” e camponeses “jogados no caldeirão da fábrica arrancados diretamente do arado” (1967: 432)<sup>1</sup>. A teoria do “desenvolvimento desigual e combinado” foi, portanto, concebida para descrever uma situação em que as formas e relações capitalistas existem ao lado de “formas arcaicas de vida econômica” e relações sociais e de classe pré-existentes.

O significado cultural desta teoria recebe uma poderosa elaboração revisionária na obra de Fredric Jameson. Jameson enfatiza tanto a *singularidade* da modernidade enquanto forma social correspondente ao todo do capitalismo mundial e sua *simultaneidade* (2002:13), o fato de que, enquanto o capitalismo pode ser um fenômeno singular, a percepção espaço-temporal e as relações sociais capitalistas produzidas pela modernização capitalista é vivida e experimentada em todos os lugares de manei-

---

<sup>1</sup>Todas as citações remetem às edições em língua inglesa listadas na bibliografia, tendo sido traduzidas especialmente para a versão em português deste texto que foi originalmente concebido pela autora em inglês.

ras irredutivelmente específicas, correspondentes a acontecimentos sociais locais. Este conceito de *simultaneidade* deriva da fórmula ostensivamente oximorônica de Ernst Bloch, *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*, que pode ser traduzida tanto como a 'simultaneidade do não-simultâneo', quanto como 'sincronismo do não-síncrono', o último capturando o sentido peculiar de temporalidade indicado na elaboração de Trotsky acerca do amálgama de formas residuais e emergentes. Na formulação de Jameson, a simultaneidade aponta para a 'coexistência' historicamente determinada, em qualquer lugar e tempo, 'de realidades de momentos radicalmente diferentes da história – artesanato ao lado dos grandes cartéis, campos de camponeses com as fábricas da Krupp ou da Ford à distância' (1995: 307). Os múltiplos modos pelos quais esta “coexistência” se manifesta – as múltiplas formas de aparecimento de *desigualdades* – devem ser interpretados como fundamentalmente interconectados, governados por uma lógica sócio-histórica de combinação, ao invés de contingentes e assistemáticos. Assim, em contraste com relatos binaristas desenvolvimentistas que postulam algumas geografias ou formações sociais como “modernas” e outras como “não modernas” ou “ainda não modernas”, ou noções de “modernidades alternativas” que imaginam múltiplas modernidades se desenvolvendo lado a lado ou em oposição a alguma modernida-

de dominante, a modernidade capitalista é entendida como singular e sistemicamente disposta à produção de desigualdades. O desenvolvimento desigual não é uma característica apenas das formações “atrasadas”: Londres, é claro, está entre as cidades mais radicalmente desenvolvidas do mundo. O desenvolvimento capitalista não ameniza, e sim *produz* desigualdade ameniza de forma sistemática e natural.

A natureza compartilhada deste processo de desenvolvimento desigual fornece uma base de comparação para os críticos literário-mundiais. A experiência sensorial de espaço-tempo desigual com suas misturas radicais de culturas residuais e novas, e suas formações econômicas – as fábricas da Krupp ao lado dos casebres de camponeses observadas por Trotsky, ou os telefones celulares e cybercafés ao lado de favelas vistos nas megacidades de Kinshasa ou Lagos – pressionam a estética para registrar o choque do novo, os turbilhões e redemoinhos do desenvolvimento desigual codificados como incongruência formal e inovação poética. Assim, nosso projeto de crítica literário-mundial interessa-se em gerar *não apenas* uma compreensão das *diferenças* que perpassam múltiplas tradições *locais*, mas *também* em detectar analogias nas formas como a estética registra combinação e desigualdade. Ao propor um novo método de comparação de textos através das semiperiferias,



não nos referimos a um tipo de conectividade abstrata ligando-os ao longo do tempo e do espaço: em vez disso, os textos devem ser considerados em conjunto porque testemunham – de maneiras distintas pertinentes às suas situações locais, em sua forma, estilo e conteúdo – o “choque do novo”, a ruptura maciça que se dá nos níveis do continuum espaço-tempo, mundo da vida, experiência e percepção sensorial humana pela modernização capitalista; a *dialética do centro e da periferia* que subjaz toda a produção cultural na era moderna. Em vez de uma noção de história literária como sendo dividida em “períodos” sequenciais nos quais as formas literárias se espalham ou se desdobram em um tempo vazio linear (pós-modernismo depois do modernismo, depois realismo, etc.), enfatizamos a *periodicidade* das formas literárias: sua recorrência e emergência (em novas combinações ou recalibrações de formas pré-existentes) através das longas ondas de acumulação capitalista. Uma razão do nosso interesse crítico em comparar semelhanças do dessemelhante através da literatura-mundial é o potencial para uma crítica que examine a capacidade dos textos literários de mediar e engendrar estruturas de sentimento que sejam conscientemente críticas do sistema-mundial capitalista e atentas às maneiras pelas quais a estética modernista introduz um distanciamento entre o leitor e o conteúdo que exige um pensamento dialético que apreende, nas palavras

do crítico brasileiro Roberto Schwarz, “a sociedade contemporânea ... não apenas como nacional, mas como um sistema mais ou menos articulado e muito desigual de sociedades” (Schwarz 2001: 156).

Em *As ideias fora do lugar*, Schwarz teoriza que “ideologias de segunda mão” produzem incongruências formais na literatura da periferia: “esquisitices nacionais” e “pontos doloridos” que tornam visível o “processo histórico mundial” ao registrar as condições de desenvolvimento desigual e que abrem espaço para uma crítica social por meio de paródia consciente e “ceticismo em face das ideologias” (Schwarz 1992: 28-9). Esta crítica cética está atenta à totalidade de estruturas políticas e econômicas do sistema-mundial que sustentam a transmissão e reprodução de ideologias e formas locais. Além disso, a observação de Schwarz de que o sistema de ambiguidades decorrente do uso local de ideias burguesas na ficção de Machado de Assis também aparece de maneira semelhante no romance russo do século XIX (sendo Dostoiévski um exemplo notável), convida a uma segunda aplicação do comparativismo: a possibilidade de que literaturas de diferentes semiperiferias possam compartilhar uma consciência crítica internacionalista e uma tendência intertextual de referenciar um repositório de técnicas semiperiféricas a fim de engendrar no leitor uma apreensão de resistência coletiva.

Este artigo constitui um estudo de caso de comparativismo literário-mundial considerando duas obras de ficção contemporâneas da semiperiferia, *African Psycho* [Psicopata Africano] (2003) do congolês Alain Mabanckou e *Jaime Bunda, Agente Secreto* (2001) do angolano Pepetela, os quais empregam narradores “imperfeitos” com corpos comicamente exagerados cujas assimetrias físicas empregam uma semiótica somática que incorpora satiricamente os afetos e hábitos corporais associados ao desenvolvimento desigual, com assimetrias correspondentes no enredo, narração e forma. Ambos os textos se apropriam e reinventam autoconscientemente dispositivos narratológicos anteriores de escritores das periferias, incluindo Machado e Dostoiévski. Essas inovações narratológicas são soldadas a uma estética desigual que combina elementos dos gêneros ficção policial, de detetive e de suspense, que podem ser vistos como particularmente adequados para o registro de desigualdade sistêmica.

Em contraste com o argumento de Franco Moretti de que a ficção policial burguesa europeia resolve ansiedades sociais explorando a criminalidade, mas, em última análise, reafirma “que a sociedade ainda é um grande organismo; um corpo unitário e cognoscível” (Moretti 2005: 145), os críticos pós-coloniais afirmam que as ficções de detetive das pós-colônias

e semiperiferias são mais propensas à exposição de contradições sociais, substituindo o desfecho pela ambivalência e fragmentação. As convenções de gênero que giram em torno do raciocínio e da detecção objetiva são mantidas em tensão com narratologias não confiáveis que refletem desigualdades socioeconômicas e contradições no cerne das ordens sociais e legais. Eu proponho que o “narrador falho” proeminente nas ficções de Pepetela e Mabanckou pode ser interpretado como um dispositivo formal que intermedia as pressões sociais do desenvolvimento desigual em vários contextos sócio-temporais, e compararei seu uso contemporâneo nesses dois contextos diversos de nações pós-coloniais africanas à luz de localizações de produção literária semiperiféricas anteriores, considerando Luanda de Pepetela e Brazavile de Mabanckou em referência a São Petersburgo de Dostoiévski, Praga-Boskovice de Herman Ungar e Rio de Janeiro de Machado.

## I

Começo com Schwarz, que identifica uma analogia na relação entre forma e ideologia na ficção do romancista brasileiro do século XIX, Machado de Assis, e dos autores russos Dostoiévski e Gogol:

Justamente, é que a despeito de sua intenção universal, a psicologia do egoísmo racional,

assim como a moral formalista, faziam no Império Russo efeito de uma ideologia “estrangeira”, e portanto localizada e relativa. De dentro de seu atraso histórico, o país impunha ao romance burguês um quadro mais complexo. (Schwarz 1992: 29)

O narrador póstumo de Machado, Brás Cubas, afirma ter adotado uma “filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, cousa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela”, e uma estética peculiar: “Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. [...] Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio” (Machado de Assis 1997: 11, 5)” (Machado de Assis 1997: 11, 5). As tensões entre a ideologia burguesa importada do romance realista e o contexto social imediato da estagnada sociedade carioca escravocrata e iliberal do século XIX são mediadas pela narração protomodernista e autoconsciente. A narração de Brás Cubas é caracterizada por uma “volubilidade” e impudência peculiares. A paródia autoconsciente torna-se a forma inerente da narração, articulando a contradição entre uma sociedade brasileira caracterizada por clientelismo paternalista, fundada em trabalho es-

cravo e na ideologia do empenho individual específica da ficção realista.

Schwarz cita o ensaio de Lukacs de 1949 “Dostoiévski”, que proclama o personagem Raskolnikov da obra *Crime e Castigo* como “a personificação literária de um novo tipo humano” que encarnou as psicopatologias da modernidade semiperiférica em São Petersburgo:

A organização psíquica dos personagens de Dostoiévski e as deformações de seus ideais morais surgem da miséria social da metrópole moderna. Os insultos e injúrias dos homens na cidade são a base de seu individualismo mórbido, de seu desejo mórbido de poder sobre si mesmos e seus vizinhos [...] Os personagens de Dostoiévski partem para sua... autoexecução, no protesto mais violento que poderia ter sido feito contra a organização da vida naquela época. (Lukacs 1973: 156)

O que Lukács chama de “atraso” da Rússia é sua situação semiperiférica na qual as formações sociais arcaicas pertinentes a um modo de produção persistentemente feudal existem em um curioso amálgama, sobreposto pelas novas relações produzidas pela modernização capitalista desigual e acelerada. Duas implicações derivam da observação de Lukács de que

não há “nada de incomum no fato de um país atrasado produzir obras importantes”. A primeira é que partes do mundo *subdesenvolvidas* pela modernização capitalista são, no entanto, contemporâneos coetâneos dos centros metropolitanos do sistema-mundial. A segunda, ainda mais importante, é que pode muito bem ser nesses locais “atrasados” que as pressões do desenvolvimento desigual e combinado encontram seu registro mais pronunciado ou profundo – inclusive na esfera da cultura, onde novas formas tem a propensão de surgir, voltadas (e singularmente reativas) a essas pressões que, por sua vez, constituem seus determinantes finais.

Para Schwarz, Dostoiévski transforma o aparato sensorial social de atraso e incongruência em uma fonte de inovação literária e preeminência, processando a copresença do arcaico e do novo em uma forma moderna que tem poucos paralelos em outras partes do espaço literário do século XIX. Seu “realismo” – se é que se pode chamar assim – não registra as tranquilas superfícies comodificadas e racionalizadas da modernidade capitalista vivenciadas pelas partes dominantes das zonas centrais (que também têm suas periferias e semiperiferias, mas nas quais as rupturas e as divisões estão mais profundamente escondidas sob uma segunda natureza de aparências e espetáculo). Em vez disso, a estética de Dostoiévski

registra as incongruências manifestas, deslocamentos e formas de irregularidades características da (semi-) periferia. Nesses termos, podemos entender por que teóricos e historiadores literários frequentemente invocam a situação russa na tentativa de explicar o surgimento de formas notáveis e aparentemente anômalas de escrita em contextos muito distantes da própria Rússia. Para Lukács, as deformações sociais da experiência de modernização desigual de São Petersburgo se refletem nas deformações morais e psicológicas do protagonista central e na forma da narração do romance, com os sonhos alucinatórios e delírios de Raskolnikov que forçam os limites do realismo. Como Mikhail Bakhtin notoriamente observa em seu ensaio sobre a poética de Dostoiévski, o romance não é apenas polifônico, posicionado em múltiplas consciências dentre as quais o narrador é apenas um entre muitos, igual aos outros personagens, mas é genericamente híbrido, absorvendo elementos do gótico, do suspense e do romance policial no “realismo fantástico de Dostoiévski”.

Em *African Psycho* de Mabanckou, a violência sistêmica e a reorganização de unidades sociais anteriormente existentes são, da mesma forma, incorporadas nos desejos mórbidos e na fisionomia do protagonista cuja cabeça é literalmente retangular como um tijolo. Gregoire “cabeça-quadrada” é, como



um dos órfãos de Ungar, uma “criança recolhida”, abandonada em Brazavile, no Congo, após a guerra civil, criada brevemente por uma família burguesa, mas logo expulsa às ruas após cegar o irmão adotivo cujo comportamento sexual é abusivo. Ele não é um estudante refinado que passou por tempos difíceis, mas sim um mecânico de automóveis autodidata e pretensioso, patrioticamente orgulhoso de sua favela, chamada “Aquele-que-bebe-água-é-um-idiota”, que proclama em voz alta seu amor pela “vulgaridade” e anuncia já na primeira linha “Eu decidi matar” (Mabanckou 2008: 1). A falta de vontade de poder de Gregoire é uma paródia do individualismo desenfreado e da ideologia democratização do “mercado livre” recebida de fora. O romance se passa em Brazavile, capital da República do Congo, parte de uma megacidade-conurbação com Kinshasa. A cidade abriga mais de um terço da população do país, inundada por um exército de refugiados, desabrigados e desempregados, sendo muitos deles crianças. A nação é rica em reservas de petróleo; no entanto, a hipoteca excessiva das receitas do petróleo e a inflação drástica após a desvalorização das moedas da Zona do Franco de 1994 levaram o Estado a aceitar reformas econômicas neoliberais, que foram interrompidas pela guerra civil de 1997 levando à evacuação do capital estrangeiro. Apesar dos preços recordes do petróleo desde 2003, 70% da população do país vive abaixo da linha

da pobreza. O ciclo vicioso da dívida externa, políticas de ajuste estrutural, privatização de empresas estatais, retirada da ajuda estatal e capitalismo clientelista produziu um empobrecimento cada vez maior nas áreas agrícolas rurais, desemprego em massa nas áreas urbanas e aumentos acentuados no tráfico sexual e prostituição infantil.

O romance de Mabanckou conscientemente faz referência a uma genealogia de assassinos e “psicopatas” no contexto da violência capitalista sistêmica, aludindo ao *Psicopata Americano* – sátira de Brett Easton Ellis ao consumismo da era Reagan dos anos 1980 – em seu título e escolhendo sua epígrafe da coleção de contos *Boys and Murderers* do escritor judeu alemão de Praga, Hermann Ungar. Alardeado como o “Dostoiévski da Morávia”, Ungar ocupou uma posição periférica no decadente império austro-húngaro semelhante a Kafka, e suas pequenas ficções demonstram uma mistura estética semelhante reunindo o grotesco, sadomasoquismo e o comicamente absurdo em sua representação de caixeiros viajantes, banqueiros e arquivistas de Boskovice e Praga, todos mutilados, marginalizados ou socialmente deformados de alguma forma; suas inclinações assassinas e automutilantes sintomáticas não apenas de sua alienação individual, mas de seus contextos sociais decadentes.

No entanto, Gregoire Nakobomayo – cujo sobrenome se traduz, não por coincidência, para “Eu vou te matar” — de Mabanckou difere crucialmente desses assassinos anteriores em sua impotência, falta de confiabilidade e vulgaridade, características que subjetivam o conteúdo social do Congo no século XXI visto por Mabanckou. Gregoire exalta a vontade de poder e imagina cometer um “belo crime” que purificaria a favela: “Eu ia limpar ela bem, devolver alguma dignidade, livrar ela dos seus resíduos, de seus detritos, de sua sujeira ... Das vadias que foram do interior pra lá...” (Mabanckou 2008: 88). Aqui, o patriarcado funciona como uma compensação à competição de classes e ao fetichismo da mercadoria: na visão misógina e xenófoba de Gregoire, os corpos das mulheres são fetichizados como emblemas abjetos das penetrações do capital estrangeiro e da privatização/prostituição do país e da dinâmica da inter-competição da capital do estado. “Essas putas que chegam na nossa cidade em canoas como se a gente ainda estivesse na época da Corrida do Ouro, para elas este é o Peru, este é o Eldorado” (Mabanckou 2008: 90). No entanto, ele falha repetidamente em executar os atos de violência planejados, perdendo sua ereção quando tenta estuprar uma enfermeira vestida de branco, adormecendo enquanto fica à espreita, com um martelo, para golpear sua namorada prostituta, acordando para descobrir que ela foi assassinada por outro

cliente. Em contraste com Raskolnikov ou Bateman, Gregoire é só conversa, nenhuma ação; seu grande ato imaginado de vingança erótica e errante – “minhas mãos grandes foram feitas para matar... aqueles cuja posição social eu invejava” – nunca se realiza (Mabanckou 2008:31).

Em contraste com as grandiosas ilusões napoleônicas de Raskolnikov, Gregoire autoconscientemente resume sua própria disposição psíquica em termos comicamente anticlimáticos, como “maionese estragada” (Mabanckou 2008: 10). Sua marca narrativa é uma profusa loquacidade, uma interminável tagarelance narrativa: em primeira pessoa, confessional, no presente, factual e emocionalmente não confiável, apenas parcialmente linear, repetitiva, para frente e para trás, caracterizada por lacunas e saltos transicionais entre fragmentos narrativos e monólogos torrenciais, e alternando entre registros linguísticos – alusões a Rousseau, Voltaire, Dostoiévsky e Ungar misturadas com histórias em quadrinhos, ficção policial *pulp*, música de rua, talk shows de rádio, e num francês impregnado do dialeto de rua bembá e lingala. Esta volubilidade é autorreflexiva e impregnada de consciência de classe:

Tenho falado de maneira instável, quase sem fôlego desde então, e sem parar. Falo comigo como de costume, ou seja, confuso

e com essa vulgaridade que, ao contrário da educação que recebi aqui e ali nas famílias ricas, atesta a minha cultura de rua. (Mabanckou 2008: 87)

Gregoire é obcecado por embriaguez, sexo e excrementos, os detritos da sociedade. Ele procura imitar o fantasma de seu ídolo, um assassino em série morto chamado Angoualima, cujo lema da arte performática escatológica “Eu cago na sociedade” é adotado como um mantra de resistência na cultura popular. Angoualima é uma celebridade ocultista, cujo pênis é do tamanho de seu braço e cujos pés apontam para trás. No final do romance, seu fantasma não é exorcizado, mas ascende: é a manifestação carnavalesca de um discurso popular que celebra o banditismo e a violência machista como única forma de resistência à pobreza e à hipocrisia pública. O escritor zimbabuense Dambudzo Marechera escreveu sobre a estética escatológica de sua ficção como personificação de uma crítica à “vida de pobreza cega, impulso cego” (Marechera 1987: 102). Os romances de Marechera retratam a pobreza vivida fisicamente no corpo, como podridão intestinal, como defecação, com o corpo representando tanto o indivíduo, sujeito pós-colonial miserável, quanto a nação maior, corrupta, apodrecendo por dentro. As aparições espectrais de Angoualima de Mabanckou promovem uma crítica

semelhante, substituindo os delírios “sérios” do gótico por um humor corporal profano que parodia o estado corrupto: um “realismo grotesco” bakhtiniano cuja própria degradação exige a necessidade de algo melhor. São fezes, não rendimentos de petróleo, que Gregoire descreve fluindo livremente pelas favelas de Brazavile, “excrementos embrulhados em saquinhos que chegam” da “margem direita” do “Sena” do Congo (Mabanckou 2008: 80). O próprio Gregoire é um mecânico condenado a consertar os Mercedes pretos da elite neocolonial sem ter, ele mesmo, um carro; na verdade, sua primeira tentativa de um violento ato de protesto, o estupro e assassinato da enfermeira, é frustrada pela aparição espectral de um desses automóveis de luxo. A “mágica” falhada do fetichismo da mercadoria, bruxaria do feiticeiro do capital que distribui riqueza apenas para as elites, é contraposta pelo conselho que Gregoire dá aos pobres e endividados: “você deve sempre ter algumas palavras mágicas, como ‘ah merda’” (Mabanckou 2008: 70.)

O romance é movido por um humor derivado da impotência, improbabilidade e incongruência, cujos elementos cômicos interrompem discursivamente o afropessimismo. A loquacidade escatológica de Gregoire contrasta com os delírios poéticos do “assassino comovente” de Dostoiévski e o radicalismo formal da narração impessoal e inexpressiva do psicótico Bate-

man de Easton Ellis, cuja total falta de profundidade psicológica por trás de sua fachada de cremes faciais e roupas de grife pretende incorporar a elegante e superficial psicopatologia do capitalismo corporativo norte-americano e o fetichismo de commodities tardio. Sua tagarelice cômica tem mais em comum com a volubilidade do Brás Cubas de Machado, mas carece da polida despreocupação do narrador póstumo, cuja audácia de falar do além-túmulo é expressão de sua condição de membro da classe escravocrata e da sua sociedade moribunda. Na verdade, é o contraste entre a bravata verbal de Gregoire e sua incapacidade de seguir em frente com seus crimes que constitui a ironia central da narração do romance: seu discurso imita a progressão inibida da narrativa, sua incapacidade de “conjuguar” seu adorado verbo “matar”, apesar de tanto papo (Mabanckou 2008: 37).

Durante uma incursão sobre o imperialismo cultural francês, Gregoire deprecia a criminologia e a epistemologia europeias, proclamando que “não é hora de agir como um filósofo do Iluminismo”; ainda, na conclusão, ele reflete melancolicamente sobre o seu fracasso em cometer o crime e ser pego de acordo com as convenções genéricas do *roman noir*: “Digo a mim mesmo que em uma situação normal teria havido um detetive assim como ocorre no cinema ou nos romances policiais” (Mabanckou 2008: 77, 156). O

juízo de Gregoire sobre a sociedade não pode levar à subsequente exposição e sutura de feridas sociais; é uma falha de “detecção social”, a progressão genérica de assassinato para investigação e julgamento no crime e na ficção de suspense, cuja função é decretar o julgamento social e recuperar a natureza oculta da sociedade. O mecanismo de suspense do romance policial é invertido para que o evento esperado não seja o assassinato ou a descoberta, mas sim o evento do fracasso, o anticlímax. A narrativa de confissão de Gregoire (na sombra do texto de Rousseau) é revelada como fundamentalmente não confiável, uma confissão das causas e eventos errados, uma narrativa escatológica de incongruência expressa em prevaricação e falsa consciência.

Se quando Raskolnikov golpeia o crânio do pehorista temos uma vingança e reconstituição do “crime primordial de modernização” e escravidão por dívida em São Petersburgo, o desejo de Gregoire de cometer um “ato” violento é uma paródia de individualismo mórbido e egoísmo racional, e um desejo de protesto contra as assimetrias de sua sociedade. No entanto, sua incapacidade de pegar o martelo (com seu simbolismo político evidente) enfatiza o vazio de sua crença no poder da vontade individual para escapar da pobreza estrutural, como quando ele reflete com tristeza: “Será que minha força de vanta-



de não influi em nada no que eu faço? Que toda a minha vida foi traçada com antecedência, de modo que estou apenas seguindo um caminho estabelecido por uma força acima de mim?” (Mabanckou 2008: 31). Gregoire não é um capitão da indústria, como Batman, com o poder do capital central multinacional por trás de suas ações, ao contrário, ele é um “molusco perdido...” não mais do que uma concha vazia, um ser comum... à margem da sociedade” (Mabanckou 2008 : 37). Sua impotência expressa o inconsciente político da dependência do FMI, da neoliberalização abortada, reformas realizadas pela metade, mas nunca realizadas, do fracasso do país em alcançar uma economia de mercado livre ou instalar uma classe média segura condizente com as ideologias emprestadas que Gregoire zombeteiramente professa: “Eu acredito no dinheiro em papel, no Papai Noel [...] e todas essas coisas...” (Mabanckou 2008: 107).

Daí a ironia da epígrafe do romance *Boys and Murderers* de Ungar: “Além disso, eu sou realmente um assassino? Eu matei um ser humano, mas me parece que não fiz isso sozinho...” (Mabanckou 2008: i). A impotência de Gregoire é uma reversão do protagonista de Ungar: ele anseia ser um assassino e, no final da narrativa, quando descobre que Germaine está morto, chega a fantasiar que poderia ter feito isso sem saber, mas suas mãos estão ironicamente

limpas, incapaz de cometer o tipo de protesto que Lukács proclama que os personagens de Dostoiévski realizam. Com seu individualismo inchado, sua crença virulentamente misógina na violência da purgação sexual e sua incapacidade de diagnosticar as causas estruturais da miséria social, ele é literalmente um “cabeça retangular”, um “cabeça dura”, sem nenhum senso claro de responsabilidade política. O que ele compartilha com o protagonista de Ungar é uma falta de consciência característica, uma falha hermenêutica de percepção, que desloca para o leitor a responsabilidade da perspectiva ativamente crítica que o narrador é incapaz de assumir.

## II

A tumescência corporal também atua como uma figuração da turbulência neoliberal e da assimetria de classe em *Jaime Bunda*, do escritor angolano Pepetela, assinalada já na frase de abertura do romance:

Jaime Bunda estava sentado na ampla sala destinada aos detectives. [...] Havia também algumas cadeiras encostadas à parede. Era numa destas, a última, que Jaime poisava a sua avantajada bunda, exagerada em relação ao corpo, característica física que lhe tinha dado o nome. O seu verdadeiro era comprido, unindo dois apelidos de famílias ilustres nos meios luandenses (Pepetela 2001: 11)

O protagonista é tachado de fracassado desde a infância, quando era apelidado de “bunda” por causa do traseiro, tão prodigioso que tombava quando jogava basquete. Aqui, são as nádegas, não a cabeça, que estão inchadas e literalmente desequilibradas, significando a degradação da ex-vanguarda revolucionária, as elites políticas do outrora marxista MPLA, que abandonaram a sua ideologia utópica na década de 1990 pelo capitalismo baseado no petróleo e no diamante, enriquecendo as suas próprias redes baseadas em Luanda, incestuosamente inter-relacionadas, deixando o resto de Angola mais empobrecida do que antes.

Insolente, guloso e facilmente distraído por sua busca por carne, comida e lucro, Bunda é um incompetente detetive aprendiz do departamento secreto de investigações do governo que mantém seu trabalho mal pago apenas por nepotismo: sua relação distante com as “duas famílias” das elites crioulas. Mergulhado nas entranhas da criminosa Luanda quando é enviado para investigar o estupro e assassinato de uma garota da ilha por um misterioso homem de alto escalão em um carro de luxo, ele prova ser o oposto de um glamoroso detetive particular ou agente secreto. Apesar de seu consumo voraz de romances policiais, ele é desafiado hermeneuticamente, fazendo inferências e induções absurdas, ao contrário de seus heróis Sherlock Holmes e Raymond Chandler. Ele

logo perde de vista a solução do crime original, preso nas redes labirínticas de corrupção e batalhas por influência política que se espalharam desde o evento inicial, o qual ele finalmente se mostra incapaz de decifrar. O corpo da garota permanece sem nome, seu agressor do governo não identificado, seguro em seu casulo de privilégios e riqueza. Aqui, como em *African Psycho*, o clímax antecipado da descoberta, julgamento e conclusão é negado.

Pepetela é um pseudônimo que significa “pestanda” e era o codinome de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos quando lutou com o MPLA na guerrilha contra o colonialismo português. O apelido, em sua desmistificação cômica do herói revolucionário, mas também em sua sugestão irritante no que provoca nova percepção, encapsula sua sensibilidade. Na tradição de ativistas da libertação anticolonial, como Fanon, ele se formou sociólogo na Argélia. Após a independência, ele se tornou comandante regional contra a invasão da África do Sul em 1975 e, posteriormente, atuou como vice-ministro da educação. No entanto, profundamente desiludido com a crescente corrupção e autoritarismo do partido e sua traição às promessas revolucionárias de redistribuir riqueza e terra, ele renunciou e tornou-se professor de sociologia. Em entrevistas, professou conceber a série Bunda porque queria ganhar dinheiro mas também

para ser lido mais amplamente. Na verdade, a série do cômico Bunda provou ser mais popular em Angola do que suas obras anteriores, que foram mais entusiasmaticamente endossadas em Portugal ou entre a crítica pós-colonial localizada na Europa e nas Américas.

Os romances anteriores de Pepetela narrativizam o fim do colonialismo em Angola através de mudanças estéticas cujas alterações em termos de gênero correspondem ao conteúdo político-social. A agenda revolucionária de suas obras anteriores é acompanhada pela estética, que apesar de híbrida conjugando elementos de sátira e do realismo mágico, resulta em narrativas de tendências mais realista. Na altura da série Jaime Bunda, Pepetela nem mesmo oferecia possibilidades utópicas expressas através do sobrenatural. Em vez disso, sua virada formal para a ficção de gênero, após o didatismo e o satírico realismo mágico de seus romances anteriores, usa a ironia gerada pela ruptura das convenções formais do romance policial e do suspense para ilustrar a impossibilidade de justiça em uma economia permeada por contrabando de máfia, tráfico sexual e falsificação de moeda, intensificados pelas políticas de dolarização e programas de ajustes estruturais centrados em exportação aplicados pelo FMI e pelo Banco Mundial.

O procedimento anti-policial de *Jaime Bunda* carnavalesca a ficção policial para ilustrar a corrupção

generalizada de instituições sob neoliberalização (Ribeiro Secco 2003). Como o próprio Bunda reflete, existe um fosso entre as certezas metafísicas do procedimento policial e a realidade da detecção do crime na Angola contemporânea, o que ele atribui às falhas hermenêuticas dos detetives da vida real: “Nunca há crime perfeito, a justiça sempre triunfa, o Mal será vencido, tinha aprendido estas verdades absolutas nesses livros. [...] Não existem crimes perfeitos, existem investigadores imperfeitos” (Pepetela 2001: 24). Ironicamente, o próprio Bunda é um desses “investigadores imperfeitos”, incapaz de superar sua própria ganância ou de decodificar adequadamente as redes do crime organizado ligadas ao assassinato que ele investiga. Em contrapartida, o primo “subversivo” de Jaime, Gégé, nota o vazio do novo estatuto democrático de Angola face à acumulação e controle profundamente assimétricos do capital e da terra: “Aqui, nesta terra da ganância, quem parte não reparte porque fica com toda a parte” (Pepetela 2001: 181). Formalmente, o romance registra o desenvolvimento profundamente desigual de Angola e a distribuição da riqueza na era neoliberal em vários níveis de forma, estilo e narração: em sua “trama mimética insistentemente assimétrica das estruturas distorcidas da sociedade angolana” (Henighan 2006: 146), no corpo e no discurso de Bunda, que reflete que ele é “um James Bond subdesenvolvido” (Pepetela 2001: 115), e

na polifonia discursiva entre as vozes alternadas de quatro narradores e um pseudo-autor.

O romance é subdividido em quatro livros, intitulados de acordo com seus narradores individuais, de “Livro do primeiro narrador” a “Livro do quarto narrador”. Cada narrador tem sua sensibilidade e epígrafe, três são masculinos e sem nome, um é feminino. No entanto, ao longo do romance, uma *voz de autor* metaficcional entre colchetes em itálico interrompe causticamente os outros narradores, criticando seu tom, uso excessivo de adjetivos, ponto de vista inconsistente e ritmo oscilante. Este narrador metaficcional eventualmente demite o primeiro narrador por imprudência laboriosa e uma frivolidade de tom muito semelhante à de Bunda – um caso de discurso indireto livre que foi longe demais – e depõe o resto em uma rápida sucessão. O quarto narrador, “inventado” para estar “mais próximo dos cânones clássicos do gênero”, no entanto, mostra-se incapaz de desvendar o crime ou reunir as três partes anteriores do romance na exposição, dissecação e convicção clássicas (Pepetela 2001: 233). A tarefa ideológica de Jaime como detetive, então, passa a ser “não restabelecer uma ordem social desfeita pelo crime, mas [antes] compreender as estruturas de uma sociedade desordenada. Nesse sentido, os romances tratam da educação de Jaime e, por extensão, da gera-

ção a que pertence, imersa em um presente corrupto e numa cultura popular ahistórica que os impede de compreender como esse mundo surgiu.” (Henighan 2006: 148)

Como Jaime e sua geração são “investigadores imperfeitos”, a mecânica metatextual da narrativa desloca a responsabilidade hermenêutica para o leitor. A erosão encenada da autoridade narrativa do romance emprega estratégias de distanciamento “autor-como-estranho” e ceticismo lúdico reminiscentes de contribuintes anteriores da tradição literária lusófona, como Machado de Assis, que impõe ao leitor a obrigação de se tornar astutamente cosmopolita e encenar o inverso da técnica paroquial de Brás Cubas de fitar a ponta do nariz para evitar as verdades sociais: “Quando ele finca os olhos na ponta do nariz, perde o sentimento das cousas externas, embeleza-se no invisível, apreende o impalpável, desvincula-se da terra, dissolve-se, eteriza-se. “ (Machado 1997: 82). Uma analogia poderia ser traçada com os romances de Pepetela e Mabanckou, cujos protagonistas e narradores igualmente encontram satisfação e em não enxergar um palmo adiante do nariz, e cujos leitores são, portanto, colocados em uma obrigação análoga de rejeitar os prazeres do solipsismo cultural e de classe que apagam a consciência mundana.



Bunda e Gregoire carecem de distanciamento das ideologias paroquiais para interpretar criticamente as suas situações. Como leitores, somos obrigados a reunir as evidências das peregrinações de Jaime através das geografias desiguais da sociedade angolana – mapeando os bairros crioulos de elite e os mercados da capital de Luanda ao lado de suas favelas e vilas – não a fim de deduzir soluções para crimes *individuais*, mas sim a fim de interpretar sua posição como uma crítica da relação estrutural da periferia dentro do sistema-mundial capitalista. Da mesma forma, os elementos irrealistas do romance de feitiçaria, xamanismo e cultura popular folclórica – o que Bunda descarta como “funje de búfalo da floresta e feiticeiros voadores” – sinalizam a recalibragem de materiais locais da cultura pré-capitalista como uma negociação com a aparente “feitiçaria” de modernização desigual na periferia, enquanto oferece ao leitor uma apreensão vacilante de uma totalidade maior que não pode ser apreendida por seus narradores incompetentes.

### III

Em conclusão, as fisionomias cômicas e falhas hermenêuticas dos narradores de ambos os romances – o Gregoire “macrocefálico” de Mabanckou, o Bunda “traseiro grande” e “subdesenvolvido” de Pepetela – poderiam ser lidas como uma alegoria da

incongruência das ideologias “de segunda mão” do neoliberalismo trazidas pelas elites neocoloniais e desassimetrias socioeconômicas produzidas pela neoliberalização. Ambos escritores subvertem as convenções da ficção de gênero e recalibram os materiais de textos modernistas periféricos anteriores para registrar as condições contemporâneas de desenvolvimento desigual contínuo e miséria social específicas de suas nações pós-coloniais. Mabanckou transcreve aspectos do delirante assassino de Dostoiévski e dos meninos-assassinos mutilados de Hermann Ungar para formar seu impotente, pretense narrador assassino; a manipulação de múltiplos níveis de narração e discurso indireto livre em Pepetela é permeada pela sensibilidade da voz narrativa em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o que Machado chama de casamento da “pena da galhofa e a tinta da melancolia” (Machado 1997: 5).

Jaime Bunda conclui com uma epígrafe contundente: “Onde o autor dispensa narradores e pega de novo na palavra. Para fechar os ciclos. Ou para abrir novos?” (Pepetela 2001: 293). O epílogo reintroduz o irmão “irreverente e subversivo” de Jaime, que apesar das admoestações de Jaime de deixar “verdades que incomodam e por isso devem ficar pudicamente sob sete véus”, insiste em escrever para um jornal político local a fim de “pôr nos olhos e ouvidos do mun-

do tudo aquilo que a população sempre marginalizada sente e quer” (Pepetela 2001: 294.) Os círculos da epígrafe podem ser interpretados como uma ode ao relativismo pós-estruturalista e, de fato, as técnicas narrativas do romance foram lidas por alguns críticos como essencialmente pós-modernistas. No entanto, não é a indeterminação da linguagem que é o objeto principal da crítica de Pepetela, mas sim aquelas estruturas sociais e ideologias que obscurecem a percepção e impedem a interpretação. À luz do compromisso de Gégé em escrever a verdade do município local para que o mundo se torne consciente, é impossível conceber esses círculos como outra coisa que não a abertura da consciência, na qual não é a conclusão, e sim um aprofundamento além da descoberta que oferece qualquer esperança de apreensão da totalidade social e, portanto, de resistência.

## Referências

ANDERSON, P. “Modernity and Revolution,” *New Left Review* 1.144, 1984.

BAKHTIN, M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed. E trad.. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BROWN, N. *Utopian Generations: The Political Horizon of Twentieth-Century Literature*, Princeton: PUP, 2005.

CASANOVA, P. *The World Republic of Letters*, trans. M. B. DeBevoise, Harvard: HUP, 2004.

GLEDSON, J. *The Deceptive Realism of Machado de Assis: A Dissenting Interpretation of Dom Casmurro*, Liverpool: Francis Cairns, 1984.

DECKARD, S. "De-Formed Narrators': Postcolonial Genre and Peripheral Modernity in Mabanckou and Pepetela". *Locating Postcolonial Narrative Genres*, ed. Walter Göbel and Saskia Schabio. London and New York: Routledge, 92-107, 2013.

HENIGHAN, S. "'Um James Bond Subdesenvolvido': The Ideological Work of the Angolan Detective in Pepetela's Jaime Bunda Novels," *Portuguese Studies*, 22.1: 135-152, 2006.

LUKACS, Georg. *Marxism and Human Liberation: Essays on History, Culture and Revolution by Georg Lukacs*, trans. Rene Wellek, New York: Dell, 1973.

KUJUNDZIC, D. "'After' Russian Post-Colonial Identity," *MLN*, 115.5: 892-908, 2000.

JAMESON, Frederic. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* [1991], Durham: Duke University Press, 1995.

JAMESON, Frederic. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*, London and New York: Verso, 2002.

MABANCKOU, A. *African Psycho*, trans. Christine Schwartz Hartley, London: Serpent's Tail, 2008.

MACHADO DE ASSIS, J.M. *The Posthumous Memoirs*

*of Brás Cubas*, trans. Gregory Rabassa, Oxford: OUP, 1997.

MARECHERA, D. "The Writer's Experience of African Literature," *Zambezia* XIV.ii: 99-111, 1987.

MORETTI, Franco. "Conjectures on World Literature," *New Left Review*, 1, 2000: <http://www.newleftreview.org/A2094>