

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO HISTÓRIA DA LITERATURA

GUILHERME MARQUES FERREIRA

E SE AMANHÃ O MEDO NÃO SOUBER DANÇAR SOZINHO: HOSPITALIDADE,  
HIBRIDISMO E COSMOPOLITISMO NOS LIVROS *E SE AMANHÃ O MEDO E O  
CÉU NÃO SABE DANÇAR SOZINHO*, DE ONDJAKI

Rio Grande  
2019

GUILHERME MARQUES FERREIRA

E SE AMANHÃ O MEDO NÃO SOUBER DANÇAR SOZINHO: HOSPITALIDADE,  
HIBRIDISMO E COSMOPOLITISMO NOS LIVROS *E SE AMANHÃ O MEDO E O  
CÉU NÃO SABE DANÇAR SOZINHO*, DE ONDJAKI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Mestrado em Letras, Área de concentração História da Literatura, da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos

Rio Grande  
2019

## Ficha Catalográfica

F383a Ferreira, Guilherme Marques.

E se amanhã o medo não souber dançar sozinho: hospitalidade, hibridismo e cosmopolitismo nos livros *E se amanhã o medo* e *O céu não sabe dançar sozinho*, de Ondjaki / Guilherme Marques Ferreira. – 2019.

86 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande/RS, 2019.

Orientador: Dr. José Luís Giovanoni Fornos.

1. Ondjaki 2. Hospitalidade 3. Hibridismo 4. Cosmopolitismo  
5. História da Literatura I. Fornos, José Luís Giovanoni II. Título.

CDU 82

*C'est l'histoire d'une société qui tombe et qui au fur et à mesure de sa chute se répète sans cesse pour se rassurer: jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien... Le problème ce n'est pas la chute, c'est l'atterrissage.*

*É a história de uma sociedade em queda livre, e enquanto ela cai, diz a si mesma: "por enquanto tudo bem, por enquanto tudo bem, por enquanto tudo bem...". A questão não é como você cai, mas como aterrissa.*

(La haine, 1995)

*Os textos sempre chegam depois que a gente precisou deles.*

(Liane Duarte da Silva, 2018)

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Lúcia e Claudio, por toda educação, apoio e carinho, pelas viagens e pela literatura. O que sou, devo a vocês.

Aos meus irmãos, pelos risos e pela amizade. Ao Filipe, por ter tido a paciência de assistir Rei Leão, e ao Lucas, pela coragem e jogatina.

À Liane, pelo amor e pela experiência do segredo, pela parceria e paciência sempre demonstrados ao longo destes anos. Como diz o verso, em sua companhia quero estar – sem ela, este trabalho não existiria, e eu seria apenas mais um alegre deprê.

À tia Rose, à Nicole e ao Rodrigo, pelos verões no Cassino.

À vó Dindinha, por não me deixar ser mais “um palhaço que tá aí”.

Aos amigos que a vida universitária trouxe, em especial ao Haniel, por acompanhar esta ida ao “estrangeiro” e pelo Derrida, à Luiza, pela resistência marxista e pelo gosto cinematográfico da paródia e do pastiche, e à Letícia, pelos intermináveis vídeos de dez horas.

Ao Pumba, que não lerá estas palavras, pelos arranhões e o carinho dos últimos meses.

Ao Fornos, orientador desta dissertação, pelas leituras e conversas sobre literaturas africanas.

À FURG e à CAPES, pelo espaço e pelo financiamento.

A todos, pela hospitalidade.

## RESUMO

O objetivo central desta dissertação é o estudo de dois livros de contos do escritor angolano Ondjaki, *E se amanhã o medo* (2010) e *O céu não sabe dançar sozinho* (2014). Para tanto, retomamos as teorias de Jacques Derrida, Homi K. Bhabha e Nestor García Canclini a respeito da hospitalidade, do hibridismo e do cosmopolitismo, além das investigações acerca da ligação entre história e memória em Susan Buck-Morss e Walter Benjamin. Nossa hipótese é de que a obra ondjakiana é movida por tais conceitos, sendo possível constatar em suas narrativas curtas um lugar privilegiado para problemas como a alteridade, o estrangeiro, a fronteira, o animal, o estranhamento e a solidariedade, entre outras. A leitura em particular do conto “A velha”, na qual se detém o terceiro capítulo, permite observar os modos pelos quais o escritor luandense tensiona a ideia de uma história nacional oficial, sugerindo em seu lugar uma história que leve em conta o comum, a diferença e o descontínuo.

**Palavras-chave:** Ondjaki. Hospitalidade. Hibridismo. Cosmopolitismo. História da literatura.

## ABSTRACT

The principal objective of this thesis is to study two short story books by Angolan author Ondjaki, *E se amanhã o medo* (2010) and *O céu não sabe dançar sozinho*. To do so, we take in the theories on hospitality, hybridity and cosmopolitanism from Jacques Derrida, Homi K. Bhabha and Nestor García Canclini, and the investigations by Susan Buck-Morss and Walter Benjamin on the link between history and memory. Our hypothesis is that the Ondjakian works are moved by those concepts, and that it is possible to notice a special place in his writings for problems such as that of otherness, the foreigner, the border, the animal, the unhomely and solidarity, among others. Particularly, the analysis of the “A velha” short story – the primary focus of the third chapter – allows for the observation of the ways in which the Luanda-born writer questions the idea of an official national history, all the while making the case for a history that takes the common, the difference and the discontinuous into account.

**Keywords:** Ondjaki. Hospitality. Hybridity. Cosmopolitanism. Literary history.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	8
1. HÁ PRENDISAJENS (DA TEORIA) COM O XÃO.....	13
1.1. Hospitalidades absolutamente relativas.....	13
1.2. Cosmopolitismo, multiculturalismo e o híbrido .....	29
1.3. Cosmopolitismo sem identidade, ou o híbrido na margem .....	34
2. E SE AMANHÃ O MEDO NÃO SOUBER DANÇAR SOZINHO: ANÁLISES.....	41
3. SITUAR ONDJAKI NOS INTERSTÍCIOS DA HISTÓRIA DA LITERATURA.....	66
CONCLUSÕES .....	80
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	82



## INTRODUÇÃO

Um funcionário público, nascido na Etiópia e refugiado político na Holanda, recebe um convidado estrangeiro em sua casa. Na mala do hóspede, percebe um brilho estranho, incomum. Sem o outro saber, ele abre a mala e enfim encontra o que produzia aquela enigmática luz: uma coroa dourada e brilhante, que mais tarde se descobriria pertencer justamente à Etiópia, país de origem do dono da casa, e que provavelmente havia sido saqueada do país africano, onde era utilizada em rituais religiosos, alguns anos antes. Ao tomar conhecimento disso, o funcionário pegou o objeto para si e expulsou o hóspede. Contudo, o dilema permanecia: o que fazer com a coroa – devolvê-la diretamente à Etiópia, de onde saíra como refugiado poucas décadas antes e cuja classe política poderia estar envolvida no roubo, ou ao governo holandês, que apesar de o acolher desde os anos 1970, não lhe dava qualquer garantia ou segurança de que a coroa seria devolvida ao país de origem, tendo em vista o histórico da Europa em relação à pilhagem das culturas africanas?

Esse pequeno fragmento, que poderia pertencer a alguma narrativa de ficção, é, contudo, real, sendo noticiado pelo *New York Times* em novembro de 2019 (SIEGAL, 2019), e representa exemplarmente a encruzilhada, até mesmo a aporia, poder-se-ia dizer com Derrida, da hospitalidade. O funcionário, de nome Sirak Asfaw, escondeu a coroa em sua própria casa por mais de 20 anos, e somente após a instauração de um novo primeiro ministro na Etiópia, em 2018, é que ele sentiu que poderia tentar devolver a relíquia ao país do Sudeste Africano. Antes disso, sua situação era bastante precária, não podendo confiar em nenhuma das nações: caso o Estado holandês tivesse conhecimento da coroa e acreditasse que Asfaw cometera ou ajudara a cometer o roubo, poderia deportá-lo de volta ao seu país de origem, onde havia forte risco de sofrer perseguição.

A história do etíope radicado na Holanda indica ainda outras questões, isto é, o hibridismo e o cosmopolitismo, que se acirram em face da globalização e das novas formas de colonialismo. Asfaw já vivia há quase quatro décadas na Europa, imerso na cultura holandesa, e mesmo assim desconfiava da boa-fé do país em lidar com o objeto religioso. Afinal, não são poucos os museus europeus com corredores inteiros preenchidos por objetos saqueados não só da África como da América Latina, da Ásia e da Oceania, cujos países, em sua grande maioria, foram em algum momento colonizados por nações europeias. Medidas de reparação histórica, como as

anunciadas por Emmanuel Macron em 2017 e 2018 no sentido de devolver alguns destes objetos à África (SIEGAL, 2019), são apenas um começo, ainda muito tímido e insuficiente, de um certo esforço do chamado “Primeiro Mundo” em reconhecer seu próprio passado de violência e dominação.

A presente dissertação, intitulada “E se amanhã o medo não souber dançar sozinho: hospitalidade, hibridismo e cosmopolitismo nos livros *E se amanhã o medo* e *O céu não sabe dançar sozinho*, de Ondjaki”, é fruto de uma reflexão essencialmente bibliográfica sobre como estes temas se apresentam e se imbricam na obra contística do referido autor, particularmente *E se amanhã o medo* (2010) e *O céu não sabe dançar sozinho* (2014). Ondjaki, nome artístico de Ndalú de Almeida, nasceu em Luanda, capital da Angola, em 26 de novembro de 1977, e desde sua primeira publicação literária, *Acto sanguíneo* (2000), vem produzindo em diversos gêneros: romance, teatro, poesia e contos (recorte deste trabalho). Apesar destes últimos comporem uma parcela significativa da produção de Ondjaki, ainda não receberam, em nossa leitura, a merecida atenção da academia brasileira. A fortuna crítica, no geral, tende a adotar como objeto de pesquisa os poemas, romances e novelas ondjakianos, deixando de lado seus contos, salvo raríssimas exceções.

Nesse sentido, podemos citar como pesquisas de maior fôlego as dissertações de mestrado de Carolina de Azevedo Turboli (2016), Laize Santos de Oliveira (2017) e Gabriela Raizaro Tosi (2017). Os dois primeiros trabalhos estudam *O céu não sabe dançar sozinho* – no caso de Laize Oliveira, a obra trabalhada é a edição original portuguesa, *Sonhos azuis pelas esquinas* (2014), que ao ser trazida para o mercado editorial brasileiro, teve seu título e projeto gráfico alterados, tornando-se *O céu não sabe dançar sozinho*. Por sua vez, a dissertação de Gabriela Tosi é a única entre as três que tem como objeto o outro livro que ora estudaremos, *E se amanhã o medo*.

Carolina Turboli busca identificar no percurso travado pelo narrador (também escritor) dos contos ondjakianos a instauração de “*um Espaço material onde pode guardar o tempo através da alquimia característica dos poetas, que encontram no Verbo uma luz atemporal na qual podem morar*” (2016, p. 11), e para tanto, apoia-se nas teorias psicanalíticas de Carl Jung a Jacques Lacan, do narrador de Walter Benjamin e da linguagem e da presença de Hans Ulrich Gumbrecht. Em artigo publicado no ano seguinte, a pesquisadora se aprofunda na leitura psicanalítica de Ondjaki, destacando a função desempenhada pelo inconsciente enquanto lugar do erótico (TURBOLI, 2017). Já Laize Oliveira, a partir do que ela denomina “cartografias

dos sonhos” e nutrindo-se das teorias do imaginário, examina o aspecto onírico dos lugares visitados pelo narrador-escritor, “*levando à descoberta das múltiplas cidades que se abrigam dentro dos vários contos/sonhos do referido livro de Ondjaki*” (2017, p. ix). Finalmente, Gabriela Tosi investiga as inter e intratextualidades do texto ondjakiano em *E se amanhã o medo*, realizando uma leitura com as teorias de Julia Kristeva, Gérard Genette e Roland Barthes, por exemplo, e concluindo que o autor angolano parece “*desejar inserir-se como elemento de uma literatura “globalizada”, em que as fronteiras liquefeitas apontam para uma aproximação - e mesmo quase indistinção - entre as literaturas nacionais*” (2017, p. 7).

De fato, nos dois livros analisados Ondjaki promove um diálogo interessante não apenas com a literatura e outras manifestações artístico-culturais de Angola (a poesia de Ana Paula Tavares, cujos versos servem de inspiração às quatro partes de *O céu não sabe dançar sozinho*, além de epígrafe em “O pássaro do cais”), como também do resto do mundo: Brasil (a dedicatória de *E se amanhã o medo* a Raduan Nassar, que também empresta suas palavras à epígrafe do livro, Guimarães Rosa em “A velha”, a música de Adriana Calcanhotto “A libélula”, o ator Lima Duarte interpretando os papéis de Sinhozinho Malta e Zeca Diabo em “Laranjeiras”, etc.), Cabo Verde (os versos de Corsino Fortes em “Jangada para longe”) e França (a “dedicatória” de “A confissão do acendedor de candeeiros” para Antoine de Saint-Exupéry e o Pequeno Príncipe), entre outros. Contudo, mais do que a indistinção das fronteiras entre literatura nacional e mundial produzida a partir de uma certa globalização, isso pode indicar que tal questão é redimensionada em Ondjaki, assumindo proporções diversas e provocando outras reflexões, como apontaremos oportunamente.

Dessa forma, no primeiro capítulo, “Há prendisajens (da teoria) com o xão”, introduziremos alguns dos principais conceitos que ajudam a mover este trabalho. Assim, percorreremos as teorias acerca da hospitalidade, nas leituras que dela o fazem Immanuel Kant e Jacques Derrida, bem assim do hibridismo e o cosmopolitismo, em Homi K. Bhabha e Néstor García Canclini (cuja obra fala em hibridação). Discutiremos ainda, comparativamente, contos de Ondjaki (“Madrid”) e de José Eduardo Agualusa (“Nada a declarar”), seu conterrâneo, propondo que há diferenças significativas no modo como ambos percebem a questão da hospitalidade.

O segundo capítulo, intitulado “E se amanhã o medo não souber dançar sozinho: análises”, dedica-se à grande maioria das análises realizadas na presente

pesquisa. Tendo em vista a extensão do *corpus* literário, discutimos neste momento exaustivamente apenas três narrativas curtas de cada livro: de *E se amanhã o medo*, selecionamos “A libélula”, “Jangada para longe” e “O sangue no cavalo” (além de “A velha”, na terceira parte do trabalho, e de *O céu não sabe dançar sozinho*, escolhemos “Macau”, “Shangai” e “Mussulo” (além de “Madrid”, no primeiro capítulo). Os referidos contos ilustram de maneira exemplar a relação entre a literatura de Ondjaki, de um lado, e os conceitos trabalhados na primeira parte da dissertação, de outro, como se pode observar na sua abertura ao estrangeiro, ao animal e à diferença (vista como algo a ser incentivado, não eliminado).

Por fim, no terceiro capítulo, “situar Ondjaki nos interstícios da história da literatura”, procuraremos interpretar a narrativa “A velha”, de *E se amanhã o medo*, em conjunto aos aportes das teorias da história de Walter Benjamin e Susan Buck-Morss, objetivando localizar a produção literária de Ondjaki (particularmente, seus contos) dentro de uma espécie de história da literatura. Ao mesmo tempo, tenta-se demonstrar as aproximações e os distanciamentos da literatura ondjakiana e as ditas literaturas “engajadas” (Abdala Junior) e de “balanço” (Galvão), em especial as dos países de língua portuguesa, com que o autor costuma travar maior diálogo. O espaço dedicado a este conto justifica-se, ainda, por ele ter sido um dos principais motivos pessoais para a escolha do *corpus* ora examinado, seja pelo seu tom sombrio, pela intertextualidade com “Nenhum, nenhuma”, de Guimarães Rosa (lido por coincidência alguns meses depois da primeira leitura de “A velha”, tornando-se um de nossos contos favoritos do autor brasileira) ou até pelas inúmeras perspectivas de leitura por ele abertas. Ao longo do mestrado em História da Literatura, foi objeto de diversos ensaios finais, além de trabalhos apresentados em congressos científicos durante 2017 e 2018, destacando por vezes a crítica ao colonialismo e ao neocolonialismo ali presentes como alegoria, por outras a potência revolucionária da posição do narrador e, finalmente, os modos da hospitalidade na relação deste com a velha, o outro personagem do conto.

Assim, podemos dizer que, analítica e afetivamente, o referido conto guarda importância singular. A leitura que aqui propomos trata-se de apenas uma entre tantas possíveis, não se esgotando nas pouco menos de vinte páginas que lhe dedicamos – talvez sejam essas as marcas da literatura: sua indecidibilidade e o seu segredo, como diz o Derrida de *Gêneses, genealogias, gênero e o gênio*. Nesse sentido, o segredo da literatura é o segredo do indecidível, do mistério que não se permite ser

desvendado, que tem lugar no lugar em todo caso visível (ao mesmo tempo visível e intransponível) a todos que o procuram, mas que permanece secreto - trata-se do lugar secreto, portanto. A gênese literária é a gênese do segredo, entendido como “o poder infinito de manter indecível e portanto irrevelável o segredo do que ela diz [...] quem sabe até do que ela assume e que permanece secreto mesmo quando ela visivelmente o confessa” (DERRIDA, 2005a, p. 22). O verdadeiro sentido da obra ondjakiana, o seu segredo, em particular de “A velha”, é algo que apenas começamos a explorar, e as páginas seguintes consistem em meras aproximações desse segredo.

## 1. HÁ PRENDISAJENS (DA TEORIA) COM O XÃO

### 1.1. Hospitalidades absolutamente relativas

O presente capítulo dará conta do nosso suporte teórico para a análise dos contos de Ondjaki, que se fará principal, mas não unicamente, no capítulo seguinte. Ocorre que, sem separar inteiramente teoria e prática, o nosso intuito ao escolher este título foi aludir ao livro de poesias de Ondjaki, *Há prendisajens com o xão* (2011), que também pode ser lido, em virtude de sua homofonia, como “Aprendizagens com o chão”, indicando de uma forma ou de outra a sempre premente necessidade de olharmos para o “chão”. No caso de Ondjaki, esse chão é a natureza, motivo dos poemas daquele livro; no nosso, trata-se da análise “prática” do *corpus* escolhido. Em outras palavras, tentaremos, conforme necessário, unir a prática e a teoria desde já, de forma a demonstrarmos a pertinência das teorias em questão para a análise dos contos selecionados.

Jacques Derrida, ao investigar algum conceito ou ideia em seus escritos, seminários ou entrevistas, jamais o fez de forma separada, isolando-o de seu contexto. Segundo Simon Critchley e Richard Kearney, responsáveis pelo prefácio de *On cosmopolitanism and forgiveness*, Derrida procurou sempre, mas especialmente na sua obra tardia, fazer uma espécie de genealogia dos conceitos herdados pela tradição filosófica ocidental (CRITCHLEY; KEARNEY, 2005, p. viii-ix). Com a ideia de hospitalidade, não foi diferente. Analisando-o primeiramente em sua concepção kantiana (DERRIDA, 2005b), o filósofo retoma o termo em *Da hospitalidade* (2003), por exemplo, a partir da origem etimológica e histórica do “estrangeiro” na Grécia Antiga.

A respeito da ideia de Kant acerca da hospitalidade, cumpre tecer algumas palavras. É em *À paz perpétua* (2010), especialmente em seu “Terceiro artigo definitivo para a paz perpétua”, que o filósofo alemão, após discutir uma série de medidas e garantias que um direito cosmopolita deveria assumir para poder garantir a paz referida no título, se demora mais em sua definição de hospitalidade, compreendida aqui enquanto direito universal. Kant opõe esta última a uma simples disposição filantrópica, e a define como o direito, concedido ao estrangeiro, de não ser tratado de maneira hostil ao chegar no lugar ou na terra de outrem. Não se trata ainda de uma hospitalidade incondicional (como veremos em Derrida): se a relação entre hóspede e hospedeiro puder ser maléfica ao primeiro, ele poderá recusar a hospitalidade, que dependerá, portanto, sempre de uma predisposição daquele que a

oferece à abertura ao outro – o qual, por sua vez, não poderá causar o mal (agindo contrariamente à paz, por exemplo) a quem não o tratar como hostil. Trata-se, assim, verdadeiramente de uma relação dúplice, onde o estrangeiro e o senhor ou o Estado têm obrigações e deveres um com o outro.

Trata-se aqui, como nos artigos precedentes, não de filantropia, mas de *direito*, e *hospitalidade* significa, aqui, o direito de um estrangeiro, por conta de sua chegada à terra de um outro, de não ser tratado hostilmente por este. Este pode rejeitá-lo, se isso puder ocorrer sem sua ruína; enquanto, porém, comportar-se pacificamente, não pode tratá-lo hostilmente. (KANT, 2010, p. 37, grifo no original)

Na citação acima, temos ainda outra expressão que merece uma breve análise: “se isso não puder ocorrer sem sua ruína”, isto é, sem a ruína daquele que chega, daquele que, em relação ao Estado hospedeiro – e a hospitalidade kantiana, anotemos, dependerá sempre do Estado e de sua soberania (DERRIDA, 2001b, p. 22) –, é estrangeiro. A acolhida deste, então, deverá ser a regra, e a inospitalidade, por outro lado, a última exceção: mesmo ao refugiado e ao exilado deverá ser garantido o direito à hospitalidade, quando a sua negação puder levar esse estrangeiro à ruína – sua morte (KANT, 2006, p. 82).

Kant fala também em um direito a uma posse comum da Terra, que implicaria em um direito de visita - e não de hospitalidade como residência, que o filósofo prontamente recusa, afirmando ser mais uma caridade do que um direito (KANT, 2010, p. 37) -, bem como na exigência de tolerância entre o proprietário e o visitante, o estadista e o estrangeiro, dada a finitude do espaço existente na Terra. A imposição dessa limitação não é por acaso, ocorrendo sobretudo para eliminar do âmbito de tal direito de visita qualquer coisa construída, erigida ou estabelecida acima do solo – inclusive, no limite, as próprias fronteiras dos Estados, bem como suas culturas, instituições, etc. (DERRIDA, 2001b, p. 21). A hospitalidade pensada por Kant, portanto, guarda uma relação muito maior com a tolerância, com uma lógica de um contato mínimo entre os Estados e entre as culturas, com uma lógica, portanto, do “nós/eles” muito própria a um cosmopolitismo liberal, que será objeto de crítica ferrenha por Homi K. Bhabha, por exemplo, no próximo subcapítulo.

Não há nenhum direito de hospitalidade que possa reivindicar [...], mas um direito de visita, que [fim p. 37] assiste a todos os homens, de oferecer-se à sociedade em virtude do direito da posse comunitária da superfície da Terra, sobre a qual, enquanto esférica, não podem dispersar-se ao infinito, mas têm finalmente de tolerar-se uns aos outros, e ninguém tem mais direito do que outrem de estar em um lugar da Terra. (KANT, 2010, p. 37-38)

De outro lado, segundo Derrida, que recupera a expressão grega *ksénos*, o estrangeiro representaria, desde a filosofia socrática, a figura de uma alteridade, da

alteridade política por excelência. Derrida se refere à defesa de Sócrates diante do tribunal ateniense, em que o filósofo grego se coloca como estrangeiro àquele lugar em primeiro lugar pela questão da língua. Uma atitude, um ato livre e consciente de acolhimento caberia então aos atenienses, diante do estrangeiro Sócrates, estrangeiro por não se comunicar na linguagem jurídica dos tribunais – e esta é sempre a primeira violência que se impõe pelo hospedeiro ao estrangeiro, seja este bem acolhido ou não (DERRIDA, 2003, p. 15). De fato, o filósofo não se considera um orador formidável, diferentemente do que diziam os seus acusadores, e faz um apelo aos cidadãos de Atenas:

Por isso mesmo, Atenienses, uma coisa vos peço e suplico instantemente: se me ouvirdes fazer a minha defesa com expressões iguais às que eu costumava empregar na ágora, nas bancas dos cambistas - onde, decerto, muitos de vós me ouviram discursar - e mesmo alhures, nem reveleis admiração nem protestei contra esse fato. O caso é que pela primeira vez compareço a um tribunal, com mais de setenta anos de idade. *Sou, por conseguinte, estranho à linguagem aqui empregada. E, do mesmo modo que, se eu fosse estrangeiro, me desculparíeis por vos falar no meu dialeto e da maneira por que fora educado, peço-vos aceitar agora - parecendo-me justo o que postulo - minha maneira de falar.* Talvez seja pior, talvez melhor; quem sabe? Considerai apenas com a máxima atenção se é justo ou não o que eu disser. (PLATÃO, 1980, 17c-18a, grifo nosso)

Diante do Direito, o estranho e o Estrangeiro. No Direito (da Grécia), o Estrangeiro tinha direito a ser tolerado, a ser aceito enquanto tal, enquanto alguém que não pertence originariamente ao local – isso era “de justiça”, como afirma Sócrates. O *ksénos*, aquele que chega de fora, tinha direito ao Direito, e já não era um Outro absoluto, como aliás lembra também Benveniste, referido por Derrida (2003, p. 19), mas um outro regulado pelo mesmo Direito que regia os cidadãos atenienses.

Assim, desde seu surgimento grego, o estrangeiro se revela como uma categoria essencialmente (ainda que não unicamente) político-jurídica da alteridade, dessa alteridade ao mesmo tempo determinada e indeterminada, fechada e, contudo, permanentemente aberta. Antes de nos aprofundarmos na questão do *estrangeiro*, agindo como se já soubéssemos de que estrangeiro se trata, diz Derrida, há primeiro a questão *do* estrangeiro, uma “*questão-pedido dirigida ao estrangeiro (quem és tu? de onde vens? o que queres tu? queres vir? aonde queres tu chegar?, etc.)*” (2003, p. 115), e também uma questão *do* estrangeiro como vinda de fora, a partir *do fora*, formulada *pelo* estrangeiro, este que, desde Platão, já desestabiliza e contesta “a autoridade do chefe, do pai, do chefe da família, do ‘dono do lugar’, do poder de hospitalidade” (DERRIDA, 2003, p. 7).



Se de um lado temos uma questão endereçada ao estrangeiro, a este que chega, que sempre chega, de outro vem a questão formulada *por* aquele que chega, *pelo* estrangeiro, portanto. Temos uma pergunta endereçada *ao* estrangeiro pelo cidadão (*grosso modo*, o “quem és tu” já referido), e inversamente, em um movimento contrário – mas congênito, umbilical – uma outra, endereçada *a* este pelo estrangeiro, na forma de um pedido de asilo ou de albergamento, por exemplo.

Nesse *passo*<sup>1</sup>, surgem dois polos, duas leis entre as quais há uma antinomia (conflito de leis) aparentemente insolúvel, e que põe em tensão a “aplicação” ou a concretização da hospitalidade: a Lei, de um lado, e as leis, no plural, da hospitalidade, de outro. Assim, descreve Derrida:

Dito de outra forma, haveria [...] antinomia não-dialetizável entre, de um lado, A lei da hospitalidade, a lei incondicional da hospitalidade ilimitada (oferecer a quem chega todo o seu *chez-soi* e seu si, oferecer-lhe seu próprio, nosso próprio, sem pedir a ele nem seu nome, nem contrapartida, nem preencher a mínima condição) e, de outro, as leis da hospitalidade, esses direitos e deveres sempre condicionados e condicionais, tais como os definem a tradição greco-latina, mais ainda a judaico-cristã, todo o direito e toda a filosofia do direito até Kant e em particular Hegel, através da família, da sociedade civil e do Estado (DERRIDA, 2003, p. 69, grifo no original)

Esses dois extremos ou polos da hospitalidade são perpassados, em sua tarefa de concretização, pela ética, pelo comando da ética e da ética sem comando que se estende entre os dois, “*segundo se regula o hábitat sobre o respeito e a dádiva absolutus ou sobre a troca, a proporção, a norma, etc*” (DERRIDA, 2003, p. 119). Se a hospitalidade condicional é a regulação do direito, da norma, à hospitalidade que se estende e oferece ao estrangeiro, como indica Derrida, é a hospitalidade incondicional que dá sentido à acolhida do estrangeiro (DERRIDA, 2004, p. 250) e demanda a perfectibilidade das condições impostas pelas leis da hospitalidade. A Lei da hospitalidade como que impõe, sob e por meio de um mandado de otimização, que as leis que regulam a hospitalidade sempre possam melhorar, sendo incrementadas e não restringidas.

Na geopolítica contemporânea, podemos situar o problema da hospitalidade em dois casos recentes: na Europa, como sabemos, o berço da definição kantiana do direito à hospitalidade universal (DERRIDA, 2003, p. 123), a questão dos refugiados, principalmente em virtude do conflito na Síria, exigiu e torna a exigir uma série de

---

<sup>1</sup> O título original, em francês, da sessão de Derrida ao qual fazemos aqui referência é “*Pas d’hospitalité*”, em que *Pas* possibilita uma dupla leitura, isto é, tanto *não* como *passo de*, vindo a ser traduzido o título como “Nada de hospitalidade, passo da hospitalidade”. A esse respeito, ver nota do tradutor em DERRIDA, Jacques. **Da hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003, p. 67.

ações concatenadas dos Estados, da União Europeia e da Organização das Nações Unidas em resposta a isso. Não se trata verdadeiramente de uma crise, pelo menos não uma crise *européia*: não são os países daquele continente os mais afetados pela questão dos refugiados, apesar do que indicaria uma certa retórica dos governantes, mas sim as nações mais próximas aos conflitos (GILBERT, 2015, p. 533-534), onde são acolhidos a maior parte dos refugiados – que vivem em sua maioria abaixo da linha da pobreza, segundo estatísticas da Agência da ONU para Refugiados (ACNUR, 2018).

Independentemente do termo empregado (isto é, crise ou outro mais apropriado), o problema atual dos refugiados suscita um outro, também profundamente ligado à hospitalidade: a dificuldade de discernir os refugiados (em sentido amplo, todos aqueles que deixaram suas casas e países em razão da violação de direitos humanos, conflitos, guerras, ou perseguição por razões como raça ou religião) daqueles que migram apenas por razões econômicas (TRILLING, 2018), os quais por sua vez não poderiam usufruir dos mesmos direitos daqueles. Jacques Derrida considerava essa distinção absurda, identificando-a como uma maneira perversa de restringir o próprio direito ao asilo, histórica e tradicionalmente garantido aos refugiados e, por consequência, ao nosso ver, também o direito à imigração. Segundo o pensador, respeitar e implementar essa diferença

dependeria inteiramente de considerações oportunistas, ocasionalmente eleitorais e políticas, as quais, em última análise, tornam-se uma questão de polícia, de problemas reais ou imaginários, da demografia, e do mercado. Os discursos sobre o refugiado, o asilo e a hospitalidade arriscam a se tornar nada mais do que álibis puramente retóricos (DERRIDA, 2005b, p. 13)

Esse ponto por si só indica a complexidade das políticas da hospitalidade, tanto a condicionada como a incondicional. A primeira não pode ser mero cálculo político e a segunda corre sempre o risco de transformar-se em vazio retórico. Portanto, a fim de que nem uma nem outra coisa ocorram, caberia aqui a pergunta: quem é o estrangeiro, a alteridade singular merecedora de ser recebida como se recebe a um hóspede?

Mais próximos são os casos de Venezuela e Cuba. Nos últimos anos, dezenas de milhares de venezuelanos têm vindo para o Brasil, buscando refúgio em razão da crise econômica vivida no governo de Nicolás Maduro. Apesar da ajuda e da hospitalidade fornecidas em um primeiro momento, com a edição de uma medida provisória assistencial para os imigrantes (MENDONÇA, 2018a), logo em seguida

começaram as represálias xenofóbicas de brasileiros contra os estrangeiros. O episódio de Pacaraima, em Roraima, onde acampamentos de imigração foram destruídos após um comerciante local alegar ter sido agredido por venezuelanos (MENDONÇA, 2018b), é exemplar a esse respeito. Nesse sentido, não se cuida de negar razão à ideia derridiana da soberania como processo de exclusão do outro, do diferente (DERRIDA, 2003, p. 49) - e também de si mesmo na posição indecidível do soberano (BENNINGTON, 2015, p. 50) -, mas de reconhecer que a nova política que se avizinha no Brasil, uma política essencialmente do ódio, de produção intensificada do inimigo (TELES, 2018), certamente será ainda mais danosa na relação com os refugiados da Venezuela. Na verdade, o próprio Derrida também o reconhece, ao aprofundar-se em um certo paradoxo entre a soberania e o poder, de um lado, e a hospitalidade, de outro, que revela uma lógica do funcionamento da xenofobia:

Quero ser senhor em casa (*ipse, potis, potens*, senhor da casa, nós já vimos isso) para poder ali receber quem eu queira. Começo por considerar estrangeiro indesejável, e virtualmente como inimigo, quem quer que pisoteie meu *chez-moi*, minha ipseidade, minha soberania de hospedeiro. O hóspede torna-se um sujeito hostil de quem me arrisco a ser refém. Lei paradoxal ou perversiva: ela toca esse constante conluio entre a hospitalidade tradicional, a hospitalidade no sentido corrente, e o poder. (DERRIDA, 2003, p. 49)

Não menos preocupante é a questão de Cuba, ou mais concretamente, a dos médicos cubanos. Se em um primeiro momento, isto é, na criação do programa governamental Mais Médicos, ainda no primeiro mandato de Dilma Rousseff, os médicos cedidos pelo governo cubano foram de alguma forma bem aceitos pela sociedade – ou, no mínimo, tolerados – revelando, em certa medida, uma postura de hospitalidade dos brasileiros, nos últimos anos a situação mudou. Isso nos leva à ideia, trabalhada por Derrida em alguns de seus estudos, da “hosti-pi-talidade”.

Jacques Derrida relaciona identidade, solipsismo, ipseidade e a figura do *hospes* - enquanto um termo que remete tanto a hospitalidade como a hostilidade, referindo-se aqui a um encadeamento de significados e significantes que teria sido recuperado por Émile Benveniste: “*hostis, hospes, hosti-pet, posis, despotes, potere, potis sum, possum, pote est, potest, pot sedere, possidere, compos, etc.*” (DERRIDA, 2001, p. 27). O autor tornará a fazer referência à descoberta de Benveniste em *Da hospitalidade*, aprofundando suas observações a respeito. Em *O monolinguismo do outro* (2001) ele ainda voltará algumas vezes ao assunto da hospitalidade, como quando define a sua essência, que consistiria na mesma “*essência da casa (própria), essência do ser-si mesmo ou da ipseidade como estar-em-sua-casa*” e aquilo que

“*identifica a Lei à língua materna, aí a enraíza ou em todo caso a inscreve*” (2001, p. 84).

Dessa forma, uma certa perversão contida e possibilitada já no termo “hospitalidade”, a *hosti-pi-tal*idade de que fala o filósofo denuncia que a relação hóspede-hospedeiro, embora em primeiro lugar possa ser amistosa, está sempre no limiar de uma inimizade. Isso porque o *ksénos* de Benveniste é paradoxalmente filiado ao *hostis* (DERRIDA, 2003, p. 21), justamente o termo grego para inimigo, como no encadeamento referido acima, o que nos leva a postular o seguinte: pelo menos no Ocidente, que de certa forma se declara herdeiro legítimo da cultura da Grécia Antiga, não há como se falar do estrangeiro sem ligá-lo no mesmo movimento à figura aparentemente distante mas, na verdade, imediatamente próxima, do inimigo.

Se aquele a quem se oferece hospitalidade, antes de ser um hóspede - do francês *hôte*, que indica tanto hóspede como hospedeiro (DUFOURMANTELLE, 2003, p. 18), e voltaremos a falar disso adiante, é um estrangeiro, alguém estranho ao hospedeiro, ao cidadão grego de pleno direito, essa relação nunca deixa de estar por um fio: esse fio é o da Lei, ou mais precisamente da Lei da hospitalidade, que demandaria, de um lado, que se respeitem as leis da hospitalidade, e de outro, que se as perfectibilize. A respeito do conflito aparente entre estas e aquela, já falamos brevemente nas páginas anteriores, mas cabe voltar ao assunto, nesse momento.

Segundo Derrida, não é verdade que a Lei, enquanto ética, funcione apenas como uma espécie de mandado de otimização das leis da hospitalidade, isto é, das regras formuladas na esfera dos ordenamentos jurídicos nacionais e internacionais de modo a regular a relação com o estrangeiro. Sem dúvida, esse é um aspecto importante da Lei e que Derrida jamais deixa de repisar ao longo de seus textos, conferências e seminários a respeito do tema da hospitalidade. Contudo, há ainda um outro aspecto, se não mais importante, ao menos uma verdadeira aporia, no sentido decisivo que Derrida empresta a esse termo em toda sua obra, ou seja, um ponto indecível por excelência (a indecidibilidade, aliás, é outra questão que atravessa o *corpus* derridiano), o qual, por isso mesmo, devemos analisar de perto, o mais perto possível, ao modo desconstrucionista<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Se é que algo assim existe. Usaremos, ao longo deste trabalho, o termo “desconstrução” com muito cuidado, tendo em vista todos os poréns e objeções levantados não apenas por Derrida, como no texto *Letter to a Japanese Friend*, por exemplo, mas também diversos estudiosos de sua obra que, antes mesmo do mestre herdeiro de Heidegger, já se levantavam contra a vulgarização da “desconstrução” derridiana. Assim, a desconstrução, no sentido de que partimos aqui, não se refere a uma análise, uma

De acordo com Derrida, a Lei da hospitalidade, da hospitalidade absoluta e irrestrita, para que possa funcionar enquanto “mandado de otimização” das leis, precisa fazer com que se fira exatamente essas mesmas leis. Há aí um paradoxo ou um conflito essencial, reconhecido por Derrida nos seguintes termos:

[...] a hospitalidade absoluta exige que eu abra minha casa e não apenas ofereça ao estrangeiro (provido de um nome de família, de um estatuto social de estrangeiro, etc.), mas ao outro absoluto, desconhecido, anônimo, que eu lhe *ceda lugar*, que eu o deixe vir, que o deixe chegar, e ter um lugar no lugar que ofereço a ele, sem exigir dele nem reciprocidade (a entrada num pacto), nem mesmo seu nome. A lei da hospitalidade absoluta manda romper com a hospitalidade de direito, com a lei ou a justiça como direito. (DERRIDA, 2003, p. 23; 25, grifos no original)

Se as leis exigem certos requisitos para que se reconheça ao outro, ao estrangeiro, um direito de hospitalidade, a Lei, enquanto mandamento atemporal de justiça, estende essa hospitalidade - em sua forma absoluta, onde se trataria já de um acontecimento puro, sempre *por vir*, pois ela só seria possível na medida em que, imprevisível, excede o *hôtes*: “*o que chega então não fará acontecimento senão ali onde não sou capaz de o acolher, onde eu o acolho, precisamente, lá onde eu não sou capaz disso*” (DERRIDA, 2012, p. 241) – a qualquer que a peça, objetivando sempre o progresso da hospitalidade de direito. Ao mesmo tempo, sem as leis que configuram e situam esses direitos do estrangeiro ou, de forma geral, daquele que chega, não há qualquer hospitalidade efetiva ou verdadeira.

Essa exigência é constitutiva. Ela, a lei, não seria efetivamente incondicional se *não devesse tornar-se* efetiva, concreta, determinada, se não fosse esse seu ser como dever-ser. Ela arriscar-se-ia a ser abstrata, utópica, ilusória, e, portanto, a voltar-se em seu contrário. Para ser o que ela é, a lei tem necessidade *das* leis que, no entanto, a negam, ameaçam-na, em todo caso, por vezes a corrompem ou pervertem-na. E devem sempre poder fazê-lo. (DERRIDA, 2003, p. 71, grifos no original)

A partir disso, se percebe que essas duas figuras a que Derrida se refere, isto é, a Lei e as leis da hospitalidade, a justiça e o direito à hospitalidade, são antes de mais nada inseparáveis. Contraditórias, é certo, visto que, de um lado, as normas que regulam essa hospitalidade sempre a negarão em casos específicos (sob perigo de abrir em demasia as fronteiras - este conceito demarcatório de um lugar, de um ter lugar, e ao mesmo tempo tão poroso, diria talvez Derrida - nacionais ou domésticas, ao ponto de desnaturar a própria ideia da fronteira), e de outro, a hospitalidade

---

crítica, um método (DERRIDA, 2008, p. 4), ou mesmo ao sentido popular de “destruição”, que adquiriu em certos lugares, como parece ser o caso de sua apropriação no Brasil. Trata-se, antes, de um pensar na e da fenda (WOLFREYS, 2009, p. 32-33), ou ainda, um modo particular de “abalar” os edifícios e estruturas conceituais de uma tradição metafísica ocidental.

incondicional exigirá, em certas ocasiões, que se desfaçam regulações jurídicas a fim de se priorizar o bom acolhimento do que chega. Assim, são também ligadas uma à outra, inseparavelmente: sem a ideia da hospitalidade incondicional, toda condicionalidade se tornaria em um vazio terminológico, e vice-versa. Como afirmam Critchley e Kearney (2005, p. xii), para o filósofo magrebino, de um lado as ações políticas devem se basear “*num momento de universalidade que exceda as exigências pragmáticas de um dado contexto*”, ao mesmo tempo em que a incondicionalidade (da Lei da hospitalidade, por exemplo) não pode servir de programa para aquelas ações, como se decisões pudessem ser “*deduzidas algorítmicamente a partir de preceitos éticos incontestáveis*”. A questão, em Derrida, é sempre mais complexa, e deve levar em conta a tensão contraditória entre a incondicionalidade e suas condições.

Assim, as figuras, de um lado, do estrangeiro que não é reconhecido enquanto tal, e de outro, do sem documento, um verdadeiro Outro absoluto, são emblemáticas a respeito dessa complexidade. Dois contos da literatura angolana representam essas situações-limite.

O primeiro é “Nada a declarar”, de José Eduardo Agualusa. Publicada originalmente no livro *Passageiros em trânsito* (2006) e reunida posteriormente em *Catálogo de luzes* (2013), cujo subtítulo, curiosamente, lê-se “Os meus melhores contos”, a narrativa em questão dá conta de um acontecimento na alfândega. Marina é uma portuguesa de etnia parda e que decide ir ao Brasil, mais especificamente ao Rio de Janeiro, durante o carnaval. Após sair do avião, entrega seu passaporte a um funcionário, responsável pela burocracia de carimbá-los e devolvê-los aos passageiros.

Seria um dia como outro qualquer na alfândega, não fosse a presença de Marina, que deixa o funcionário, de nome Paulinho, estupefato. Surpreso pela informação, constante do passaporte, de que ela era portuguesa, o homem pergunta acerca da sua ocupação, ao que Marina responde, nervosa, que era mulata.

la acrescentar: <<A tempo inteiro>>, mas então reparou no espanto do homem e percebeu que trocara as palavras, mulata ao invés de modelo, e não conseguiu dizer mais nada. O funcionário animou-se. Endireitou o tronco. O rosto ganhou um súbito fulgor:  
 - Estou vendo, muito mulata mesmo...  
 Murmurou isto com um olhar expressivo, avaliando-a desde os tacões dos sapatos à revolta cabeleira negra, um metro e setenta e sete da mais fina mistura de raças:  
 - E o que vem a moça fazer ao Rio de Janeiro? (AGUALUSA, 2013, p. 156)

Somos jogados, então, num pequeno turbilhão de memórias da infância de Marina. A portuguesa lembra de sua infância, quando sambara numa festa de casamento e os familiares riam e aplaudiam. Desde então, jamais deixou de sambar. Queria incorporar e ser incorporada por aquela cultura tropical: para juntar dinheiro para a viagem ao Brasil, trabalhou como modelo para marcas de chocolates, café e outros produtos dos trópicos. Passaram-se cinco anos até que o dinheiro fosse suficiente para o desembarque na capital carioca.

Afinal, explicou ela ao funcionário da alfândega, queria ver o Carnaval. O homem replica que ela deveria torcer pela escola de samba da Mangueira, a julgar pelas cores que vestia em roupas demasiado justas. Em resposta, Marina rodopia brevemente, sentindo em si os olhares do homem e dos outros turistas - até mesmo "*Deus parou para ver*" (2013, p. 157). Perplexo, o homem pergunta se ela tinha certeza de que era portuguesa, o que ela confirma prontamente e com um sorriso de orgulho estampado no rosto:

Sou portuguesa, com certeza! Tão portuguesa quanto o fado, que antes de ser português foi brasileiro. Tão portuguesa quanto a Carmen Miranda, antes de ser brasileira. Tão portuguesa quanto o bacalhau da Noruega. Sou portuguesa do Alto da Cova da Moura! (AGUALUSA, 2013, p. 157)

A resposta de Marina torna a surpreender Paulinho, que nunca tinha ouvido falar daquele lugar, mas para agradar, falou que acreditava que deveria ser bonito. Aos olhos da portuguesa, o que havia de bonito no Alto da Cova, um bairro pobre de migrantes na região metropolitana de Lisboa, eram as pessoas; mesmo assim, ela, também para agradar, disse que era bonito, sim, principalmente as pessoas. Temeroso em razão da possibilidade de uma resposta negativa, o funcionário revela seu nome e diz que iria em uma festa da Mangueira, e a convida para ir junto, ao que a mulher cantarola um samba-enredo da sua escola de samba preferida: "*Me leva que eu vou, sonho meu, atrás da verde e rosa só não vai quem já morreu*" (2013, p. 157). No final do conto, cercada pelos amigos de Paulinho, suas cantadas e olhares, Marina levanta-se e vai sambar na cidade do Carnaval.

Cumpre anotar que a dúvida de Paulinho, referida anteriormente, acerca da certeza de Marina em relação à sua nacionalidade não seria uma questão corriqueira de fronteira. Pelo contrário: se no começo da narrativa lemos que o funcionário "*era um homem cinzento, fatigado, e estava ali como num velório*" (2013, p. 156) e mal olhava para os passageiros ao folhear e carimbar seus passaportes, já agora, estando em transe com a beleza e a simpatia - além do gosto compartilhado pelo samba - de

Marina, Paulinho, ao perguntar uma outra vez sobre sua nacionalidade, adota outro tom: “*Você é mesmo portuguesa? - O homem disse aquilo com admiração. Não era a dúvida metódica de um polícia de fronteira, era um elogio. - Tem a certeza?*” (AGUALUSA, 2013, p. 157).

Trata-se, em nossa leitura, de uma certa perversão, em termos derridianos, da ideia da hospitalidade. Uma perversão ao mesmo tempo sutil e brusca. Sutil pois, para um olhar desatento, possivelmente, o homem estava sendo apenas atencioso com uma imigrante, uma estrangeira - o lugar-comum do brasileiro cordial vem logo à mente. Ainda, é brusca, uma vez que, para ser verdadeiramente acolhida (e não apenas ter seu passaporte carimbado, um ato burocrático e essencialmente impessoal) no *chez-soi*<sup>3</sup> do funcionário de alfândega, Marina, portuguesa, precisou mostrar-se brasileira, estereotipadamente brasileira, realizando para tanto uma performance de “brasilidade” - não só gostar do Carnaval carioca, mas saber dançar o samba.

Em outras palavras, a portuguesa aproxima-se, assim, conforme a narrativa progride, do Mesmo, do Eu, de um estrangeiro mais palatável ao burocrata alfandegário, esta primeira barreira à e da hospitalidade, porosa e perversível. Ao mesmo tempo que a relação dos dois é regulada juridicamente, pela condicionalidade de um direito – em primeiro lugar, pela apresentação de um documento com seu nome; e a questão do documento, da identificação, ou, finalmente, do nome, é sempre uma questão do estrangeiro – ela também o excede, perfazendo um movimento que, contraditoriamente, confirma esse mesmo direito. A estrangeira se despe momentaneamente de sua condição para que possa ser recebida com hospitalidade – mas, antes disso, ela teve de ser reconhecida enquanto tal, isto é, enquanto estrangeira ou outra. Não se pode falar aqui de uma hospitalidade justa (DERRIDA, 2003, p. 25), enquanto Lei da hospitalidade. O hospedeiro (seja este Paulinho ou, antes dele, o próprio Estado) só estendeu seu *chez-soi*, o seu “em-casa”, a Marina depois de esta preencher certas condições, algumas até mesmo um tanto arbitrarias, remetendo àquela primeira violência sofrida pelo estrangeiro diante de um Direito que lhe é estranha, acerca da qual já comentamos acima. A hospitalidade (condicionada, sem a qual a hospitalidade que Derrida chama “justa” ou incondicional não passaria

---

<sup>3</sup> Traduzida ao português como “em sua casa”, “*chez soi*” é uma expressão francesa utilizada por Derrida para, entre outros, sustentar a ligação da ideia de soberania, de um espaço próprio, à ideia da hospitalidade; esta não existiria sem aquela, como já vimos acima.



de um princípio inefetivo) não pode ser exercida senão sempre a partir de uma certa violência soberana (DERRIDA, 2003, p. 49).

Em “Madrid”, conto publicado em *O céu não sabe dançar sozinho* (2014), Ondjaki discute uma outra questão ligada ao estrangeiro, ou, ainda, à hospitalidade em geral. Em um primeiro plano, o tema que percorre a narrativa é o da memória - mais exatamente, da falta dela. Subjaz aí, no entanto, uma metáfora de outros problemas: a situação dos apátridas e daqueles que, sem possuir documento que o comprove, não “pertencem” a qualquer lugar, a qualquer espaço juridicamente reconhecido de soberania, a um Estado ou nacionalidade. Dito de outro modo, falta-lhes um *chez-soi*, um espaço próprio que lhes permita ser *hôtes* – ao mesmo tempo hospedeiro e hóspede, vedando assim, de antemão, qualquer possibilidade de hospitalidade, de receber ou ser recebido.

Narrado em primeira pessoa, o conto se passa também em um aeroporto (assim como o de Agualusa - talvez seja esse espaço, marcado por idas e vindas, privilegiado para falar da relação com o que chega) e é aberto pela fala de uma outra personagem, fala essa a um só tempo singela e devastadora: “*Perdi todo o meu passado*” (ONDJAKI, 2014, p. 35). O personagem-narrador, incrédulo, fingiu que não o ouvia, mas o outro homem nota o passaporte angolano em sua mão e percebe que seu interlocutor deveria falar português. Ocorre que ele próprio, também falante do idioma, não sabia onde havia aprendido a língua, apenas que isso havia sido há muito tempo. Infeliz, admite: “*Esta é a tristeza de não me lembrar da minha própria vida*” (2014, p. 35).

O angolano, incomodado com a conversa e cansado, resolve cochilar e acordar, com a ajuda de um despertador, quando a hora marcada do voo já estivesse mais próxima. Entretanto, é a voz do outro que o acorda subitamente, perguntando se ele sabia nadar bem o suficiente para se salvar, se o avião que ele esperava caísse. A vontade imediata do angolano é de rir da situação absurda em que se encontrava, mas ele se contém. Ao invés disso, responde que não julgava ser necessário saber nadar: na ocasião de uma queda de avião, provavelmente isso já não teria mais utilidade. Percebendo que aquela conversa não acabaria tão fácil, complementa que, sim, saberia nadar o suficiente, e fecha outra vez os olhos.

Isso, contudo, não foi o bastante - o outro suplicava pela sua companhia. O angolano nota que os olhos do seu interlocutor “*eram os de um adolescente*

*amedrontado*” (2014, p. 36). Como que compadecido, ele tenta mudar de assunto, e pergunta:

- O senhor começou por me dizer que perdeu o seu passado, entendi bem?
- Entendeu bem, sim. Veja, não é a falta de uma lembrança. É como se eu soubesse tudo o que houve, mas não pudesse pegar nos detalhes.
- Sabe para onde vai agora? O seu voo?
- Sei. Mas não lhe posso revelar isso.
- Entendo.
- O passado de que falo é algo mais profundo do que isso. Isto é, para dizer a verdade, lembro-me melhor do futuro. (ONDJAKI, 2014, p. 37)

Não se trata exatamente de uma simples perda de memória. Afinal, como ele afirma, sabe - mecanicamente - tudo o que aconteceu consigo. É aos detalhes da memória, aos pontos mais ínfimos (nem por isso menos significativos) de sua experiência, que ele já não possui mais acesso. Atentemo-nos um pouco mais sobre essa questão, antes de prosseguir.

A expressão, “*como se [...] não pudesse pegar nos detalhes*” (grifo nosso), guarda particular importância na citação acima. O tato se relaciona aqui com a lembrança, com a memória: essas coisas intangíveis que podem, no entanto, como que serem pegas. É como se entre o presente e o passado, ou melhor, o lembrar-se, se firmasse uma distância, um certo espaço (não somente em um sentido espacial, mas, antes de tudo, temporal); um espaço que deve ser *tocado*, isto é, atravessado pela intimidade de um toque, de um contato com um outro que não si mesmo. Nesse processo, o passado permite a entrada de um outro tempo, do presente, recebendo-o e acolhendo-o em seu *chez-soi*, isto é, naquilo que é seu próprio, para que possa, dessa forma, vir à tona no presente.

Assim, a experiência da memória é também a de uma alteridade, de uma hospitalidade, da hospitalidade em relação àquela alteridade, o que nos permite sustentar, nos limites do conto que lemos, que aquele sem meios de acessar à própria memória (um “próprio” anterior à ideia mesma de propriedade) não poderia oferecer hospitalidade, ali mesmo onde a memória significa um modo, talvez o modo por excelência, de estar-com o outro, estar-com seus fantasmas e espectros – os seus e os do outro (DERRIDA, 1994, p. 11). Contraditoriamente, no entanto, aquele será o único a oferecê-la irrestritamente, como veremos abaixo.

O interlocutor que trava conversa com o personagem-narrador em “Madrid” não possui qualquer objeto que comprove sua identidade (ou falta dela), ou mesmo o que ele fala ao outro. Trata-se, ainda que o conto jamais o nomeie deste modo, de um sem-documento (*sans-papier*, em francês). Derrida remete por diversas vezes, mas

em especial em “O papel ou eu, os senhores sabem...”, à situação dos *sans-papier*. Retomemos nas linhas seguintes o cerne de sua argumentação.

O papel, desde seu surgimento e em seguida seu processo de transformação, de desmaterialização (isto é, não desaparecimento, mas na transformação em uma outra matéria, como percebe Derrida), de seu processo de “depalperização” - termo derridiano para ligar o papel à pauperização, indicando que “*o papel é o luxo dos pobres*” (DERRIDA, 2004, p. 234), enquanto os mais ricos teriam apenas cartão de crédito, por exemplo - tornou-se imediatamente um marcador-delimitador da identidade, da identidade civil e portanto da personalidade jurídica. Como lidar, assim, com a problema dos sem-documento, ou dos apátridas, pessoas que não possuem sequer um documento de identidade, um passaporte ou finalmente um pedaço de papel que indiquem alguma espécie de pertencimento - não só a uma nação, a uma pátria, mas também a um lugar, a uma família, a um nome, no sentido mais amplo da palavra?<sup>4</sup>

O papel se tornava o lugar da apropriação de si por si, em seguida, de um devir-sujeito de direito. Com isso, ao perder o corpo sensível de papel, temos a sensação de perdermos o que, estabilizando o direito pessoal num mínimo, de direito real, protegia a subjetividade mesma. Até mesmo uma espécie de narcisismo primário: ‘o papel sou eu’, o papel *ou* eu’. Delimitando, ao mesmo tempo, o espaço público e o espaço privado, a cidadania do sujeito de direito supunha idealmente a auto-identificação por meio de autógrafo, cujo esquema substancial continuava sendo um corpo de papel (DERRIDA, 2004, p. 234-235)

Derrida sublinha, ainda, que uma crítica ao papel ou ao documento não deve fazer com que se desqualifique a luta dos sem-documento ou dos apátridas, ou que se deixe de participar delas ou apoiá-las. O “papel”, enquanto portador de uma identidade, de uma força de lei (DERRIDA, 2004, p. 239), determina aquele que será aceito ou não na fronteira, aquele a quem poderemos garantir ou negar acolhimento. Assim, a lógica do papel é também uma lógica do direito, da justiça e, enfim, da própria

---

<sup>4</sup> Segundo uma acertada expressão de Brecht, escrita à época da Segunda Guerra Mundial, seria justamente em períodos violentos como aquele que os agentes públicos se interessariam mais pelos passaportes, para saber quem matar ou deixar morrer, ou simplesmente “deixar à míngua”: “*Admirame apenas que, justamente agora, estejam tão empenhados na contagem e no registro das pessoas, como se alguém pudesse lhes escapar. Fora isso, continuam os mesmos. Mas eles têm de saber exatamente se uma pessoa é ela mesma e nenhuma outra, como se não lhes fosse completamente indiferente saber quem será deixado à míngua*” (BRECHT, 2017, p. 13). Na verdade, embora Brecht se referisse nessa passagem apenas aos passaportes, podemos sem muita dificuldade ampliar seu alcance. Não se daria o mesmo com relação a qualquer tipo de registro de uma identidade, com relação à noção mesma de identidade, que atravessa e se deixa atravessar hoje pelo documento, pelo arquivo e pelo papel, ou ainda papel do papel, isto é, o de deter uma certa “*sacralidade do poder*” (DERRIDA, 2004, p. 237)?

hospitalidade, da hospitalidade enquanto noção de lar, de pertencimento, de propriedade e do próprio:

Não exigimos, *pelo menos nesse contexto*, sublinho isso, a desqualificação dos documentos ou do par direito-documentos. Como o domicílio e o nome, o ‘em-casa’ supõe os ‘documentos’. O ‘sem-documento’ [*sans-papiers*] é um fora-da-lei, um não-sujeito de direito, um não-cidadão de um país estrangeiro, a quem se recusa o direito conferido, *no papel*, por um visto ou um cartão de permanência, um selo ou um carimbo” (DERRIDA, 2004, p. 240-241, grifo no original)

A partir de uma certa lógica que se abre sob o direito à hospitalidade, aberta *pelo* direito mesmo, por suas formas e aplicações midiático-político-jurídicas, o apátrida e o sem-documento, em um primeiro momento, não teriam acesso a qualquer hospitalidade, uma vez que seriam desprovidos de um “próprio” ou, em casos mais extremos, inclusive de um nome – é o caso do interlocutor em “Madrid”. Contudo, se este não possui qualquer “em-casa” para oferecer ao outro personagem, ou, se é que ele o possuía, ao menos não guarda memória disto, o que lhe resta senão oferecer irrestrita e incondicionalmente ao outro, que já se encontrava ali? Mas oferecer o quê? No limite (e não se fala aqui de outra coisa que não do limite, do limite à hospitalidade, posto pelo direito, e do limite do limite, quando já se pode falar em justiça), oferecer a si mesmo, ao mesmo tempo enquanto hóspede, acolhido aos poucos pelo angolano (à medida que este o faz companhia e o escuta), e hospedeiro, acolhendo e envolvendo o angolano em sua própria história, a ponto de possivelmente tê-lo feito perder o voo. No dia anterior, segundo conta o personagem desmemoriado, o horário teria mudado, e é nesse momento que o narrador percebe que seu voo partira havia mais de uma hora.

Será que eu já tinha mesmo perdido o voo antes de ele me abordar? Este homem, de facto, espreitava futuros? Senti-me o tal espelho. Eu não estava ali por mim, mas apenas para que ele se pudesse refletir na conversa (ONDJAKI, 2014, p. 39)

A lógica corriqueira da hospitalidade é, aqui, pervertida, perturbada de maneira profunda. Embora ela permaneça sem dúvida ligada a uma ideia de propriedade – propriedade privada, chega a falar Derrida (2003, p. 47), do que talvez não nos aproximaríamos tanto – ou ao menos de um “próprio”, de uma possibilidade de estar “em-casa”, multiplica-se sobremaneira o significado destas expressões. Mesmo o desmemoriado, o apátrida, o sem-documento, entre outros, podem oferecer algo; no limite, repitamo-lo, podem sempre oferecer a si próprios: sua amizade e sua inimizade, *hospes e hostis*.

A questão do cosmopolitismo será abordada de forma mais elaborada no próximo item. No entanto, ressaltamos novamente que não há como falar em hospitalidade sem cosmopolitismo, e vice-versa, o que já era verdade em Kant – como vimos acima – e permanece na obra derridiana.

Em 1996, Jacques Derrida foi convidado a falar ao Parlamento Internacional dos Escritores em Estrasburgo, na França, acerca dos direitos de imigrantes e refugiados. No começo de sua exposição, o filósofo já questiona a validade, na atualidade, do cosmopolitismo como norte político, uma vez que essa noção estaria sempre ligada ou à cidade ou ao Estado, e ambos se encontram cada vez mais desprestigiados. Nessa linha, devemos ir além de meros comentários ou adições ao Direito Internacional; ele sozinho, enquanto norma ou condição, não resolverá tais problemas (DERRIDA, 2005b, p. 3), seja do cosmopolitismo, da hospitalidade, ou, na verdade, de qualquer coisa a que nos propusermos a oferecer algum tipo de argumento jurídico, ético ou político.

Isso porque, no cerne da política - da democracia, portanto da democracia por vir -, o que está em jogo é sempre uma indecidibilidade, uma aporia, e é só aí que se faz possível a decisão, como Derrida elucidava, entre outros lugares, em “Observações sobre desconstrução e pragmatismo”. Neste texto, apresentado por ocasião de um simpósio chamado “Desconstrução e Pragmatismo” que se deu em Paris, no ano de 1993, o filósofo argelino se defende das críticas de que seu trabalho tenha sido desinteressado, ou descolado de questões sociais e políticas reais. Assim, por exemplo, as questões da indecidibilidade e da responsabilidade (particularmente a responsabilidade infinita, de que fala Levinas) não seriam meramente acadêmicas ou “românticas”; para Derrida, a decisão é mesmo impensável sem elas. Em suma, isso ocorre porque

a indecidibilidade não é um momento a ser atravessado e superado. Os conflitos de dever - e só há dever em conflito - são intermináveis e, mesmo quando tomo minha decisão e faço algo, a indecidibilidade não chega ao fim. Sei que não fiz o suficiente e é desse modo que a moralidade continua., que a história e a política continuam. Há politização ou eticização porque a indecidibilidade não é simplesmente um momento a ser superado pela ocorrência da decisão. A indecidibilidade continua habitando a decisão e esta última não se fecha diante da primeira. A relação com o outro não se fecha, e é por causa disso que há história e que se tenta agir politicamente (DERRIDA, 2016, p. 133)

As ações de uma organização como o Parlamento dos Escritores, portanto, deveriam ter sempre isso em conta: a decisão, e dessa forma a indecidibilidade e a infinita responsabilidade que permanecem em cada escolha. Na aludida reunião de

1996, Jacques Derrida fala especialmente no contexto do que tal grupo chamava “cidades de refúgio”, e chama atenção para como uma nova cosmopolítica esboçada a partir delas poderia redesenhar justamente a ideia de hospitalidade, enquanto dever bem como enquanto direito. Tratar-se-ia, dessa forma, de imaginar uma outra política da cidade (DERRIDA, 2005b, p. 5-8), do imigrante, do estrangeiro, do refugiado, do hóspede, enfim, do outro que chega e está sempre a chegar, ou por vir; finalmente, do porvir mesmo.

## **1.2. Cosmopolitismo, multiculturalismo e o híbrido**

Filósofo de forte inspiração derridiana, o indiano Homi Bhabha é também, a exemplo do próprio Derrida e de Néstor García Canclini (como veremos no próximo subcapítulo), um forte crítico do multiculturalismo, ou ao menos de sua acepção fácil – majoritária, senão exclusivamente, liberal. Bhabha, teórico responsável por conceitos como hibridismo, entrelugar, etc., enxerga nessa concepção do multiculturalismo como tolerância uma inegável tendência à manutenção da ordem e de uma certa maneira de ver e reproduzir a cultura. Alguns dos ensaios de “*O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses* (2011) são bastante claros a esse respeito. Vejamos.

Em “O entrelugar das culturas”, por exemplo, Homi Bhabha enfrenta diretamente a noção liberal de cultura, especialmente em sua expressão multiculturalista. Rejeitando primeiramente o que ele chama de ideia arnoldiana acerca desse termo, “cultura”, ao considerá-la artificial, Bhabha também sustenta a insuficiência do multiculturalismo de Charles Taylor e outros pensadores afins. O argumento reside na desconsideração, por parte das teorias liberais, daquilo que o filósofo indiano chama “temporalidades disjuntivas e fronteiras das culturas minoritárias e parciais” (BHABHA, 2011, p. 87). Isto é, o multiculturalismo pode até se pretender igualitário, respeitoso e tolerante às diferenças, às culturas e vivências das minorias, mas somente até o ponto em que elas não “nos” afetam (isto é, a “nossa” cultura “normal” ou “padrão”). A pretensão igualitária passaria, nesses termos, por uma sincronização daquelas temporalidades disjuntivas, ou simplesmente por uma equalização das diferenças culturais, que não são assim respeitadas ou incentivadas, mas antes, eliminadas, normalizadas.

Não é que o liberalismo não reconheça a discriminação racial ou sexual - ele sempre esteve à frente dessas lutas. Mas existe um problema recorrente nessa noção de igualdade: o liberalismo compreende um conceito não diferencial de tempo cultural. No momento em que o discurso liberal tenta

normalizar a diferença cultural, transformar a pressuposição de respeito cultural mútuo em um reconhecimento do valor cultural mútuo, ele não reconhece as temporalidades disjuntivas e fronteiriças das culturas minoritárias e parciais. Há uma intenção igualitária válida, mas só se partirmos de um espaço historicamente congruente; o reconhecimento da diferença é sentido de forma genuína, mas em termos que não representam as genealogias histórias, quase sempre pós-coloniais, que constituem as culturas parciais das minorias (BHABHA, 2011, p. 87)

Partindo de uma formulação do filósofo marxista Nico Poulantzas acerca da homogeneização do tempo realizada pelo Estado nacional da modernidade, que tornaria, segundo Poulantzas, as temporalidades disjuntivas das culturas parciais em meras distâncias (transformando, assim, a questão cultural uma simples questão evolutiva, onde o “parcial” deveria aceitar e juntar-se ao “central”), Bhabha critica a posição de Taylor por descartar, em uma lógica binária, as “outras” culturas, ocultando “*o presente disjuntivo e deslocado através do qual a minoritarização interrompe e interroga a alegação homogênea e horizontal da sociedade liberal democrática*”, onde “*a dupla inscrição da parte no todo, ou da posição minoritária vista como o fora do dentro, é desaprovada*” (BHABHA, 2011, p. 88-89).

Assim, o multiculturalismo liberal, encabeçado teoricamente por Charles Taylor, por um lado conceberia a cultura como um fator de longa duração, quase estanque, e por outro não perceberia a verdadeira função “hibridizante” da diferença cultural, isto é, a abertura de espaços de negociação onde o fora e o dentro (inscritos um no outro), apesar de obviamente desiguais, podem se tocar, formando vozes e agenciamentos híbridos. Tais agenciamentos são diametralmente opostos ao binarismo característico das visões tradicionais de cultura, ou mesmo aquele do multiculturalismo tayloriano:

Os agenciamentos híbridos encontram sua voz em uma dialética que não busca a supremacia ou a soberania cultural. Eles desdobram a cultura parcial a partir da qual emergem para construir visões de comunidade e versões de memórias históricas, que dão forma narrativa às posições minoritárias que ocupam: o fora do dentro; a parte no todo (BHABHA. 2011, p. 91)

Essa visão da cultura, embora “tradicional”, tenderia a ser retomada e confirmada, ainda que indiretamente, pelas teorias dominantes de nossa época. É o caso, Bhabha sugere, do pós-modernismo, que sustentaria, entre outros, uma posição de defesa à ordem e à violência pós-coloniais.

Ocorre que, sob a égide da pós-modernidade, não há transcendência. Se de um lado o capitalismo passa a ser dado como a razão final da história, pelo ideólogo tatcherista Francis Fukuyama, por outro, a literatura, como de resto a arte de maneira geral, só poderá ter seu valor “medido” - numa lógica bastante própria ao mercado do

neoliberalismo - em razão de seu potencial mercadológico (circulação) ou midiático, seu potencial de choque, ou enfim, como afirma Bhabha:

O valor da arte [no pós-modernismo] está não no alcance transcendente, mas na sua capacidade tradutória: na possibilidade de se deslocar em meio à mídia, aos materiais e aos gêneros, sempre e ao mesmo tempo demarcando e redemarcando as fronteiras materiais da diferença; articulando 'lugares' onde a questão da 'especificidade' é ambivalente e complexamente construída (BHABHA, 2011, p. 121)

Se o pós-moderno afirma que não há distinção entre as coisas, ou melhor, que essa distinção ou diferença deve ser igual (entre o processo de escravidão e as “conquistas coloniais” - na verdade, verdadeiros genocídios de civilizações inteiras -, de um lado, e a opulência vivida nas metrópoles tanto naquele período como nos que se seguiram, não haveria diferença essencial, diferença de valor, pois, nos diria o pós-modernismo, tais acontecimentos são simples e meramente paralelos), o pós-colonialismo insiste em uma observação, ou visão, para dizer com Žizek, em paralaxe, onde “*conforme o globo gira, a sua outra face misteriosamente desvela uma caveira*” (BHABHA, 2011, p. 140). Os perigos de uma posição pós-moderna são exemplarmente demonstrados pelo filósofo indiano, em um alerta que merece ser citado inteiramente abaixo. O que está em jogo, entre o pós-modernismo e o pós-colonialismo, é, arriscaríamos dizer, a diferença mesma entre a postura do materialista histórico de Walter Benjamin, com a sua preocupação acerca dos cacos da história (voltaremos a falar disso em momento oportuno), e a de um apologista irrestrito do progresso e da dominação históricos, que se oculta sob o signo pós-moderno do “não há valor”, “não há essência”.

Ao entrarmos na última parte da exposição, ‘As Américas’, a trágica história da globalidade ‘colonialista’, por volta de 1492, se torna mais aparente e a necessidade de se lançar mão da paralaxe, mais pertinente. Os grandes resquícios dos mundos asteca e inca são o rescaldo da Cultura do Descobrimento. A sua presença no museu reflete a devastação que os transformou de signos proeminentes de um sistema cultural poderoso em símbolos de uma cultura destruída. Não há nenhum paralelismo ou equidistância simples entre passados históricos diferentes. Uma distinção deve ser mantida - desde as primeiras convenções de apresentação - entre trabalhos artísticos cujos passados conheceram a violência colonial da destruição e da dominação e trabalhos que se reportam a uma antiguidade do tipo mais contínuo e consensual, trabalhos que passaram das mãos dos cortesãos para as dos colecionadores, das mansões para os museus. Sem fazer tal distinção só poderemos ser *connoisseurs* do que sobreviveu da Arte, ao custo de nos tornarmos conspiradores na morte da História (BHABHA, 2011, p. 140)

Perceba-se que o “multiculturalismo” esboçado pela teoria de Bhabha não é aquele onde, entre um imaginado bazar e um clube de finos cavalheiros, ou entre um mercado, de um lado, e um *country club*, do outro, poderia se pensar, à maneira de



Richard Rorty ou Clifford Geertz, em um “*tranquilo passeio pós-moderno liberal burguês entre os regateios e as respostas evasivas do bazar, confrontados com as equivalências e equanimidades do clube*” (BHABHA, 2011, p. 160).

Crítico justamente a essa forçada equivalência que o pós-modernismo confere a culturas bastante diferentes entre si, como falamos antes, Homi Bhabha sugere a construção de um multiculturalismo, ou antes um cosmopolitismo (para falar com Derrida, em *Cosmopolitanism and forgiveness*, acerca do qual já tecemos alguns comentários acima), que se constitua a partir das margens. Não um cosmopolitismo de uma globalização irrestrita e falsamente igualitária, do neoliberalismo como lógica do cotidiano, mas um que leve em conta a diferença das minorias, dos oprimidos; a diferença cultural, enfim. Somente com a consciência dessas temporalidades disjuntivas em meio a espacialidades cada vez mais congruentes, conjuntivas, é que um cosmopolitismo verdadeiramente internacional, e não apenas globalizado, poderá ser alcançado. Ou, como nos fala, em *Condenados da terra*, Frantz Fanon (1961, p. 259), “*a consciência de si mesmo*”, que não é senão outro nome para aquela consciência das diferenças entre as temporalidades em um mesmo e compartilhado espaço, “*não é uma barreira à comunicação. A reflexão filosófica ensina-nos, pelo contrário, que é a sua garantia. A consciência nacional, que não é o nacionalismo, é a única que nos dá a dimensão internacional*”.

Outro nome para esse cosmopolitismo que se pretende verdadeiramente internacional, pensado por Homi Bhabha, é o cosmopolitismo vernacular, como ele aprofunda em “Olhando para trás, indo para a frente”, ensaio que serviu de prefácio a uma das edições britânicas da sua já clássica obra *Local da cultura* (2005).

O cosmopolitismo corrente, da maneira como o entendemos, depende de uma certa concepção neoliberal de mundo, como já o dissemos e repetimos. Essa concepção, lembra Bhabha, se reproduz globalmente através da conjunção até a neutralização das diferenças, celebrando, em uma (apenas) aparente ingenuidade, o pluralismo da desigualdade e a igualdade na ou para os ricos e as elites das metrópoles.

Um cosmopolitismo global dessa natureza prontamente celebra um mundo de culturas plurais e povos localizados na periferia, enquanto produzem margens de lucro dentro das sociedades metropolitanas. Os países que participam desse multinacionalismo multicultural afirmam seu compromisso com a ‘diversidade’, em casa e no exterior, enquanto a demografia da diversidade consiste em grande parte de imigrantes econômicos cultos - engenheiros de informática, médicos especializados e empresários, em vez de refugiados, exilados políticos ou pobres. Ao celebrar uma ‘cultura mundial

ou 'mercados mundiais', esse modo de cosmopolitismo se move rápida e seletivamente de uma ilha de prosperidade para outro terreno de produtividade tecnológica, visivelmente prestando pouca atenção à desigualdade persistente e à miséria produzida por esse desenvolvimento desigual e irregular. (BHABHA, 2011, p. 178)

Essa narrativa, aliás, tem como claros exemplos duas situações bastante recentes. De um lado, a mineradora *Vale*, responsável direta ou indiretamente pelos crimes ambientais de Mariana e Brumadinho, em Minas Gerais. A *Vale*, não é demais lembrar, privatizada na gestão de Fernando Henrique Cardoso, tem hoje quase 47% de suas ações nas mãos de investidores estrangeiros ligados às bolsas de valores de São Paulo e Nova York<sup>5</sup>. Após o crime de Mariana, em 2015, e o total descaso com a própria política ambiental e de segurança do trabalho que se seguiu, inclusive com a redução pela metade da verba de segurança<sup>6</sup>, ainda há, em 2019, moradores da região esperando pela indenização que deveria ser paga pela Vale e pela Samarco<sup>7</sup>. A sabedoria popular nos diz que, sob o capitalismo, os lucros são privatizados, mas os prejuízos socializados. O envolvimento da *Vale* naqueles que provavelmente são os maiores desastres ambientais brasileiros é prova disso, e o multiculturalismo da pós-modernidade fecha os olhos a esse aspecto, segundo Bhabha, na citação acima.

De outro lado, os discursos racistas e xenofóbicos de Trump, presidente dos Estados Unidos, acerca dos bons e maus imigrantes (especialmente os latinos); os bons, obviamente, seriam aqueles profissionais especializados, capazes de qualificar imediatamente a força de trabalho estadunidense. Já os maus, os indesejados, representados pelos pobres, miseráveis ou refugiados de toda sorte. A esses, nada de hospitalidade; àqueles, uma hospitalidade de portas abertas, uma carta de permissão de integração (desde que não prejudique o *american way of life*, é certo), como que emitida pelo cosmopolitismo neoliberal.

O cosmopolitismo das margens ou vernacular, de que fala Bhabha, é de um outro tipo. Começando “de casa”, como fala o crítico indiano, dentro das próprias fronteiras minoritárias, grupais e nacionais, um cosmopolitismo da diferença na igualdade, em formulação de Étienne Balibar que Homi Bhabha pega emprestada. Uma igualdade que, longe de anular a diferença, articula-se a partir dela, em uma

<sup>5</sup> Dados referentes à composição acionária de janeiro de 2019, disponível em [http://www.vale.com/PT/investors/company/Documents/assets/Composicao\\_Acionaria\\_Janeiro%202019.pdf](http://www.vale.com/PT/investors/company/Documents/assets/Composicao_Acionaria_Janeiro%202019.pdf) Acesso em: 18 de fevereiro de 2019.

<sup>6</sup> Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2019/02/01/tragedia-em-mariana-vale-corta-gastos-seguranca.htm> Acesso em: 18 de fevereiro de 2019.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://exame.abril.com.br/brasil/tres-anos-depois-moradores-ainda-esperam-indenizacao-em-mariana/> Acesso em: 18 de fevereiro de 2019.

tentativa de falar não mais de uma cidadania na perspectiva tradicional (fundamentalmente em um sentido legal), mas em um sentido simbólico (expressão essa, “cidadania simbólica”, da pena de Avishai Margalit), que leve em conta “*questões afetivas e éticas ligadas às diferenças culturais e à discriminação social - os problemas de inclusão e exclusão, dignidade e humilhação, respeito e repúdio*” (BHABHA, 2011, p. 181).

Enfim, trata-se de um cosmopolitismo que prioriza a solidariedade ética que surge entre as minorias nacionais e globalizadas (refugiados, exilados, asilados ou imigrantes) em resposta aos problemas e às questões que lhe afligem enquanto comum, enquanto comunidade, com(um)-unidade. Isso não significa dizer que esses problemas afetam todas as minorias de maneira indistinta; essa seria a posição de um multiculturalismo do reconhecimento - que é sempre, em certa medida, a luta por um Estado universal, *pele* Estado universal, lembra Derrida (1994, p. 88) -, do nós/eles de Charles Taylor, onde a partícula do “eles” abriga toda uma vala comum que não se adequa ao padrão civilizatório ocidental - que não seja o homem branco de elite, em outras palavras: indígenas, negros, mulheres, trabalhadores, LGBT, etc. As questões que afetam esses grupos os afetam diferentemente, e o cosmopolitismo vernacular deve dar conta disso.

Homi Bhabha critica fortemente uma política que elevasse a preservação das identidades culturais de minorias a uma quase obrigação, por parte delas próprias e do Estado. Ocorre que todas as minorias, em algum ponto, são semicoloniais (segundo expressão de W. E. B. Dubois, de que Bhabha faz uso para se referir às minorias de todo o mundo, mesmo se deslocadas das metrópoles), e nessa condição, há algo que as une profundamente: um passado, presente e futuro (se nada mais for feito) de opressão e de exclusão (social, cultura, etc). Impõe-se, assim, um cosmopolitismo (a partir) das margens, que possibilite ou mesmo incentive essa solidariedade minoritária, por meio de um imperativo ético que faça com que a existência dessas minorias semicoloniais não possa ser negada (BHABHA, 2011, p. 187-191).

### **1.3. Cosmopolitismo sem identidade, ou o híbrido na margem**

Na obra do antropólogo e filósofo argentino Néstor García Canclini, as coisas se passam de maneira semelhante. Interdisciplinar por sua própria formação e profissão (misturando filosofia, sociologia e antropologia), Canclini defende a

transdisciplinaridade como o modo de se enxergar e “trabalhar” os problemas contemporâneos.

Segundo ele, as teorias “de ontem” (o marxismo e o weberianismo na sociologia, por exemplo), que procuravam responder aos problemas de “outro” tempo e dar resposta àquelas realidades, não serviriam mais para hoje, onde existe (conforme Canclini), de um lado, a crescente informalidade das relações sociais (isto é, toda uma gama de ações e relatos que não são captados pelos saberes oficiais, como os questionários e censos do Estado e da “sociedade civil”), e de outro, um sentimento generalizado de sermos, nós mesmos, estrangeiros em todo e qualquer lugar. Nessa realidade, ou talvez mais precisamente, nesse conjunto heterogêneo de realidades, a teoria deveria se abrir às dúvidas, reconhecendo o lugar destas como central à atividade dos chamados “cientistas sociais”; e, na verdade, não apenas destes, como de qualquer um que queira lidar com isto - a sociedade. Canclini afirma a necessidade de apreender a arbitrariedade das coisas, das estratégias sociais - suas incertezas, mais do que sua verdade. Em outras palavras, diria Derrida, faz-se necessário abrir-se à indecidibilidade. A propósito, a imagem da sociedade como um labirinto dessas estratégias é significativa ao presente estudo, especialmente no que se refere aos processos de hibridação:

Quando as majorias não atuam conforme as leis, mas adaptando-se a relações informais que prevalecem na política, na econo[mia do] acesso à informação, quando o sobrenome que melhor qualifica a democracia é canalha, quando não muda fisicamente o mapa dos poderosos, mas as interações das multidões, e todos nos sentimos mais ou menos estrangeiros, a tarefa do pensamento social - em vez de descobrir regularidades de longa duração, é “orquestrar contrastes” (Clifford Geertz). Captar a ordem das pessoas e das coisas requer, mais do que nunca, estar atento à sua arbitrariedade. A sociedade é uma labirinto de estratégias (CANCLINI, 2016, p. 18)

O híbrido e o hibridismo, como em Bhabha, guardam especial importância nas teorias de Canclini. Em uma “entrevista” (entre aspas, pois trata-se na verdade de um ensaio escrito sob a forma de uma entrevista ficcional) concedida por ele à “Interdisciplinar Errorista”, uma organização fictícia em alusão ao grupo Internacional Errorista, surgido em 2005 como movimento de resistência em resposta à visita de George W. Bush à Argentina, o antropólogo discute conceitos tais como a transdisciplinaridade, de um lado, e o híbrido, o hibridismo e a hibridação, de outro.

A transdisciplinaridade, ou transdisciplina, surgiria para Canclini - cuja formação se deu no campo da filosofia, apesar de sua atuação subsequente vir a ocorrer na antropologia, e posteriormente nas áreas afins - como uma necessidade imposta pela

insuficiência dos saberes ensimesmados, encastelados em discussões vazias e retóricas, quando não simplesmente insuficientes para dar conta da realidade ou até mesmo do seu objeto de pesquisa. O filósofo-antropólogo dá como exemplo uma de suas pesquisas no México acerca de trabalhadores que, apesar de produzirem cultura (participando de projetos musicais, artísticos, literários, etc.), não se sustentavam apenas com isso, e assim eram obrigados a diversificar sua renda com outros projetos cooperativos paralelos, além de trabalhos “tradicionais”, como aqueles desenvolvidos em escritório, por exemplo. Nesse projeto, ele e sua equipe tiveram de recorrer aos saberes de economistas, que com ferramentas próprias poderiam dar respostas mais bem fundamentadas a certos questionamentos que o projeto então fazia surgir. A entrevistadora (na verdade, Canclini) questiona se a interdisciplina ou a transdisciplina seriam lugares “*onde se reúnem os pesquisadores para se apoiarem na ignorância*” (CANCLINI, 2016, p. 47), ao que o antropólogo responde, destacando a criação de um espaço comum às disciplinas e aos pesquisadores ou intelectuais:

Sim, mas não apenas para se consolarem ou recorrerem às artimanhas dos outros. [...] o fecundo é construirmos juntos um espaço entre disciplinas, que não as conecte externamente, mas que as envolva, considerando sua trama interna, tomando-se por base o que sabem, o que supõem, aquilo que parece abismal para elas, dentro de seu próprio projeto (CANCLINI, 2016, p. 48)

A transdisciplinaridade seria uma estratégia possível, senão necessária, diante também daquilo que poderíamos denominar limites, bloqueios ou, a partir de Canclini, diques. O pensador argentino reconhece certas estruturas, não só do Estado como também da sociedade civil, como lugares de interrupção de trocas de saberes e práticas conjuntas de pesquisadores (situados dentro e fora da academia) e “produtores culturais” (entendidos aqui em sentido amplo, compreendendo músicos, poetas, rappers, escritores, etc.). A transdisciplinaridade, por sua vez, aliada à hibridação, representaria uma resposta, entre tantas, de tais fluxos às “*inércias controladoras*” (CANCLINI, 2016, p. 50) estatais-empresariais.

Com efeito, Néstor García Canclini percebe uma relação quase intrínseca da transdisciplinaridade, da forma como a entendemos hoje, e culturas marcadas cada vez mais por processos de hibridação - isto é, justamente “culturas híbridas”, que serviram de título a uma outra obra importante analisada na presente dissertação, *Culturas híbridas* (2003). Desde aproximadamente a segunda metade do século XX, segundo Canclini, o híbrido passou a dizer respeito não apenas a “misturas” étnicas ou linguísticas, mas antes de tudo a misturas disciplinares - fluxos migratórios,

literatura, arte, música, entre outros -, suscitando exatamente por isso a transdisciplinaridade. O autor brinca que a hibridação chegou até a lugares em que os intelectuais mais tradicionais possivelmente jamais pensariam encontrar essa palavra: *“O termo ‘híbrido’ é empregado até para carros que combinam energia elétrica com combustão interna ou para gastronomias que misturam tradições étnicas ou nacionais”* (CANCLINI, 2016, p. 50).

Portanto, não faz mais sentido pensar em troca cultural ou em contato intercultural como se estes se dessem apenas nos locais tradicionais de fronteira, como os portos e aeroportos. Embora esses lugares ainda detenham um certo privilégio nesse aspecto, a hibridação exponencial vivida hoje permite que façamos *“experiências fronteiriças permanecendo em nosso lugar natal”* (CANCLINI, 2016, p. 51) - o que aliás torna possível a discussão, mesmo no corpus deste trabalho, de contos como “Mussulo”, onde o narrador, apesar de não se deslocar de seu país de nascença, Angola, não deixa de sofrer também uma certa experiência do híbrido (veremos mais a respeito disso no segundo capítulo).

Por outro lado, Canclini critica concepções - “ingênuas”, segundo ele - do híbrido que se fecham ao fato da globalização, que tornou possível tal crescimento das trocas entre as culturas, ser o meio de propagação e o resultado de um capitalismo produtor de desigualdades e diferenças cada vez mais extremas. Em outras palavras, que desconheçam, ou finjam desconhecer, que a hibridação, a globalização, o capitalismo e o neoliberalismo são, em certo nível ou sentido, indissociáveis entre si, e que façam da primeira (hibridação) um processo de *“conciliação universal”* (CANCLINI, 2016, p. 51) - o que não é. Poderíamos traçar, assim, um paralelo entre a crítica de Bhabha em relação ao cosmopolitismo dito “liberal”, como já o vimos, e a crítica de Canclini a um híbrido não menos liberal, na medida em que visaria também a uma conciliação e a um reconhecimento universais.

No fundo, o que está em jogo tanto na transdisciplinaridade e na hibridação é uma certa concepção do fazer político, da tarefa da política - do político enquanto tal, finalmente. A política deve ser entendida, para Canclini (2016, p. 52), *“não como exercício do poder, mas como uma esfera particular de experiência, de objetos propostos como comuns, sujeitos considerados capazes de designar esses objetos e de argumentar sobre eles”*. É justamente enquanto uma esfera do comum, para falarmos com o professor argentino (que fala, por sua vez, a partir de Jacques Rancière), que podemos compreender o híbrido e a transdisciplina. Embora se refira

especificamente a essa última, a citação de Canclini a seguir pode ser estendida também à hibridação, visto que em ambas “*ocupa-se ao mesmo tempo do discurso, do sistema de evidências sensíveis que parece comum e dos modos de representá-lo, usá-lo para o controle social, criticá-lo e brincar com ele*” (CANCLINI, 2016, p. 53).

A noção cancliniana do cosmopolitismo, assim, parte da ideia da política, da transdisciplina, etc., como experiência particular do comum, de partilha do comum. De uma experiência sempre estrangeira, nos mais diversos níveis e sentidos, do comum. Nesse sentido, assim como Derrida, Canclini também põe em questão as ideias de soberania e de público e privado, seus próprios conceitos e as diferenças que se estabelecem entre cada um. Canclini localiza o problema precisamente na era contemporânea, da internet e da conexão, onde até mesmo o próprio, a fronteira e a privacidade, antes resolvidos aparentemente pela separação clássica entre o público e o privado, se encontram em perigo. Nesse sentido, o filósofo sugere que seríamos todos estrangeiros, ao menos sob uma de três noções compartilhadas acerca desse termo, ao mesmo tempo ou separadamente:

a) a estraneidade como perda de um território próprio; b) a experiência de ser estrangeiro-nativo, ou seja, sentir-se estranho na própria sociedade; c) a experiência de sair de uma cidade ou nação que asfixia e escolher ser diferente ou minoria em uma sociedade ou língua que nunca vamos sentir como inteiramente própria (CANCLINI, 2016, p. 59)

Em seguida, Canclini explora de maneira um pouco mais aprofundada essas acepções do estrangeiro. A primeira, da perda do território, se refere à situação daqueles que saem do seu país natal por qualquer motivo, geralmente ligado a questões socioeconômicas ou de perseguição política (exilados ou refugiados). O antropólogo argentino, a partir das observações feitas por Lourdes Arizpe, antropóloga mexicana, percebe nessa modalidade um curioso fenômeno de negociação: as práticas biculturais, isto é, trocas entre as culturas dos lugares de origem e de imigração. Nessa lógica do vai e vêm, da ida e da volta, “*fazem ver que o desterro não é só intempérie; negocia-se entre o que se abandona e o que se adquire e compartilha*” (CANCLINI, 2016, p. 60). Essa negociação, é certo, nem sempre é positiva, podendo revelar-se também uma medida impositiva, ao exigir ora que o estrangeiro se identifique com o estereótipo de sua nacionalidade, ora se diferencie e se afaste dele; Canclini fala, aqui, de um “*jogo de distorções*” (2016, p. 60). Na ficção curta de Ondjaki, poderíamos citar alguns exemplos, como “*Coração de porco*”, publicado em *E se amanhã o medo*.

O sentimento de estrangeiridade dentro da própria sociedade ou, como Canclini o denomina, do “estrangeiro-nativo”, se desdobra em dois, com algumas especificidades. De um lado, os despossuídos de direitos, de terras ou mesmo de etnia: os povos originários, que, para terem seu espaço e autodeterminação reconhecidos, precisam se adequar ao direito da metrópole, ou, de qualquer forma, às configurações sociais dominantes. Dito de outra forma, para poderem existir, lhes é exigido que aceitem um direito e todo um conjunto de configurações sociais que são alheios a esses mesmos povos, na medida em que estes não participaram de suas formulações. O cosmopolitismo liberal, lembremos, que Bhabha critica, pouco faz para mudar essa situação, separando de maneira bastante distinta o padrão e o diverso, o “nós” e o “eles”, e aprofundando, sob a figura abstrata do “outro”, a assimilação e a fetichização do exótico, assim tornado estrangeiro em sua própria terra.

De outro lado, essa figura do estrangeiro-nativo se refere também a uma não territorialidade. De acordo com Canclini, também é um estrangeiro-nativo aquele que guarda um segredo: *“sabe que existe outro modo de vida, ou existiu, ou poderia existir [...] sabe que houve outras formas de trabalhar, divertir-se e comunicar-se, antes que chegassem turistas, empresas transnacionais ou jovens que mudaram os modos de conversar e de fazer”* (CANCLINI, 2016, p. 61). A estrangeiridade, aqui, opera antes de mais nada como diferença, estranheza, desajuste ou mesmo a perda da própria identidade. Diversos contos de Ondjaki dão conta de tais momentos de desenraizamento, como “Mussulo”, “Shanghai” e “A confissão do acendedor de candeeiros”, por exemplo. No entanto, diante da aparente abolição do segredo na atualidade, com o compartilhamento e vazamento de dados pessoais que deveriam permanecer privados, através das ações de vigilância de gigantes multinacionais como a Google e a Microsoft, Canclini (2016, p. 70) questiona se é possível ainda falar do estrangeiro, ao menos segundo esta definição, isto é, aquele que tem um segredo. A resposta não é fácil, mas, se ela existe, deveria passar pela ideia derridiana do segredo – a qual, contudo, não é objeto da presente dissertação.

O estrangeiro é o incerto; a migração, a experiência dessa incerteza, da *“passagem de uma maneira de nomear e dizer a outra”* (CANCLINI, 2016, p. 66). O filósofo argentino denota ser a relação vivida pelo migrante uma relação marcada pela descontinuidade. Assim, por exemplo, se a língua é, ao menos teórica ou oficialmente a mesma, como em Brasil, Portugal, Angola, Moçambique ou os demais Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), há sempre uma diferença essencial



ao menos em sua modulação, isto é, na maneira de dizer - ou mesmo de sentir. Isso implica reconhecer, segundo Canclini, que não há uma língua ou gênero que possa definitivamente traduzir a experiência da migração, do migrante. Antes, é apenas por meio da tradução que o estrangeiro pode dizer sua condição: uma vez que o migrante *“é sempre um tradutor, ou seja, aquele que faz constantemente, entre seu lugar de origem e sua cultura adotiva, a experiência do que pode ou não se dizer em outra língua”* (CANCLINI, 2016, p. 67).

Embora pareça dar precedência, aqui, ao migrante territorial como estrangeiro por excelência, o antropólogo argentino logo desautoriza essa interpretação, ressaltando a existência de maneiras diversas de se experimentar a estraneidade, outros *“dispositivos que desestabilizam o próprio e o estranho, a inclusão e a exclusão, que ocorrem tanto no entorno imediato como em redes mundializadas”* (CANCLINI, 2016, p. 68). Justamente nisso talvez resida o medo, o temor, que se nutre pelo estrangeiro, pelo estranho: ele desestabiliza e nos obriga a uma permanente atividade de tradução, de fazer surgir a mesma coisa de outro modo, não só em relação à língua como também, ou principalmente, à própria experiência do ser, do pertencimento - ou do próprio, sugere Canclini (afirmação da qual, nos parece, não discordariam Derrida ou Bhabha).

## 2. E SE AMANHÃ O MEDO NÃO SOUBER DANÇAR SOZINHO: ANÁLISES

Ao contrário do primeiro capítulo, em que nos detivemos nas teorias de Jacques Derrida, Homi Bhabha e Nestor García Canclini, ainda que já as permeando por breves apontamentos a respeito de alguns contos de Ondjaki (e, em uma oportunidade, de Agualusa), o capítulo a seguir será dedicado às análises de suas narrativas publicadas em *E se amanhã o medo* e *O céu não sabe dançar sozinho*. Para tanto, deve-se ter em conta, primeiramente, o contexto – angolano, lusófono, etc. – em que essas obras são publicadas, e como se dá a relação entre estas e aquele.

Segundo a professora Walnice Galvão (2004), percebia-se, no início do milênio, uma certa tendência ao balanço e ao ajuste de contas na ficção de língua portuguesa, o que, ao nosso ver, poderia ajudar a explicar não só obras como *As naus* (1999), de António Lobo Antunes, e *A geração da utopia* (2000), de Pepetela (exemplos citados por Walnice Galvão), como também, mais recentemente, *Se o passado não tivesse asas* (2017), ainda de Pepetela, *O vendedor de passados* (2004), de Agualusa, e *A máquina de fazer espanhóis* (2011), de Valter Hugo Mãe, entre tantos outros – os exemplos na verdade se multiplicam. Trata-se sempre, nestes casos, de reflexões produzidas a partir daquilo que a autora chama, em expressão originada da Escola dos Annales e Fernand Braudel, de longa duração (GALVÃO, 2004, p. 18): períodos colonial e pós-colonial, ditaduras, etc.

Podemos afirmar que tais obras constituem um momento específico, senão mesmo uma virada, da dita “literatura engajada”, cuidando-se agora portanto não mais de imaginar, com a esperança, de um *Mayombe* (2013), por exemplo, outras sociedades ou mundos possíveis – objetivando realizações artísticas contra o pré-figurado, como define, incidentalmente, a respeito do engajamento de Ferreira Gullar e Herberto Helder, Benjamin Abdala Júnior (2017, p. 76) – mas de fazer sua crítica, tendo em vista o que restou daquelas ilusões e utopias. Dito de outra forma, a produção literária, tanto em seu conteúdo como em sua forma (se é que essa distinção ainda faz sentido), passa a visar não a construção de um sentimento nacionalista, ufanista ou revolucionário, e sim o “balanço”, na feliz expressão de Walnice Galvão, dos processos históricos e muitas vezes contraditórios que envolveram as sociedades e realidades a partir das quais estas obras surgiram – sem que isso signifique, contudo, que estas sejam meros reflexos daquelas. Não se trata, portanto, como se fazia necessário para a literatura engajada ou de resistência, de dar respostas aos “temas relativos às carências reais de nossos povos” (ABDALA JUNIOR, 2017, p. 48).

Estas novas obras tentam agora dar conta de passados que os escritores engajados<sup>8</sup>, em grande parte, puderam apenas imaginar como futuro, ou combater em seu presente: as guerras de libertação de Angola e Moçambique e as ditaduras de Brasil e Portugal são apenas alguns exemplos.

Em grande parte de sua obra, Ondjaki aparenta não se filiar a um movimento ou outro, isto é, não faz literatura dita “engajada” ou de “balanço”, mas transita por partes delas, principalmente da última. A fortuna crítica do autor angolano de *Os da minha rua* geralmente considera as narrativas, especialmente as de cunho autobiográfico mais ou menos declarado, como é o caso de *Bom dia, camaradas*, em seu aspecto infantil ou infanto-juvenil, seja em razão dos jovens narradores, dos temas à primeira vista mais leves, do estilo com que a narrativa trabalha tais temas, etc. Tais leituras, no entanto, correm o risco de serem apressadas, se não observarem, como o faz Francisco Topa, que a ingenuidade destas obras é apenas aparente: segundo o professor português, na escrita de Ondjaki “*destaca-se sobretudo uma espécie de ternura que relativiza os aspetos negativos e retém os positivos*” (TOPA, 2011, p. 8).

Com efeito, o que se percebe nestas narrativas não é uma ausência de elementos ou referenciais históricos, culturais ou sociais, mas seu tratamento diferenciado, menos explícito e direto do que em obras propriamente “engajadas”, ou mesmo aquelas consideradas como de “balanço”. Passada – não resolvida, o que significa outra coisa – a guerra da independência, acerca da qual a literatura angolana por muito tempo se debruçou, e a qual Ondjaki nem chegou a vivenciar (nascido em julho de 1977, pouco menos de dois anos depois da proclamação da independência de Angola, em novembro de 1975), e tendo vivido durante toda sua juventude a guerra civil, é este último contexto que tende a aparecer em suas obras, enquanto trauma (VERAS, 2011), memórias afetivas positivas (MOTTA, 2011), entre outros. Aparece também como gênese de sua criatividade, inventividade e aptidão – ou, no mínimo, desejo – de contar histórias, como bem anota Claudia Neves, ao analisar uma passagem de *Avódezanove e o segredo do soviético* em que a avó pede ao neto, protagonista-narrador, que preserve a memória da família:

Nesse pedido, a avó transfere ao neto a tarefa de ser a memória da família, do grupo, quando ela não estiver mais presente. Essa passagem pode aludir também à gênese do processo criativo de Ondjaki: a avó predestina o neto a ser um contador de estórias, um escritor. A resposta afirmativa do menino,

---

<sup>8</sup>À exceção de escritores como Pepetela, que esteve dos dois lados da situação, escrevendo literatura engajada enquanto ele próprio era revolucionário e produzindo ficção de “balanço” décadas depois, em *Mayombe* e *Se o passado não tivesse asas*, respectivamente.

mesmo sem entender o que estava sendo pedido a ele naquele momento, demonstra sua confiança nos mais velhos (NEVES, 2015, p. 98)

Tal é a situação majoritária, ao menos nos romances e novelas do autor estudado. No entanto, isso não se verifica em sua produção contística. Nesta, em especial nas obras que compõem nosso *corpus* literário – excluindo, portanto, *Os da minha rua* e *Momentos de aqui* (2001) –, as referências extratextuais diminuem consideravelmente: músicas de Adriana Calcanhotto, epígrafes dedicadas a Antoine de Saint-Exupéry e *O pequeno príncipe* ou contendo citações de obras de Guimarães Rosa, Corsino Fortes, entre outros, no que podem já ser consideradas como exercícios de intertextualidade. O crítico Francisco Topa (2011, p. 2) também percebe este procedimento, anotando que os versos do poeta cabo-verdiano acima referido parecem ter dado origem ao conto “Jangada para longe”, e não servido apenas enquanto sua epígrafe.

De fato, foi decisiva a contribuição da obra de Corsino Fortes nesta narrativa. Segundo conto de *E se amanhã o medo*, “Jangada para longe” (2010, p. 27-32) já antecipa a tônica do que seria *O céu não sabe dançar sozinho*: protagonistas em viagem, percorrendo uma geografia ora real, ora imaginada, e buscando no estrangeiro o que não encontravam, por algum motivo ou outro, em sua terra-natal (até que, enfim, no último conto, “Mussulo”, o narrador retorna à Angola de sua infância e de seus medos; as possíveis razões para tanto serão analisadas em outro momento).

O poema que compõe a epígrafe de “Jangada...” é *Árvore & Tambor*, segundo de uma série de poemas em homenagem a Cabo Verde, iniciada por *Pão & Fonemae* terminada em *Pedras de Sol & Substância* – vindo a ser a trilogia reunida e publicada com o sugestivo nome de *A cabeça calva de deus* (2016). Os versos selecionados por Ondjaki destacam a relação intrínseca, quase lógica, entre palavra, matéria, corpo, criação e escrita: “*Si rotcha é página! Pedra é sílaba / si corpé é caneta! coração é tinta*” (ONDJAKI, 2010, p. 27). A natureza se faz muito presente em *E se amanhã o medo*, seja na singela libélula da capa (que dá o nome também ao primeiro conto do livro, “A libélula”), no porco cujo coração será, ou não, transplantado (“Coração de porco”), no lobisomem (“A encruzilhada”) ou no cavalo que deve sacrificar o seu cavaleiro (“O sangue no cavalo”).

Narrado em terceira pessoa (como, aliás, é a regra nos demais contos do livro, com raras exceções), “Jangada para longe” conta a história de um homem que,

desejante de conhecer o mundo, o qual era, para ele, “*um quintal enorme dotado de compartimentos separados por água*” (ONDJAKI, 2010, p. 27), resolve construir uma engenhoca capaz de fazer uma longa viagem pelo oceano, a fim de conhecer novos lugares e países – mas, acima de tudo, “*outras gentes*” (2010, p. 27). De fato, o inventor gostava muito de receber as pessoas que chegavam de navio no vilarejo. Seu maior prazer era conversar com elas a respeito do que acontecia no resto do mundo, descobrir-lhes os cheiros, as histórias e as vidas. No fundo, contudo, queria também conhecer, ele próprio, esses outros lugares de que os viajantes vinham ou falavam.

A máquina que ele constrói com esse objetivo é descrita como uma “*janguicleta*” (2010, p. 31). Parecia-se, portanto, tanto com uma jangada como com uma bicicleta. No momento em que ele a retira de sua garagem, todo o povoado percebe a engenhoca, sorrindo “*em uníssono numa candura de espanto e respeito pelo enorme objeto misterioso que desfilava pelas pedras da calçada*” (2010, p. 28). Todos se sentiam, coletivamente, responsáveis pela construção daquela bela e imponente máquina, e ali onde o público e o privado misturavam-se já quase indistintamente, os outros habitantes afixavam nas laterais da janguicleta apetrechos, oferendas e escritos, fazendo daquela criação um verdadeiro acontecimento festivo de todo o povoado; além, é certo, de um objeto híbrido, na medida em que resulta da hibridização de diversas temporalidades, vivências e pertences dos habitantes daquele lugar.

Interessante notar como o aspecto carnavalesco de tal janguicleta é ressaltado na narrativa. A referida máquina, embora possa ter sido pensada, em um primeiro momento, apenas pelo seu inventor, é continuamente revalorizada e ressignificada à medida que, durante dois dias, as outras pessoas a observam e depositam, ali, seus próprios afetos e memória, a fim de celebrar a construção daquele objeto. Com a contribuição, mesmo que singela, de cada um, a janguicleta transformava-se e deixava de pertencer ao seu construtor inicial e passava a ser de todo aquele lugar, deslocando inclusive uma certa noção de propriedade, ao mesmo tempo capitalista e anterior ao capitalismo.

Outro ponto importante do conto é a importância dada à velhice. Como em outras obras do autor (inclusive *Avódezanove e o segredo do soviético*, a que já nos referimos), aqui Ondjaki dedica um lugar especial à figura da velha. Segundo o narrador, era exatamente por ser a velha *mais velha* do local que uma certa

personagem era a mais bela – e mais sábia – do povoado, e isso é destacado mais de uma vez, nas páginas 28 e 29. A ela coube também a tarefa de amarrar, na ponta da janguicleta, a fim de guiar a máquina, um *sibitchi* - pedrinhas características de Cabo Verde, usadas tradicionalmente “*como um símbolo da transformação do sofrimento em energia criativa*” (SANTOS, 2016).

Podemos perceber, assim, a relevância da máquina para as pessoas daquele lugar, não apenas para o seu inventor – se é que tal distinção ainda é possível, após a transformação e a “carnavalização” daquele objeto, coletivizando sua criação. Com efeito, o desejo de viajar estendia-se a todo aquele povo, e o cosmopolitismo que ali emerge surgia a partir das margens: um cosmopolitismo vernacular, segundo Bhabha. A janguicleta, com o *sibitchi*, canalizava finalmente a sublimação do sofrimento do povo em felicidade, em criatividade, isto é, em sentimentos positivos. Não que a tristeza se fizesse ausente, é verdade: a velha chorava, vendo “*o mundo e o povoado banhados pela névoa da sua lágrima idosa e todos então souberam: era uma máquina de se pedalar para longe*” (ONDJAKI, 2010, p. 29).

O destino, no entanto, só seria revelado adiante, após diversas celebrações e banquetes durante o percurso da engehoca até a praia. Ao perceber que o inventor jamais revelara para onde desejava ir pedalando aquela máquina um padre pergunta: “- *Undi ki nhu átabai?*”, ao que o outro, já pedalando sorridente no oceano, “-*N'ta ba tê Spanha..., ta ba tê Merca di bicycleeetaaaaa!*” (2010, p. 32)<sup>9</sup>. O diálogo, escrito em crioulo kabuverdianu (TOSI, 2017, p. 48), é extraído de um outro poema de Corsino Fortes, revelando assim uma intertextualidade mais profunda de Ondjaki com o poeta de Cabo Verde, conforme Francisco Topa (2011) já sugerira acima.

No primeiro conto de *E se amanhã o medo*, “A libélula” (ONDJAKI, 2010, p. 17-25), também podemos perceber uma forte intertextualidade do autor angolano. Dessa vez, no entanto, não com Fortes ou algum outro escritor literário, mas uma cantora e compositora: Adriana Calcanhotto. Suas canções ajudam a dar o ritmo da narrativa, que transcorre durante a tarde de um calmo domingo, na casa de um médico. Ele, que gostava muito da música da brasileira, estava ouvindo seus discos quando uma mulher chega ao portão. Os dois não se conhecem, mas é como se já entendessem o tempo um do outro.

---

<sup>9</sup>Na nota de rodapé, podemos ler a tradução do diálogo: “*Onde é que vai? / Vou até Espanha... Até à América, de bicicleta!*”.

Para o médico, domingos como aquele – na verdade, qualquer domingo – eram “a própria paz [...] uma palavra muito interna. Fosse um poço” (2010, p. 17). Em respeito a isso, que pressentia ser o sentimento do outro, a mulher hesitou em chamar a atenção do dono da casa, e apesar de todo seu corpo dar sinais do contrário, estava disposta a acreditar que não tinha mais sede. Encostada no portão e prestando atenção naquela música, ela pôde compartilhar um momento, como uma revelação, com o médico – que, de olhos fechados, ainda nem enxergara a outra:

A música invadia-lhe os poros. Então, aí sim, ela partilhou uma sensação com o doutor. Ele, no mesmo instante, pensava: *esta voz pode ser dividida*. A voz de Adriana, empurrando a tarde: “será que a gente é louca ou lúcida... quando quer que tudo vire música” (ONDJAKI, 2010, p. 18)

Contudo, é apenas após reparar numa libélula que voava sobre seus rascunhos (voltaremos a isso adiante) que o proprietário percebe a mulher no portão, que dividia com ele a música. De fato, revelaria ela mais tarde, tinha sido esse o motivo que parara justamente naquela casa. Curioso, mas não assustado, levanta-se para recebê-la, e esta já começa a conversar com ele como se os dois fossem velhos conhecidos, com uma proximidade que, entretanto, era estranha ao médico. Reconhecendo o cheiro da tinta, indaga se ele escrevia com pena, e este confirma, vacilante, tratar-se mesmo de “*uma espécie de pena*” (2010, p. 20), de vidro, revelar-se-ia mais tarde. Finalmente, percebendo uma certa receptividade do homem do outro lado das grades, a mulher revela estar com sede. O outro então abre o portão, e já mais hospitaleiro, pergunta se a visitante desejaria tomar água ou refrigerante – “*Água, por favor*” (2010, p. 20), ela responde.

Enquanto o primeiro conto analisado neste capítulo, “Jangada para longe”, é composto por temas de viagem e solidariedade, além de personagens desejosos (em especial o criador da janguicleta) de conhecer outros povos, lugares e pessoas (revelando, portanto, certamente uma inspiração cosmopolita), neste outro desenvolve-se uma perspectiva um tanto mais intimista, hospitaleira. As marcas de outros países e culturas estão presentes, é verdade, como, por exemplo, nas nacionalidades de Adriana Calcanhotto, cujas canções são citadas diversas vezes ao longo da narrativa (a qual, contabilizando oito páginas, é a mais extensa do livro), e de Silva Porto (explorador português que dava nome a uma cidade de Angola mencionada pelo médico, durante uma história que este conta à mulher). Ao nosso ver, contudo, longe de significar que a interpretação que demos a “Jangada...” deva

ser a mesma para “A libélula”, isso aponta para a proximidade, ou quase irmandade, que se pode desenvolver entre as ideias de cosmopolitismo e hospitalidade.

Com efeito, a mulher, se não é estrangeira ao país (que nem conhecemos), pelo menos o é em relação àquele lugar. Era mesmo estranha, como ela própria apontou, ao agradecer pela água e pelo convite para sentar-se ao sofá: “*Obrigada. O senhor deve estranhar, não? / Estranhar? / Pedirem-lhe água. Já ninguém toca às campainhas para pedir água, não é? / É. A senhora não é de cá, pois não? / Não*” (2010, p. 21). Estava de férias, diria mais tarde. Então, o médico conta-lhe uma história de seus avós, acerca de um idoso que, há muito tempo, também entrara naquela casa para pedir água. Antes de poder agradecer, no entanto, já caía ao chão, morto e estilhaçando o copo. Aquilo causa um temor, um estranhamento, na mulher, mas o outro rapidamente explica que não queria assustá-la.

Junto com os dois estava, na mesma sala, uma libélula. Na verdade, ela estava ali antes mesmo da mulher chegar: acordara em meio à música do médico, que reparou no inseto – mas atualmente não se importava mais com a presença dos animais. Convivia em paz, ou até em uma certa felicidade, com eles.

No intervalo de voz [de Adriana Calcanhotto], a libélula decidiu acordar, mover-se em zum-zum aberto, e aterrizar junto aos apontamentos do doutor. Gatafunhos, memórias recusadas, esquebras de horas mais sensíveis que escusava aceitar como suas. [...] Há anos que o doutor acertara as contas com os animais e se apaziguara numa relação equilibrada com eles. Mantinha uma relação ainda conflituosa com as baratas e os sardões, mas já não era homem para matar. Em vez disso, usava sorrir. Não raras vezes, pela manhã, sentia saudades de ver correr olongos como vira na infância, na província do Namibe; também por vezes, na praia, encontrando cavalos suados se detinha, de olhos a quererem fechar, saboreando o odor forte a pelo de cavalo suado. Se feliz ou em vésperas de viajar, sonhava com borboletas brancas ou amarelas, e não procurava interpretar o sonhado. Há anos que fizera as pazes com os animais, incluindo a espécie dengosa dos gatos, à qual ele mesmo infligira uma baixa mortal. Os gatos, essencialmente os gatos, haviam-no reaproximado dos bichos. (ONDJAKI, 2010, p. 18-19)

A libélula, portanto, além de emprestar sua aparência à capa da edição brasileira do livro<sup>10</sup>, bem como seu “nome” ao título do conto, funciona também como seu personagem. Se os versos de MPB entrecortam os parágrafos e as falas e pensamentos da mulher e do doutor, a libélula muitas vezes torna-se o foco do olhar

<sup>10</sup> A edição brasileira, datada de 2010 e de responsabilidade da Língua Geral (que, aparentemente, não se encontra mais em funcionamento, tendo lançado seu último livro em 2016, segundo o *site* <http://www.linguageral.com.br/>), nesse aspecto, é bastante diferente da portuguesa, original, lançada pela Editorial Caminho cinco anos antes, em 2005. No Brasil, a capa de *E se amanhã o medo* estampa em tons de azul e roxo um negativo de fotografia de uma libélula, apoiada no galho de uma árvore. Certamente uma referência ao primeiro conto do livro. Na edição de 2005, por outro lado, há apenas o desenho de um pássaro cor-de-rosa (provavelmente em alusão aos contos “A gaiola” ou “O pássaro do cais”) contra um fundo em tons de amarelo e preto.



destes (e os nosso, leitores), espantados como “*duas crianças [...] atentas e boquiabertas*” (2010, p. 22) fazendo percorrer todo o cômodo, até que para sobre uma redoma de vidro que guardava uma pedra, bastante vulgar.

A mulher inquiriu se o valor daquele objeto era sentimental, ao invés de econômico, pois a redoma que a guardava parecia ser mais bem trabalhada. A isso, o homem responde com um abano, que faz a libélula levantar um breve voo, voltando a pousar sobre os rascunhos de poemas do hospedeiro, e o vidro cair no chão – sem, contudo, quebrar. Explica: “*Nem todo vido é frágil, dizia o meu avô. Esta redoma é muito boa para proteger objetos valiosos*” (2010, p. 23).

Percebendo que deveria haver uma razão especial para o médico guardar com tanto apreço aquela pedra, a hóspede pergunta se havia sido um presente (“oferta”) de alguém, e o médico responde afirmativamente, mas logo se cala. O silêncio se instala por tanto tempo que a situação passa a deixar a mulher desconfortável, e ela decide ir embora. O homem então confessa: a pedra fora um presente de um soldado que ele havia salvado na guerra, após uma cirurgia:

A operação correu bem. Ele, no fim, quis dar-me uma prenda. Como não trazia nada, descalçou a bota e disse: agora já sei porquê que a pedra anda a me incomodar há dois dias. Toma lá, doutor, só pra não esquecermos esta nossa conversa de hoje. Você fica com a pedra, eu fico com a cicatriz. (ONDJAKI, 2010, p. 25)

Ela finalmente compreende: o objeto valioso ali não era a redoma, como pensara inicialmente, mas o que esta guardava – a pedra, um presente do passado do seu anfitrião. Quando deixa a casa, a música, que havia acabado quando o homem silenciou, volta a ecoar porta afora. Já do lado de fora, a mulher percebe que a libélula voltara ao seu lugar anterior, em cima da redoma de vidro. O inseto parecia mover-se conforme a canção: “*ondululava o corpo. Fosse uma dança. Sob suas patas, a pedra brutalmente vulgar repousava. Entre a memória do homem e a redoma inquebrantável do vidro*” (2010, p. 25).

Entre os dois personagens, o doutor e a mulher, podemos perceber um sentimento mútuo (se é que haveria de outro tipo, neste caso) de hospitalidade, de vontade de troca, ainda que sem objeto. Ela, hóspede; o outro, hospedeiro. *Hôtes* – o que significa, ao mesmo tempo, hóspede e hospedeiro, segundo Derrida (2003) – de uma ponta a outra, trata-se, em nossa leitura, de uma hospitalidade verdadeiramente absoluta, pura e incondicional. O homem nem sequer pergunta o nome da outra (e vice-versa); assim que esta lhe diz que está com sede, ele já abre sua casa para ela

e oferece água, sem qualquer contrapartida, exigência ou condição. Por sua vez, a mulher não tinha nada a oferecer, além de uma breve conversa e ouvidos às memórias do médico.

Interessante notar, nesse sentido, os pontos de perversão ou subversão da hospitalidade no conto ora analisado. Primeiramente, embora a relação entre os personagens tenha sido sempre amistosa, o conforto de ambos por vezes pareceu ameaçado, como quando a mulher admitiu sentir medo da primeira história contada pelo anfitrião, ou quando este ficou em silêncio por longos minutos, aparentemente sem ânimo para dar seguimento à conversa. Em outras palavras, um início de hostilidade (que nunca está longe da hospitalidade, como no termo “hosti-pi-talidade”), o que se acirrará apenas em outros contos de *E se amanhã o medo*, como veremos nas próximas páginas.

Em segundo lugar, diferentemente de uma certa tradição da literatura ocidental, que podemos localizar a partir da *Odisseia* de Homero<sup>11</sup>, por exemplo, aqui quem conta suas histórias não é aquele que vem de longe, o estrangeiro, o *xenos*, mas o hospedeiro. Ao oferecer seu *chez-soi*, seu “próprio”, ele estende à mulher não apenas sua casa, seu espaço físico, mas também histórias mais ou menos íntimas de seu passado.

Finalmente, a libélula adquire uma função importante na história. Não é mero cenário ou paisagem, um animal que simplesmente se encontra no ambiente em que a ação transcorre; antes de tudo, é também um de seus personagens centrais, desde o título. Embora o ponto de vista narrativo (narrador onisciente, em terceira pessoa, etc.) nunca seja o seu, suas ações determinam significativamente o andamento do conto. Exemplo claro disso é que a mulher percebe a redoma de vidro e a pedra somente quando a libélula voa em sua direção. Na verdade, o próprio doutor parece não notar o antigo presente até que o inseto aponte para aquele lugar.

Um conceito intimamente relacionado ao da hospitalidade, na obra derridiana, é o da animalidade, que também se faz presente nas narrativas curtas de Ondjaki, em especial as que compõem *E se amanhã o medo*. Como já anotamos anteriormente, a

---

<sup>11</sup>Referimo-nos aqui especificamente ao episódio em que, recebendo Ulisses em sua corte, o rei Alcino pede ao seu hóspede que conte suas histórias, compondo estas, então, os Cantos IX a XII, justamente alguns dos mais memoráveis do poema épico: “o que nós, muitas vezes, conhecemos como *Odisseia* é, portanto, este trecho central no qual o herói se autoneomeia, assume sua identidade, isto é, toma a palavra e conta suas aventuras e suas proezas numa longa narrativa feita, então, na primeira pessoa” (GAGNEBIN, 2009, p. 23).

natureza, mas principalmente o animal, diversas vezes participa como personagem mesmo dessas narrativas, desde “A libélula” até “O sangue no cavalo”, passando por “A gaiola”, narrado a partir da perspectiva de um papagaio preso, desejado por uma misteriosa vizinha. No entanto, bem examinada, a animalidade não consiste apenas em “dar voz” a um animal, ponto que é bastante criticado por Jacques Derrida em *O animal que logo sou*.

Nesta obra, transcrição parcial da aula que o filósofo lecionou no terceiro colóquio de Cerisy, na França, em 1997, Derrida procura, à sua peculiar maneira, revisitar a história da filosofia do animal, e, nesse gesto, também revisitar a própria filosofia do animal – e do homem, seu vivente outro. Em suma, pretende investigar o que a filosofia (em especial nas suas vertentes ocidentais) sempre tomou como próprio do animal, e por exclusão, próprio do humano. Isso resultará, como veremos em seguida, na criação de mais um neologismo, de significativa importância em sua obra tardia: *animot* (resultado da soma dos termos franceses *animaux*, o plural de animais, e *mot*, palavra).

Essa problemática é sugerida inicialmente a Derrida por seu gato, que o olha – não um gato metafísico ou literário, mas um gato de verdade, que o olha, nu, no banheiro; então o filósofo se questiona: “*Há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha? Que animal? O outro*” (DERRIDA, 2011, p. 15). Isto é, o outro animal? O outro humano? Em outras palavras, o que separa o humano do “animal”? Seria possivelmente a nudez, seu ato, ou, antes, o sentimento relacionado ao ato de ficar nu, de se desnudar?

O animal, portanto, não está nu porque ele é nu. Ele não tem o sentimento de sua nudez. Não há nudez “na natureza”. Existe apenas o sentimento, o afeto, a experiência (consciente ou inconsciente) de existir na nudez. Por ele ser nu, sem existir na nudez, o animal não se sente nem se vê nu. Assim, ele não está nu. Ao menos é o que se pensa” (DERRIDA, 2011, p. 17)

O termo *animot* indica uma preocupação derridiana com a palavra, da relação entre animalidade e palavra. Desde sempre, principalmente segundo a tradição judaico-cristã-islâmica, o nome do animal – isto é, seu nome genérico, “animal” – foi dado pelo homem, no exercício de uma autoridade supostamente conferida a si por Deus (segundo a leitura que Derrida faz da Gênese bíblica). Tal direito, contudo, de nomear outro vivente foi concedido na verdade pelo próprio homem: “*O animal, que palavra! É uma palavra, o animal, e uma denominação que os homens instituíram, um*

*nome que eles se deram o direito e a autoridade de dar a outro vivente*” (DERRIDA, 2011, p. 48).

A questão do nome não é acidental, mas central na obra derridiana. Isso porque os animais, cada um (um, individual, e não “o” animal em termos genéricos, portanto), são singulares, não podem ser agrupados, filosoficamente, de maneira genérica, são mesmo insubstituíveis. Assim, seria essa como que a função do nome, desse poder dar nome, isto é, apagar seus próprios rastros, desaparecendo?

Se digo “é um gato real” que me vê nu, é para assinalar sua insubstituível singularidade. [...] É verdade que eu o identifico como um gato ou uma gata. Porém, antes mesmo dessa identificação, ele vem a mim mesmo como este vivente insubstituível que entra um dia no meu espaço, nesse lugar onde ele pôde me encontrar, me ver e até me ver nu. Nada poderá tirar de mim, nunca, a certeza de que se trata de uma existência rebelde a todo conceito. E de uma experiência mortal, pois desde que ele tem um nome, seu nome já sobrevive a ele. Ele indica seu desaparecimento possível” (DERRIDA, 2011, p. 26)

Na filosofia como no discurso em geral, existem dois tipos de discursos possíveis sobre a questão do animal, diferenciados entre si pelo *“traço que sua assinatura deixa no corpo e na temática propriamente científica, teórica ou filosófica”* (DERRIDA, 2011, p. 32). A uma primeira categoria, imensamente majoritária, segundo o autor, pertenceriam desde Descartes até Levinas, passando por Kant, Lacan, entre outros. Nessa tradição filosófica, o animal é sempre um objeto, uma coisa a ser refletida como num espelho. Em outras palavras, algo que enxergamos – mas não nos vê:

tudo se passa como se eles nunca tivessem sido vistos, sobretudo não nus, por um animal que se dirigisse a eles. Tudo se passa como se essa experiência perturbadora, supondo que ela lhes tenha ocorrido, não tivesse sido teoricamente registrada, precisamente lá onde eles faziam do animal um teorema, uma coisa vista, mas que não vê (DERRIDA, 2011, p. 33)

Em uma segunda categoria, estariam os poetas, escritores ou, segundo o autor, “profetas”, que procuram dar uma outra representação do animal, ou antes deixar essa representação falar como por si. Isto é, todos *“que confessam tomar para si a destinação que o animal lhes endereça, antes mesmo de terem o tempo e a possibilidade de se esquivar nus ou em roupão”* (DERRIDA, 2011, p. 34). É verdade que Derrida afirma não ter conhecimento de algum verdadeiro representante de tal categoria. Em nossa leitura de Ondjaki, contudo, especialmente de “O sangue do cavalo”, nos parece bastante possível que o contista angolano possa representar, ainda que minimamente, esse discurso literário, na medida em que além de ver ou enxergar o animal, reconhece ainda a ele não necessariamente uma capacidade de

falar, mas de se expressar – e, veremos, de sacrificar e tomar uma responsabilidade (o que Derrida, em outro lugar, situará bem próximo ao humano).

Narrativa bastante curta, de apenas quatro parágrafos e duas páginas, “O sangue no cavalo” é epigrafada pela canção “Desafio”, de Dori Caymmi, dando já indícios de sua trama: “*Éramos eu e um cavalo / E era um cavalo bravio [...] Éramos eu e um cavalo / Indo de encontro ao vazio*” (ONDJAKI, 2010, p. 67). No conto, esse vazio é representado pela noite e, finalmente, pela morte. Não do cavalo, como poderia indicar o título, mas do seu “dono”, do homem.

Tendo levado um tiro no peito, o homem (aliás, também narrador do conto) ardia de febre e estava quase delirando. No entanto, sabia que morreria feliz, pois estava junto de seu cavalo, montado em cima dele, “*tecendo festinhas no pelo curto*” (2010, p. 67). A relação entre os dois era certamente próxima. Com a noite já instalada, o cavalo corria muito rápido, talvez tentando salvar o homem, o qual, contudo, é derrubado por uma rajada de vento, caindo no chão com um forte golpe. De lá, afirma o narrador, vê o animal afastar-se dele a galope, perfazendo um círculo mortal. Esse trecho é importante não apenas por sua beleza poética, mas por outros dois motivos: resume, no que são relativamente poucas palavras, o tipo de relação que o homem tinha com o animal até aquele momento (uma amizade marcada pela posse e pelo domínio); e deixa claro que o cavalo mataria o cavaleiro.

Um círculo enorme, no que foi uma ventoinhação de cauda e crina espavoneada só para mim. Vi o cavalo descrever o círculo que o conduziria até mim – que me calcificaria a pele pisada; que me aumentaria o sangue em redor; que me rebentaria a boca; que me esmagaria o coração de encontro à bala; que me traria a dor que é mãe da lágrima; que me faria não chorar, não rezar, não berrar, mas apenas contrair-me de medo. Depois do círculo, o meu cavalo – o meu cavalo humano, amigo, terno, tímido, caloroso, despido e desimpedido – viria com força pisar-me. Instituir-me a morte; apresentá-la num momento sem hesitação ou cerimónia. (ONDJAKI, 2010, p. 67-68)

A cena é conhecida, clássica, arquetípica até: o caubói ou o fazendeiro que, vendo o sofrimento do animal (geralmente o cavalo, embora o maior exemplo na literatura brasileira talvez seja o da cachorra Baleia de Graciliano Ramos), e julgando que tal sofrimento não teria fim, que o animal não teria salvação, decide ele mesmo pôr um fim àquela vida. Decide matá-lo, sacrificá-lo, geralmente com o uso de uma arma de fogo. O conto ora em análise parece justamente inverter ou subverter essa lógica: é o vivente animal, não o humano, que realiza o sacrifício do outro, e este, por sua vez, se sacrifica para que o animal possa finalmente ser livre – discutiremos isso a seguir.

Embora seja problemático, ou no mínimo dificultoso, localizar em textos específicos algum termo teórico discutido por Derrida, visto que o autor tinha por costume visitar continuamente sua própria teoria, o “sacrifício” enquanto tal é tema central em “A melancolia de Abraão”, entrevista com Michal Ben-Naftali publicada apenas postumamente, em 2012, na revista *Les temps modernes*, com a qual Derrida sempre contribuiu. Nesse último texto, aliás, Derrida afirma ter buscado, em todo lugar, “*perseguir o pensamento sacrificial*” (2015, p. 29), o que indica a centralidade dessa discussão em sua obra, e demonstra a dificuldade que nos referimos acima. De qualquer forma, se uma tal delimitação for possível, acreditamos que ela deva começar por esta entrevista.

Em “A melancolia de Abraão”, Derrida sustenta, em uma de suas respostas a Ben-Naftali, que há uma certa continuidade, um elo, uma relação próxima, entre o sacrifício de Abraão (em que ele se dispôs a sacrificar o próprio filho, Isaac, para atender uma ordem de Deus, até que é interrompido por um anjo) e o sacrifício carnívoro. O luto, em termos freudianos, seria comum a ambos, um ato de matar-se a si mesmo comendo (e portanto matando) o outro. Num sentido muito próximo, haveria também uma lógica de substituição, aspecto essencial à lógica sacrificial: isto é, mato o outro porque não posso matar a mim mesmo.

E existe também no sacrifício de Abraão uma certa lógica do sacrifício carnívoro. Não somente porque ele está prestes a matar sua própria carne, o que ele mais ama em si mesmo, o filho de sua carne, e de fazer o seu luto, mas também porque Deus envia o anjo que aponta, para Abraão, o cordeiro como possibilidade da substituição, isto é, a condição de possibilidade do sacrifício. Sempre há substituição no sacrifício. No sacrifício de Abraão como no sacrifício carnívoro, substitui-se a si mesmo por alguém e, assim, compromete-se uma poderosa estrutura da qual o sacrifício carnívoro extrai todo o seu sentido. (DERRIDA, 2015, p. 30)

Nessa entrevista, Derrida liga ainda o sacrifício à questão da responsabilidade, em especial a responsabilidade absoluta. Esta só poderia existir diante de uma aporia, de uma indecidibilidade, de uma questão difícil ou mesmo impossível. Se a decisão a ser tomada fosse fácil, argumenta, se o seu conteúdo fosse previamente determinado ou programado, se diante dela eu não tremesse, já não haveria aí decisão, tampouco responsabilidade, mas mera aplicação de lei ou de técnica (DERRIDA, 2015, p. 26; 2016, p. 129). Em outras palavras, não há decisão verdadeira – assim como não há sacrifício – sem responsabilidade, sem hesitação.

Em “O sangue no cavalo”, essa hesitação se percebe pelo gestual do cavalo, seu andar em círculos depois que o dono cai. É nesse momento, simultaneamente

muito longo (toma quase dois dos quatro parágrafos da narrativa) e significativamente curto (a ação inteira do conto não é demorada), que o animal teria decidido matar o homem, o qual do contrário provavelmente agonizaria de dor até a morte, pois já estava impossibilitado de se mover ou se levantar do chão. Assim, é no galope circular do cavalo (ainda que jamais tenhamos acesso à interioridade do animal, pois o conto é sempre narrado do ponto de vista do humano) que se pode entrever seu conflito, entre matar o outro ou deixá-lo vivo, mas em agonia. Finalmente, sacrificá-lo, ou – e este “ou” já é constitutivo de toda estrutura sacrificial, como lembra também Jacques Rancière (2009, p. 15): “*sacrifício significa simplesmente escolha*” – deixá-lo morrer.

Estando consciente do que estava prestes a lhe acontecer, de que seu assassinato era inevitável, o personagem faz uma série de afirmações que denotam seu sentimento de posse em relação ao animal (sentimento ligado talvez a uma espécie de cuidado, demonstrável pelo uso de palavras como “terno”, “caloroso” ou mesmo “humano”, na citação anterior), repetindo quase à exaustão de que aquele cavalo era *seu*, e não um vivente com um mínimo grau de autonomia: “*o meu cavalo ferido com a minha ausência*”, “*o meu cavalo procurando por mim*”, “*o meu cavalo ainda cheirando a pólvora*”, “*o meu cavalo bravo com os seus duros cascos*” e finalmente “*o meu cavalo sobre mim, na escuridão que já havia e mais ainda assim houve*” (ONDJAKI, 2010, p. 68). Contudo, isso dura pouco.

Apenas quando os dois compartilham um último momento, uma última intimidade quase erótica – isto é, quando o corpo do humano é pisoteado – é que o homem tem como uma revelação: a sua própria escuridão não significaria a derrocada também do cavalo. Na verdade, talvez fosse justamente o contrário: o seu sacrifício (e é somente aqui que o personagem compreende a situação não como uma simples morte ou assassínio, mas um verdadeiro ato sacrificial) era a condição de possibilidade da paz e da liberdade daquele vivente outro, ainda que este nem tivesse consciência disso.

No que foi a gota última de oxigênio que pude reter ou desfrutar, quis compreender que o cavalo não era *meu*, que eu nunca fora seu ascendente e que a minha morte lhe oferecia um belo coice noturno e inconsciente, sangue que se coagularia efemeramente nos cascos e a temida mas chegada liberdade. A liberdade, sim – sobre os cascos, sobre os dias, sobre as futuras travessias de águas inquietas chamadas rios. (ONDJAKI, 2010, p. 68)

Diante desse quadro, portanto, podemos tornar a pensar: afinal, *quem* é o animal – pois perguntar *o que* é o animal seria já coisificá-lo, como bem aponta Ricardo Timm de Souza (2007, p. 110). A propósito, Derrida propõe o conceito

quimérico, segundo ele próprio, de *animot*, querendo com isso elaborar três provocações muito próximas entre si.

Em primeiro lugar, por sua homofonia com *animaux* (isto é, o plural de animal, em francês), *animot* remeteria, por sua vez, ao singular desse plural, indicando a existência de viventes que não se subsumem a uma categoria única “*da animalidade simplesmente oposta à humanidade*” (DERRIDA, 2011, p. 87). Em seguida, *animot* também denunciaria a privação, a restrição, da palavra ao animal, isto é, o fato de que este é privado, segundo toda uma tradição filosófica ocidental, de um direito à linguagem, à palavra (*mot*, em francês), e finalmente ao nome (DERRIDA, 2011, p. 88).

Por fim, esse procedimento não equivaleria a algo como “dar a palavra”, ou mesmo seu direito, ao animal. Isso equivaleria a refletir segundo uma concepção ainda do Gênese bíblico, do luto benjaminiano (cf. DERRIDA, 2011, p. 44). Cuidar-se-ia antes de pensar essa ausência, falta ou privação em outros termos, pensando assim originalmente, ou quimERICAMENTE, como sugere o autor: “*não se trataria de “restituir a palavra” mas talvez de aceder a um pensamento[...] que pense de outra maneira a ausência do nome ou da palavra, e de outra maneira que uma privação*” (DERRIDA, 2011, p. 89).

Nesse sentido, a questão estaria, então, na autobiografia do vivente animal. Para que tal fosse possível, seria necessário reconhecer-lhe a capacidade de se refazer, de reformular a si próprio, traçando e apagando seus próprios traços, construindo e reconstruindo o seu próprio (seu próprio verbo e palavra), portanto. Isso, no entanto, sempre foi negado pela filosofia ocidental, e é o que Derrida pretendia pôr em jogo com a discussão da animalidade e a introdução do neologismo *animot*.

Os problemas [...] começam aí onde se concede à essência do vivente, ao animal em geral, essa aptidão que ele é ele-mesmo, essa aptidão a ser si-mesmo, e então essa aptidão a ser capaz de afetar-se a si-mesmo, de seu próprio movimento, de afetar-se de traços de si vivente, e pois de se autobiografar de alguma maneira. [...] Que se lhe tenha recusado o poder de transformar esses traços em linguagem verbal, de se nomear em questões e respostas discursivas, que se lhe tenha negado o poder de apagar esses traços (como o fará Lacan, com tudo o que isto supõe e para o que voltaremos), é em verdade aí o lugar do problema mais difícil (DERRIDA, 2011, p. 91)

Em “O sangue no cavalo”, o que se constrói é exatamente essa autobiografia do vivente não-humano enquanto outro, enquanto uma alteridade livre, por meio do sacrifício – um tipo de ato que usualmente se pensa ser exclusivo ao humano, mas que não obstante é praticado naquela narrativa por um cavalo. É verdade que este



último não fala; no entanto, em última análise, como vimos, o problema não estaria em restituir ou dar a palavra ao animal, mas pensá-lo de uma outra maneira, talvez mais próxima ao *animot* derridiano, ou mesmo à hospitalidade e ao cosmopolitismo vernacular. Essa, portanto, é a possibilidade deixada em aberto pelo conto de Ondjaki: ler o cavalo como líamos, ainda há pouco, a mulher de “A libélula”, isto é, como estrangeiro, como vizinho, sem que isto implique em neutralizar as múltiplas diferenças que existem entre o humano e o não-humano.

No outro livro de nosso *corpus*, *O céu não sabe dançar sozinho*, impera uma certa sensação de mistério, até mesmo de sonho – o que é ressaltado pelo título original do livro, *Sonhos azuis pelas esquinas*, que foi alterado apenas na edição brasileira. Alguns trabalhos de sua fortuna crítica, aliás, têm dado destaque a esse aspecto onírico, como é o caso da dissertação de mestrado de Laize Santos de Oliveira (2017).

Aliado ou subjacente a isso, há sem dúvida um importante traço cosmopolita que perpassa o livro: além de seus títulos sempre fazerem referência a lugares – todos reais, à exceção de “Massoxiangango”, “*um espaço cuja energia é feminina*” (TURBOLI, 2016, p. 30) – o narrador-personagem é sempre um escritor angolano (assim como Ondjaki) em viagem para outros pontos do planeta, seja para a Argentina (“Buenos Aires”), Turquia (“Budapeste”), Espanha (“Madrid”, já analisado), Burkina Faso (“Ouagadougou”), Tanzânia (“Zanzibar”), Romênia (“Giurgiu”), entre outros. Curiosamente, a China é o espaço de duas das narrativas: “Shangai” e “Macau”, que serão objeto de análise a seguir.

Em “Macau”, o personagem-escritor-narrador viajava, com outros colegas de profissão, para um evento literário que ocorreria na cidade chinesa. Todos ficaram hospedados no mesmo hotel e, nos intervalos do referido evento, tinham algum tempo livre para explorar a metrópole. Então, dividiam-se em grupos: os homens iam atrás de aparelhos tecnológicos mais recentes ou baratos, e as mulheres compravam roupas, tecidos e afins. O protagonista decide acompanhar as escritoras, que iriam em um alfaiate local, o qual faria roupas sob medida para cada uma.

Quando foi tirar as medidas, no entanto, o alfaiate afastou-se do angolano, sentou-se e chamou uma mulher, “*uma velha muito velha*” (ONDJAKI, 2014, p. 55), para o seu lugar. Sob ordens da velha, o escritor se despiu, o que lhe fez “*sentir a sensação de que aquele lugar não era aquele mas outro*” (2014, p. 56). Em seguida, ela o tocou na nuca e depois pegou nas suas mãos, lhe deixando especialmente

nervoso, como se naquele instante o mundo inteiro, com exceção do velho alfaiate e de uma criança que brincava na saleta, tivesse emudecido. Ele próprio e a velha, por sua vez, já não respiravam. O escritor não lembraria de como havia saído da loja após o acontecido.

Com efeito, ele não se recordaria de nada ocorrido após esse estranho momento na alfaiataria. Quando chega no hotel, alguém lhe pergunta se já fizera o *checkout*, causando-lhe surpresa, intensificada logo após, quando descobre que haviam se passado dois dias desde sua visita ao alfaiate (o que, aliás, não parece ter efeito em nenhuma outra personagem). As mulheres e o protagonista passariam no lugar para pegar as encomendas:

À porta da loja, ela mesmo saiu, veloz, e voltou com dois volumes. Um era o meu. O alfaiate fez-me um adeus certo e entrou. No andar de cima, uma minúscula janela. Nela, a velha com a criança ao colo. A mão dela no vidro. Senti na nuca uma estranhíssima sensação. Deixei as mãos acariciarem o embrulho. Apalpo-o. Cheiro-o. Acaricio-o sempre que essa sensação me visita a nuca. Mantenho-o bem guardado. Nunca caí na tentação de abrir o embrulho chinês. (ONDJAKI, 2014, p. 57)

Concentremo-nos nas últimas frases da citação acima, as frases que finalizam o conto. Trata-se aí de um recuo, uma recusa diante de uma experiência estranha (poderíamos dizer estrangeira), experiência esta que o personagem, ao afastar-se do pacote, pretende negar.

De fato, não seria inadequado caracterizar o fato ocorrido e a sensação dali decorrente, que passa a acompanhar o protagonista, como estrangeiros. Tudo ocorre como se o angolano estabelecesse fronteiras entre o acontecimento insólito em Macau, simbolizado pelo referido “*embrulho chinês*”, e a sua própria vida. Nessa linha, haveria, ao menos em tese, um antes e depois, um dentro e fora, que permitiria a ele seguir sua vida mais ou menos normalmente, limitando sua interação estranhada – ou, em outras palavras, híbrida. Cuida-se nesse momento, portanto, de observar a referida narrativa à luz das teorias de hibridação, particularmente a de Néstor García Canclini.

Canclini, assim como Homi Bhabha, busca em sua teoria dos processos de hibridação (no caso do autor argentino; Bhabha, por outro lado, fala em hibridização) modos de compreensão dos movimentos inter, multi e transculturais que ambos consideram decisivos a partir do século XX, com a globalização neoliberal e as lutas de libertação. Como Bhabha, Canclini (2008, p. 393) é bastante cético em relação ao multiculturalismo, na medida em que este incentiva a simples (e, em sua visão, insuficiente) coexistência e a aceitação de outras culturas. Já o interculturalismo,

ainda para o autor, se voltaria à troca, à negociação, enfim: processos de hibridação da diferença cultural nos quais esta não sofreria apagamento, mas seria negociada; em qualquer caso, não seriam culturas fechadas em si.

Nesse sentido, o híbrido, ao contrário do que se dá em Bhabha, não é para o antropólogo argentino um lugar de total fluidez ou instabilidade. Pelo contrário, tende a ser um processo apenas mais ou menos indeterminado, realizando-se em trocas e contatos interculturais momentâneos, por um lado, e passando por momentos de cristalização e fixação, por outro. Isso porque uma hibridação constante ou incessante poderia tornar-se insuportável, e assim os sujeitos recorrem a modos de estabilizar suas identidades - por exemplo, por meio dos rituais (CANCLINI et al., 1993, p. 79-81).

De fato, é o que ocorre em “Macau”. O protagonista, ainda assustado pela alfaiataria chinesa e por sua perda de memória entre o dia que entrou ali pela primeira vez e a data em que o grupo deixaria a cidade, hesita em abrir o pacote, sentindo que se o fizer, algo de muito pior lhe acontecerá. É dizer, ele se recusa a abrir o embrulho - não obstante ainda o deixe guardado e volte a tocá-lo ocasionalmente - para evitar uma perda de identidade que poderia se revelar definitiva, escolhendo fixá-la (isto é, sua identidade) a despeito do que lhe aconteceu.

A narrativa torna-se ainda mais curiosa, contudo, ao percebermos que, na tentativa de esquecer tudo aquilo, o personagem se coloca mais uma vez em contato com o estranho e o estrangeiro, representado, repita-se, pelo referido embrulho vindo de outra cultura. Se ele nunca “cai na tentação” de abri-lo, como se afirma ao final do conto, também é certo que jamais o joga fora. É como se um duplo e contraditório movimento do híbrido (isto é, tanto o contato quanto a cristalização) fosse já inevitável, em especial nas fronteiras culturais, onde a identidade, ainda que não indeterminada por completo, tende a tornar-se muito mais aberta.

Se em “Macau” o ritmo é acelerado, no outro conto situado na China, “Shangai”, temos uma narrativa mais cadenciada, estruturada como compassos de uma música lenta, apropriada ao hotel e o clube de *jazz* que servem de cenário à história. Trata-se de lugares muito antigos, habitados e frequentados por gente tão antiga quanto, como nos diz o narrador-escritor, consideravelmente mais jovem do que os outros.

Com efeito, essa é a tônica da narrativa em questão: a mistura irredutível de temporalidades e visões de mundo distintas. Entre a senhora alemã, gerente ou dona do bar, “*quase uma anciã*” (ONDJAKI, 2014, p. 77), e os velhos músicos da banda de

*jazz*, de um lado, e o protagonista e o jovem barman, de outro, estabelece-se um diálogo momentâneo, no qual contudo não se diz expressamente quase nada – percebe-se que há somente uma fala, vinda de um homem que chega ao final do conto (ele também mais velho, de cabelo já grisalho). De resto, o diálogo é inteiramente gestual, marcado por cumplicidades entre a alemã e os músicos do hotel, o que não passa despercebido ao narrador.

Assim, os mais velhos compartilhavam um segredo entre si, “*tinham acesso a um tempo que nenhum de nós vivera*” (ONDJAKI, 2014, p. 78). Esse segredo, no entanto, era de alguma forma transmissível, permeável: embora os jovens não tivessem as mesmas lembranças e vivências dos outros, os saberes e sentimentos destes últimos de alguma forma são percebidos pelos primeiros, em especial o escritor, aparentemente mais sensibilizado do que o funcionário por aquela situação. Não que o sentimento fosse de todo positivo, como é revelado em seguida. Após o personagem-narrador tomar uma terceira dose de *whisky*, afirma, quase em tom de confissão:

Passou-me o resto da comoção. Fui invadido por essa inveja brutal que às vezes me assoma: eu não tinha vivido o tempo daquelas gentes. A alemã ao espelho a retocar o batom. Os dedos seguros, batom curto, gasto. O gesto combinado entre os lábios que se entremordem e o piscar de olhos do contrabaixista. O gesto dele: leve inclinar de cabeça, meio sorriso. E mais pressão sobre as cordas. *O inacessível diálogo: eu e o jovem barman nunca saberíamos que lembrança se escondia naquele instante.* (ONDJAKI, 2014, p. 78-79, grifo nosso).

Nesse momento chega um outro homem, de cabelos grisalhos, como mencionamos acima. Objeto de atenção de todo o bar (inclusive do barman), não se intimidou com os olhares alheios: “*sorriu e fez um gesto rápido com a mão, não só como se cumprimentasse cada um de nós; como se conseguisse tocar-nos. E assim resolveu a sua entrada tardia: era já um de nós*” (ONDJAKI, 2014, p. 79, grifo nosso). Ora, quem compõe esse “nós” a que se refere o narrador? Todas as pessoas que se encontravam naquele lugar, certamente. Nesse sentido, o hotel de Shangai passa a se assemelhar a um *entrelugar*, como sugerido por Bhabha, sendo o senhor grisalho, enquanto “outro” ou “estranho”, ao lado da música uma espécie de catalisador para o que já estava subjacente ali.

Enquanto Canclini privilegia a “hibridação”, Homi Bhabha, a partir de *O local da cultura* (1998), se volta ao hibridismo cultural. Através da noção, ele deseja se afastar de uma ideia de cultura como “*totalidade* essencial” (GRAÇA, 2016, p. 100) e pôr em questão os fundamentos e os efeitos não só teóricos como práticos do

multiculturalismo liberal, afeito e até dependente de construções conceituais homogêneas, fechadas, de identidade e diferença.

Nessa linha, cumpre destacar que estratégias e procedimentos de hibridização se dão em espaços “alfandegários”, de negociação e de fronteira. É nesses locais (“entrelugares”, segundo o autor) que algo efetivamente novo pode surgir pelo contato entre culturas, um contato que não seja meramente passivo, histórico, reconstruindo-se e redefinindo-se a todo instante. Assim, ressaltando uma concepção de diferença em desfavor da ideia de identidade cultural como pré-dada, homogênea, uma, “*Bhabha nos convida a tentar viver na diferença, em um estado de puro hibridismo, no interior dos ‘interstícios’*” (EASTHOPE, 1998, p. 345). Em outras palavras, o filósofo percebe o híbrido como uma construção em permanente transição, situando-se, a princípio, em uma posição diversa daquela de Canclini (1993), o qual, por sua vez, nega serem os processos de hibridação totalmente fluídos ou indeterminados.

De acordo com Bhabha, inspirado em Walter Benjamin e sua ideia do *Jetztzeit* (tempo-de-agora), o hibridismo exige compreender a relação entre passado e presente como sendo não estática, estando assim sempre à iminência quase messiânica do liminar e do novo - os quais são precários, inacabados, em vias de serem preenchidos e reconfigurados.

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, reconfigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 1998, p. 27)

Em “Shangai”, se dá exatamente esse encontro limítrofe de temporalidades, entre passado e presente, o antigo – sempre muito significativo na produção contística ondjakiana – e o novo. Também a música (justamente o *jazz*, onde as improvisações, híbridas por excelência, e os hibridismos entre estilos, harmonizações, acordes, andamentos e melodias das mais diferentes culturas encontram terreno bastante fértil<sup>12</sup>) desempenha um importante papel nessa relação, realizando o que o narrador chama de um “milagre”, evocando nesse personagem o que talvez possamos cunhar memórias e saudades futuras, o que por si só marca a imbricação entre tempos nesse

---

<sup>12</sup> Veja-se, por exemplo, os estudos de Howard S. Becker e Robert Faulkner, citados por Canclini (2016, p. 127-131) acerca do modo como músicos de *jazz*, mesmo sem ensaiar previamente com outros integrantes da banda, conseguem realizar boas apresentações marcadas pelo improviso.

conto. Notem-se igualmente as diversas alusões e variações de tempo e velocidade na citação abaixo:

Os músicos reorganizaram-se e, ao sinal de um deles, fizeram o milagre. Não sei se era do *whisky*, do fumo, da densidade da noite de Shangai, do lugar, dos espelhos ou da combinação de gentes e de histórias, mas os músicos fizeram o milagre: tocaram a música mais *lenta* do mundo. [...] As gotas nos copos e nos rostos escorreram lentas e toda a luz se fez de um amarelo pesado que empurrava a madrugada pelos corpos adentro. A alemã fazia um esforço enorme para não desatar a chorar, o homem de cabelo grisalho deixou a boca aberta e *adiou* a sua fala, virando o rosto *devagar* para o palco onde os músicos se contorciam tão *devagar* que o seu esforço se assemelhava ao de uma dor aumentada e *adiada* à medida que os seus dedos se *moviam*, em gotas, em círculos, em *ímpetos*, para que instrumentos mágicos produzissem essa coisa inexplicável, soprada, dolorida, tórrida, chamada *jazz*. Um manto de timidez abateu-se sobre nós. [...] A música mais *lenta* do mundo deixara-me coberto de uma *saudade que levaria meses a passar: a saudade de coisas que eu não iria viver*. [...] Bebo as últimas gotas do meu *whisky*. Tudo o que desejo é lembrar-me exatamente do que vai acontecer *agora* (ONDJAKI, 2014, p. 80-81, grifo nosso).

Em suma, o que podemos ler no conto analisado é um exemplo de hibridismo cultural, no qual as experiências, expectativas e memórias de personagens de diferentes nacionalidades (angolanos, alemães, chineses, etc.), com passados os mais diversos, entram em um contato profundo. Em tal processo, modificam-se as identidades dos personagens – não apenas do escritor-narrador, embora nesse caso o processo seja mais palpável, tendo em vista que a narrativa transcorre em primeira pessoa. No intervalo de uma música, todas aquelas pessoas presentes no bar de Shangai compartilham um instante irredutivelmente híbrido, por meio do qual se torna possível ao protagonista sentir como se fossem quase suas as lembranças e vivências dos outros: “*saudade de coisas que eu não iria viver*” (ONDJAKI, 2014, p. 81). Transgride-se, assim, a simples diversidade em direção à hibridização das diferenças entre os personagens.

Na última narrativa de *O céu não sabe dançar sozinho*, intitulada “Mussulo” em referência a uma praia de Angola, próxima à capital Luanda, o que ocorre não é tanto o hibridismo de “Shangai”, isto é, como modo de articulação de temporalidades, mas a solidariedade e a negociação da própria identidade, ou, ainda, da identidade do próprio. Ao invés de um hotel situado em uma das maiores megalópoles do mundo, temos um espaço consideravelmente mais “privado”: no caso, uma casa de praia habitada por uma família angolana, na comemoração do Ano Novo.

O conto tem início quando a mãe deixa a casa para acompanhar quatro homens armados do partido, que haviam chegado ao local em um bote de borracha. Teve de sair às pressas, tendo tempo somente de apagar o fogão e desconversar quando um

dos filhos pergunta se ela não iria jantar com o resto da família. Uma vizinha se compadece e decide lhes fazer companhia. O marido desta, não percebendo o clima pesado que se instalara no ambiente, pergunta acerca dos preparativos para a festa que, em tese, ainda aconteceria, e onde estava a matriarca. O pai das crianças responde que ela fora a Luanda. O outro estranha o horário, mas finalmente entende a gravidade do que se passava: “*O pai faz sinal ao vizinho com o olhar. O vizinho finalmente entende*” (ONDJAKI, 2014, p. 130).

Durante quase todo o conto, permanece uma tensão centrada em torno da mãe, acerca do seu retorno, embora os adultos jamais o expressem em voz alta, preferindo o silêncio. “*O vizinho e a vizinha não sabem o que dizer às crianças*” (ONDJAKI, 2014, p. 133). Para estas, é como se a promessa materna do jantar em família no ano novo houvesse sido quebrada de propósito, algo incompreensível e injustificável para os mais jovens. Ao contrário das cigarras (muito provavelmente em referência à libélula de *E se amanhã o medo*), elas sentiam medo de que algo acontecesse à mãe, como se percebe pela repetição incessante da palavra no seguinte trecho:

As crianças sentem medo, mesmo sem ter entendido onde a mãe foi àquela hora. À hora do jantar. O jantar do dia trinta e um de dezembro. A mãe nunca fez isso. A mãe disse ao fim da tarde que iam ter um jantar especial, com bifes, por ser aquele dia. A mãe prometeu que podiam beber umas gotas de champagne à meia noite. Por ser aquele dia. A mãe não avisou que ia sair acompanhada de quatro homens armados num bote de borracha e deixar a frigideira sobre o fogão. [...] Quando a mãe acabou de fritar os bifes, quando ia se sentar à mesa com todo o mundo, vieram buscá-la. A mãe sentiu o cheiro dos bifes mas não provou nenhum bife. A mãe poderia ter levado um bife dentro do pão para comer no caminho, enquanto atravessava o mar escuro no bote de borracha. Ninguém sabe a que horas a mãe vai voltar. Talvez o pai ou a vizinha possam aquecer os bifes mais tarde quando a mãe voltar. As crianças querem que a mãe volte agora, enquanto os bifes ainda estão quentes. A mãe não volta agora. (ONDJAKI, 2014, p. 131-132, grifo nosso)

A noite se estende, prolongando igualmente a apreensão coletiva por um retorno que não se perfaz. O jantar é tomado pelo silêncio: “*quase ninguém fala. Só as cigarras. Cada vez mais. O vento, um pouquinho*” (ONDJAKI, 2014, p. 132). Qualquer som de motor já deixa os familiares e os vizinhos em alerta, na esperança de que aquele poderia ser o bote da mãe e dos homens do partido. É somente após a maioria adormecer, faltando poucos minutos para o Ano Novo, que ela enfim retorna.

Imediatamente, o clima de tensão se desfaz, e a voz narrativa se altera. Perceba-se que, à exceção de um breve “deslize” ou acidente em um parágrafo anterior – “*O pai às vezes dizia quando estávamos na praia a contar estórias*”

(ONDJAKI, 2014, p. 133, grifo nosso) –, o narrador sempre fora, no conto em questão, impessoal, colocando-se à distância da história. Após a volta da mãe, contudo, o narrador revela-se ou transforma-se em personagem, modificando nesse passo a percepção do leitor. Ele seria uma das crianças daquela ocasião:

Faltam uns doze ou quinze minutos para a meia-noite. Não se ouviu o barulho do bote de borracha. Não vi os homens armados com as fardas militares e as akás. Acordei com os passos na varanda. O mar um pouco mais agitado pelo vento. O vizinho era também meu tio. A vizinha, era também minha madrinha. O pai, era o meu pai. A mãe, era a minha mãe. (ONDJAKI, 2014, p. 134)

A partir do trecho acima, o corpo do conto adquire um tom muito mais tranquilo.

No lugar da tensão impessoal, uma paz calorosa. A celebração festiva, que por um momento pareceu distante, senão impossível, dadas as circunstâncias, pôde enfim ser realizada pela família, em conjunto: “*Ninguém nos manda para a cama. Todos damos o kandandu<sup>13</sup> do ano novo [...] Ninguém não nos diz nada: ninguém falava dessas coisas à frente das crianças*” (ONDJAKI, 2014, p. 135). Notemos o sentimento confuso, quase melancólico, na última frase do corpo do texto: apesar do reencontro com a mãe, algo muito profundo mas inominável, impossível portanto de ser plenamente elaborado, havia ocorrido naquela noite. Em outras palavras, um trauma, cuja representação resta sempre diferida, latente - o que Freud busca dar conta por meio do termo *nachträglichkeit* (SHINEBOURNE, 2006) -, ou ainda um acontecimento estranhado, o *unhomely*, na obra de Homi Bhabha.

Dado o entrelaçamento do híbrido de Bhabha com a ideia do tempo-de-agora, como afirmado há algumas páginas, o estranhamento e o “estranho” (*unhomely*, no original inglês) não são necessariamente momentos paralisantes, dominados pelo interdito, pelo proibido. Podem tornar-se, ao contrário, território de uma prática produtiva de negociação, perturbando assim binarismos como o colonial e o pós-colonial, bem como suas divisões supostamente tranquilas (BHABHA, 1998, p. 30; 42). Essa constatação guarda especial importância para a discussão, de um lado, de “A velha” (enquanto encontro do sujeito “pós” com o “estranho” que se pensara reprimido), e de outro, de “Mussulo” (entendido como a primeira experiência de uma criança no contato com o mundo estranho). Nessa linha, retomemos o final do mencionado conto – não o seu corpo, “*ninguém falava dessas coisas à frente das crianças*”, mas a nota de rodapé (a única de todo o livro) que se segue àquele trecho.

---

<sup>13</sup> *Kandandu*, termo originado na língua *kimbundu*, remete à ideia de abraço. Não deve, entretanto, ser compreendido em seu aspecto meramente físico. De fato, o *kandandu* guarda relação com a celebração da ancestralidade africana e seus ideais (UFMG, 2018).



Como em Derrida (NASCIMENTO, 2015, p. 40-41), a nota adquire aqui um importante papel de suplemento, integrando o ato de leitura sem se confundir com o texto “principal”. Na referida nota, lê-se:

Segundo o *meu pai*, “os do bote foram avisar que a mãe tinha de comparecer na sede do partido ao fim da tarde de 31. Fomos os dois no nosso barco. A mãe foi interrogada e saiu de lá já era noite. Voltámos os dois no nosso barco ao mussulo.” Mas tudo o que eu posso dizer é que *este conto resulta das minhas memórias emocionais*. Assim vos agradeço, pai e mãe, pelo facto de *me permitirem* inserir este conto no livro. (*Esta é a versão que me contou a criança que viveu aquela noite*.) (ONDJAKI, 2014, p. 135, grifos nossos)

Com esse gesto, o narrador é deslocado no mínimo mais uma vez. Enquanto em um primeiro momento ele parecia ser exterior aos acontecimentos narrados, em seguida, quando a mãe retorna à casa, e com ela também voltam a paz e algum sentimento de “normalidade”, descobrimos a identidade do narrador – ele era uma das crianças no Mussulo.

Contudo, a nota de rodapé coloca sua identidade outra vez em questão. Após contar brevemente outra versão da história, a partir da perspectiva de seu pai, que teria ido com a esposa ao partido durante a tarde da véspera de Ano Novo, no barco da família, contradizendo, portanto, quase tudo o que lemos anteriormente, o narrador admite: ele próprio teria narrado suas memórias “emocionais”. Ao final, entretanto, Ondjaki (2014, p. 135) joga outra vez com a questão da identidade, colocando entre parênteses: “*Esta é a versão que me contou a criança que viveu aquela noite*”.

Nesse passo, “Mussulo” exemplifica o que Homi Bhabha, na introdução ao volume *Territories and trajectories*, editado por Diana Sorensen, se refere ao falar em uma “sensação estranhada” mesmo quando se está em casa. De acordo com o autor, principalmente para os exilados (mas não apenas para eles), a terra natal [“*homeland*”] é um espaço ao qual se retorna sem jamais se tê-lo habitado, um lugar ao qual sempre se estaria retornando. O filósofo indiano fala, pegando emprestado do vocabulário derridiano, em iterabilidade do retorno:

A hermenêutica da “terra natal” revela o local da filiação doméstica enquanto um espaço de retorno iterativo e atrasado, não o lugar da autenticidade identitária, de onde partiriam naturalmente as narrativas culturais sobre o indivíduo e o Estado, como se surgissem de um ponto central de origem nacional. [...] Um sentimento estranhado [“*unsettled*”] da “terra natal” não é um lugar de habitação ou habitualidade doméstica - não existem confortos locais aqui; [não há] nenhuma “segurança doméstica” [“*homeland security*”] mesmo quando se está em casa. (BHABHA, 2018, p. 5)

O céu não sabe dançar sozinho, ao mostrar um narrador sempre des-locado, mesmo quando está no “seu” lugar, na sua terra (caso de “Mussulo”), possibilita um diálogo com aquilo que Bhabha chamou de “trajetórias dinâmicas” das diferenças (e,

portanto, das diferenças culturais), onde estas não podem ser apreendidas enquanto polaridades, sendo, ao contrário, medidas através “*do próprio processo de circulação - a mudança na direção, a angulação do deslocamento, a intersecção de itinerários acadêmicos e culturais*” (BHABHA, 2018, p. 8). Ao fazer deslizar a identidade do narrador entre terceira, primeira e novamente terceira pessoas, inclusive introduzindo uma visão diferente da história pelas palavras do pai, Ondjaki destaca a questão da identidade como diferença, e sua capacidade de tornar-se híbrida no contato com o outro e o estranho.

Assim, em suma, ao longo das narrativas curtas analisadas neste capítulo, podemos notar que na produção de Ondjaki as diferenças culturais não se resumem a valores absolutos e binários. Ao contrário, elas são percebidas enquanto relativas, negociáveis e passíveis de hibridação (Canclini) e hibridização (Bhabha) - o que não se confunde com o apagamento de identidades (do si pelo outro, ou vice-versa), como veremos a seguir.

### 3. SITUAR ONDJAKI NOS INTERSTÍCIOS DA HISTÓRIA DA LITERATURA

Após analisar uma amostra representativa dos contos publicados em *E se amanhã o medo* e *O céu não sabe dançar sozinho*, trata-se agora, dado que a origem do presente trabalho se dá em uma pós-graduação em História da Literatura, de examinar a relação da produção literária de Ondjaki com seu tempo e seu lugar. Em outros termos, nesse último capítulo buscaremos, na medida do possível, compreender as implicações históricas dos contos de Ondjaki.

Assim, enquanto no primeiro capítulo comparamos narrativas específicas do autor com a de um conterrâneo (José Eduardo Agualusa), e em um segundo momento nos voltamos às intertextualidades com outras áreas (Corsino Fortes, Adriana Calcanhotto), a partir de agora tentaremos (como indica já o título) situá-lo dentro de *uma* história da literatura. Sublinhamos “uma” visto que não há qualquer pretensão, dentro do escopo e dos objetivos desta dissertação, de reconstruir a literatura angolana em sua totalidade histórica, quaisquer que sejam os marcos temporais elegidos. Pelo contrário, como já o afirmamos, segundo expressão de Francisco Topa, o interessante no caso de Ondjaki é demorar-se nos “momentos” criados por sua literatura, em especial aqueles de suas narrativas (isto é, sem considerar as poesias e peças de teatro). Tais momentos criam laços que permitem compreender o modo como a história aparece na obra ondjakiana.

O conto “A velha”, sobre o qual já nos referimos diversas vezes ao longo das páginas anteriores, é paradigmático nesse sentido, isto é, para ilustrar a relação entre história e literatura em Ondjaki. Sua interpretação demanda não só que retomemos as ideias de hospitalidade e cosmopolitismo, mas que introduzamos outros conceitos, discutidos e desenvolvidos por Walter Benjamin, Susan Buck-Morss e Karl Marx.

A referida narrativa curta é epigrafada por outra, de autoria de Guimarães Rosa, assinado, no livro de Ondjaki, como “João G. Rosa”. O conto brasileiro, “Nenhum, nenhuma” (título que, contudo, é omitido da epígrafe que lhe dedica o escritor angolano), foi publicado em *Primeiras estórias* (2016), que data originalmente de 1962. Como já percebemos no capítulo anterior, particularmente nas análises de “Jangada para longe” e “Mussulo”, uma verdadeira leitura de Ondjaki deve partir também de suas margens ou suplementos - os quais, segundo Derrida, não são “*nem um mais nem um menos, nem um fora nem um complemento de um dentro, nem um*

*acidente nem uma essência etc. [...] Nem/nem quer dizer ‘ao mesmo tempo’ ou ‘ou um ou outro’* (DERRIDA, 2001, p. 50). Assim, antes de ler “A velha”, será necessário voltar os olhos ao conto de Guimarães Rosa, na medida de sua importância para o texto ondjakiano. Como se verá, e esta é a hipótese com que trabalharemos nas próximas páginas, ambos compartilham personagens e temáticas, por isso a compreensão de um ajudará na do outro.

Em “Nenhum, nenhuma”, o ponto de vista transita entre terceira (na maior parte do conto) e primeira (ao final ou destacado, ao longo do texto) pessoas. Aparentemente situada no ano de 1914 (embora a narração seja incerta nesse ponto, como de resto também o é nos demais aspectos, o que aponta para o problema da memória), a história contém fundamentalmente cinco personagens, quais sejam; o Menino (protagonista), a Moça, o Moço, o Homem, e uma idosa, de nome Nenha. A narrativa em grande parte é uma tentativa do Menino, já mais velho, lembrar (ou, como ele mesmo diz, criando neologismos: “lembrar”, ou reaver “lembranças”) de certo acontecimento em uma fazenda qualquer na sua infância. É como se ele tentasse recuperar uma parte de si, e nesse mesmo gesto o próprio contato com a realidade, ao mesmo tempo em que este real é posto à prova, produto de sua memória:

Se eu conseguir recordar, ganharei calma, se conseguisse religar-me: adivinhar o verdadeiro real, já havido. [...] Na própria precisão com que outras passagens lembradas se oferecem, de entre impressões confusas, talvez se agite a maligna astúcia da porção escura de nós mesmos, que tenta incompreensivelmente enganar-nos, ou, pelo menos, retardar que perscrutemos qualquer verdade. [...] Tênuê, tênuê, tem de insistir-se o esforço para algo lembrar. [...] Tenho de me recuperar, desdeslembrar-me, excogitar – que sei? – das camadas angustiosas do olvido. Como vivi e mudei, o passado mudou também. Se eu conseguir retomá-lo. (ROSA, 2016, p. 84-87, grifo no original)

Tais lembranças giram em torno de um jovem Menino, por volta do início do século XX, quando ele descobre algo que os demais haviam tentado lhe esconder: isto é, que um dos quartos daquela casa de campo abrigava uma senhora. Sua idade era “*incalculável*” (ROSA, 2016, p. 85), a relação de parentesco com os outros moradores desconhecida – “*só ainda da mesma nossa espécie e figura. Caso imemorial, apenas com a incerta noção de que fosse parenta deles*” (ROSA, 2016, p. 85), e mesmo a sua identidade tornava-se incerta. A anciã era tão diminuta que cabia num berço, e chamavam-lhe ou apelidavam-lhe (por falta de um nome verdadeiro) Nenha. Apesar disso, inspirava aos (prováveis) familiares carinho, especialmente vindo da Moça, e respeito, dos demais.

Quando o Menino toma conhecimento de Nenha, e de como a família se relacionava com ela, ele parece se ligar à própria ancestralidade. Esta surge como um enigma: *“Tenho de me lembrar. O passado é que veio a mim, como uma nuvem, vem para ser reconhecido: apenas, não estou sabendo decifrá-lo”* (ROSA, 2016, p. 86). Nenha, por sua vez, vacilava entre a memória e sua ausência; em um momento, *“não reconhecia ninguém, alheada de fim”*, mas em seguida, *“no que vagueia os olhos, [...] surpreende-se-lhe o imanecer da bem-aventura, transordinária benignidade, o bom fantástico”* (ROSA, 2016, p. 87).

Ao lermos “A velha” a partir da chave fornecida por Guimarães Rosa, percebemos algumas continuidades, por um lado, e diferenças, por outro. Primeiramente, enquanto o conto brasileiro tenta localizar, embora sem exatidão, os fatos narrados no tempo (isto é, 1914), o narrador ondjakiano joga com essa característica, a princípio deslocando a narrativa de uma linha temporal determinada. Não por outra razão, é assim o início do conto, logo após a epígrafe: *“Faz hoje precisamente [...] anos que a velha deixou de envelhecer”* (ONDJAKI, 2010, p. 93). Note-se a ambiguidade produzida no espaçamento entre a exatidão sugerida por “precisamente” e, em seguida, a imprecisão dada pelas reticências. Na verdade, a narrativa não se dá fora de um tempo qualquer, ao invés disso coloca em questão, desde o princípio, o problema da temporalidade, ou seja, a relação com, ou a partir do, tempo.

Ademais, em “Nenhum, nenhuma”, a velhice apresenta-se de modo fantástico (PIMENTEL, 2014, p. 63). Com efeito, Nenha em nenhum momento é tida como assustadora, a família inclusive se assegura de mostrar ao Menino que ela não estava morta tampouco era assombração, *“mas sim pessoa”* (ROSA, 2016, p. 86). Já “A velha”, por sua vez, ressalta sempre o aspecto emblematicamente aterrorizante daquela que o narrador diz ser uma “múmia andante”. Sua descrição é minuciosa. Segundo o personagem-narrador,

um saco de peles seria um elogio. A serapilheira é mais bela que a revestidura da velha. Os ossos haviam perdido os seus contornos circulares e macios, e aguçavam esarpas bicudas em tudo o que fosse canto do seu corpo; os dedos eram a imagem verdadeira e cinzenta de ossos visíveis, ainda com restos de peles, com odor a peles mortas, caídas; a cara estava tão magra que os maxilares pareciam varandas; os olhos, sem sítios em que se janelarem, penduricavam-se repentinamente das órbitas ossais e vacilavam entre o toque na ex-bochecha e a reentrada na sua gruta oca, escura; o nariz mais parecia uma pequeníssima ponte de osso frágil, próxima de dois orifícios acinzentados, gretados a cada passagem das mãos-osso; não tinha orelhas, a velha, mas pendiam-lhe dois enormes brincos indianos, verticais, como que magicamente sobrevivendo à escassez de pele; julgo tê-los visto presos, em

cima, a qualquer osso lateral da cabeça que os segurava numa piedade última mas vigorosa; a pele, como digo, definhara tanto que também se havia já rasgado nos ombros, onde as omoplatas, assim visíveis, pareciam asas aláveis, quase belas, lembrando esculturas; os joelhos entrechocavam-se ruidosamente, *a cada passo julguei que ela tombava e o esqueleto se desfazia – aquebrantado.*(ONDJAKI, 2010, p. 94, grifo nosso)

Ambas, a velhinha Nenha rosiana e a velha sem nome de Ondjaki, desafiam, cada uma a seu próprio modo, uma distinção clara e rígida entre a vida e a morte. No entanto, se ao narrador do primeiro conto, ou melhor, ao Menino que representa a rememoração desse narrador, Nenha remete positivamente às “*raias do viver comum e da velhez*” e à “*perpetuidade*” (ROSA, 2016, p. 88). Por sua vez, no último conto, a própria existência da velha já era perturbadora: em um “*estado de intacta decomposição*” (ONDJAKI, 2010, p. 93), ela estava distante da morte, ou mesmo do tempo. Nesse passo, estava distante também de qualquer escatologia, diria talvez Derrida.

A esse respeito, o personagem-narrador anota, destacando a teimosia e a persistência da velha: “*não foi o tempo que parou para ela, foi ela que parou o tempo nela*” (ONDJAKI, 2010, p. 93). A fragilidade de Nenha, cuja compleição é comparada à de uma criança, contrapõe-se à força e à persistência da velha em permanecer viva, interrompendo inclusive a ação do tempo. Como se tempo e morte fossem estranhos para ela, o que causa temor ao narrador, impossibilitado de fazer algo para resolver aquela situação incompreensível, impor-lhe um fim:

A morte estava tão distante e o tempo tão desfalecido, que ocorreu-me nada poder fazer. A idade antiga traz poderes que o corrente humano não domina ou entende. Gritei. A morte acordou, o tempo continuou o seu sonho sonolento. E a velha olhou-me nos olhos: o desafio da múmia andante. (ONDJAKI, 2010, p. 93-94)

Note-se que o conto analisado inaugura a segunda parte do livro, intitulada “Conchas escuras”. Ao contrário da primeira e maior seção, cujo título é “Horas tranquilas”, todas as narrativas desta parte partilham de um mesmo campo semântico que, segundo Giselle Leite Tavares Veiga (2010, p. 156), “*destoa da esperança, através dos espaços vazios, dos sentimentos de culpa e medo*”. Nesse sentido, não seria demasiado supor que, enquanto a primeira parte é composta por narrativas de esperança, indicado no título do livro pela partícula “e se o amanhã” (vejamos, por exemplo, os sentidos da hospitalidade em “A libélula” e “Jangada para longe”, que já discutimos no capítulo anterior), a segunda, significativamente mais soturna, é representada, no título da obra, por “o medo”. Entre tais narrativas, “A velha” é a que melhor destaca esse sentimento, o qual é incorporado desde o começo pelo ponto de

vista do narrador e sua sensação de desamparo, que o leva a gritar para que o tempo e a morte voltassem ao seu fluxo normal, como vimos acima. Isso de certa forma ocorre, embora não com os efeitos desejados.

De modo semelhante à relação entre a Moça e Nenha, em que a primeira cuidava da segunda, o personagem-narrador aqui é o responsável pela velha. Uma responsabilidade que há muito tempo fora esquecida por ele, que admite: “*Há anos que não olhava para ela com atenção, nem lhe dava de comer, nem sequer reparava no seu cheiro hipopotémico*” (ONDJAKI, 2010, p. 93). Esse cheiro, essa desidratação da velha que, quando ia ao banheiro, não fazia barulho “*porque não tinha nada a verter, nada a acumular, nada a respirar, nada mais a causar neste mundo*” (ONDJAKI, 2010 p. 95), essa velha que não era mais do que pele e osso (ossos cada vez mais pontiagudos, como lemos numa citação anterior) remete a um passado que, como sugere Giselle Veiga (2010, p. 156), “*por ter sido intenso e violento ainda não foi totalmente superado*”. A pesquisadora provavelmente se refere aqui, tendo em vista a história angolana, ao passado da violência colonial, bem assim das guerras anti-colonial e civil, que, somadas, englobaram metade do século XX. Contudo, uma outra leitura de tal narrativa pode revelar um sentido mais ambíguo, atentando-se não só à referida violência como às possibilidades latentes de mudança em Angola.

Portanto, em mais de um sentido que ainda virá a ser explorado, a alegoria do conto de Ondjaki na figura da velha se refere à continuidade de processos históricos na sociedade de Angola, continuidade que passa despercebida por certa narrativa oficial, que supõe uma divisão profunda e total entre o período colonial e o pós-colonial, isto é, de colônia e nação independente. Alinha-se em termos à geração de uma utopia frustrada, escrita por Pepetela, e ao Félix Ventura, personagem vendedor de passados de Agualusa, no sentido de perceber os percalços da construção de identidade angolana, ao mesmo tempo em que opera uma certa ruptura e elaborar outros diálogos com o passado nacional, reconhecendo a impossibilidade – para o bem e para o mal – de se erigir uma sociedade purificada de seu próprio passado, de sua própria história, ingenuamente estruturada conforme um progresso no tempo vazio, sequencial. Para examinarmos essa questão, será necessário recorrer às discussões sobre história universal de Susan Buck-Morss, e às célebres Teses de Walter Benjamin, as quais “*são como aulas de um curso intensivo sobre como apropriar-se do passado*” (MATE, 2011, p. 150).

As teses “Sobre o conceito da História”, últimos escritos de Benjamin antes de seu suicídio na fronteira da Espanha, em setembro de 1940, e que o autor jamais pensou em publicar (BENJAMIN, 2016a, p. 169), talvez representem, contudo, o seu mais ousado pensamento acerca da História e de como ela é produzida e interpretada pelo historicismo positivista, de um lado, e pela historiografia materialista aliada à memória, de outro. Escrito pelo filósofo em um dos mais terríveis momentos do século XX, a explosão da Segunda Guerra Mundial, quando “*não havia*”, particularmente no continente europeu, “*nenhum lugar para a esperança*” (MATE, 2011, p. 9), esse trabalho continua (e provavelmente continuará por muito tempo) a provocar muitas reflexões a respeito da memória e da narrativa histórica dominantes.

O que Benjamin coloca em questão é o modo tradicional de ler a História, segundo o qual esta se estenderia infinitamente sobre o tempo. De acordo com essa concepção, o passado seria transparente, e seria possível compreendê-lo sem qualquer espécie de mediação ou ambiguidade, percebendo-o “*tal como ele foi*” (BENJAMIN, 2016b, p. 11). Isso ocorreria por meio da análise desinteressada de fontes históricas, tais como registros escritos, monumentos, imagens, lendas etc., buscando finalmente uma “verdade” única da História, que prescindiria, portanto, de interpretações mais profundas.

Na sétima tese, o pensador caracteriza tal método como “empático”, dotado de uma empatia que tem apenas um sujeito histórico privilegiado: os vencedores e os detentores do poder, os quais, de maneira geral, sucedem sempre uns aos outros, enquanto seus herdeiros. Essa empatia “*que tem por objeto o vencedor serve sempre aqueles que, em cada momento, detêm o poder*” (BENJAMIN, 2016, p. 12). A análise de Marx (2011) acerca do 18 de brumário de Luís Bonaparte, o Napoleão III, bem assim a necessidade (e a eficácia) deste em legitimar-se através da figura histórica de Napoleão (seu tio), já o demonstravam com bastante rigor. A fórmula é bastante conhecida:

Em alguma passagem de suas obras, Hegel comenta que todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. Caussidière como Danton, Luís Blanc como Robespierre, a Montanha de 1848-51 como a Montanha de 1793-95, o sobrinho como o tio. E essa mesma caricatura se repete nas circunstâncias que envolvem a reedição do 18 de brumário! (MARX, 2011, p. 25)

Que todas essas reencenações e repetições tenham obtido sucesso nas historiografias imperantes, e continuem a fazê-lo de modo mais ou menos incontestado



(a despeito das narrativas cada vez mais correntes de que as ciências sociais são dominadas exclusivamente por marxistas), é bastante significativo. A fim de examiná-lo, devemos retomar não só Marx como historiadores “formados em Marx”, segundo expressão de Benjamin (2016b, p. 10), ele próprio estudioso do amigo de Friedrich Engels.

Contra essa noção de um passado que pertence unicamente aos vencedores, na medida de sua herança e que seria muito própria do historicismo e da História, o filósofo sugere, na sexta tese, que olhemos para a memória, surgida “*como um clarão num momento de perigo*” (BENJAMIN, 2016b, p. 11). Nesse sentido, cuidar-se-ia não de reconstruir a verdade do passado, procedimento no mínimo ingênuo, “*mas [da] criação do presente com materiais do passado*” (MATE, 2011, p. 158), isto é, de um passado ligado às vozes emudecidas das gerações anteriores, como provoca Benjamin em sua segunda tese. A distinção entre os dois tipos de passado presentes na obra benjaminiana e proposta por Reyes Mate é bastante elucidativa nesse ponto:

O passado vencedor sobrevive ao tempo já que o presente se considera seu herdeiro. O passado vencido, pelo contrário, desaparece da história que inaugura esse acontecimento naquele que é vencido: a derrota dos mouros pressupõe ou implica sua ausência da história ulterior da Espanha que chega até nós, enquanto essa história está ligada à dos cristãos vencedores. Há um passado que foi e continua sendo e outro que foi e “é sido”, isto é, já não é. A memória tem a ver com o passado ausente, o dos vencidos. (MATE, 2011, p. 159)

Note-se que o elemento novo fornecido por essa sexta tese é o da consciência do momento do perigo como modo de construção da memória, ou seja, como modo de rememoração (*Eingedenken*) - tradução sugerida por Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 55) -, daquilo que poderia ter sido, das promessas não cumpridas e ameaças impedidas. Se a história se atém aos fatos, “ao que há”, a memória, por sua vez, habita os interstícios e os descontínuos do real, não se limitando a ele, mas efetivamente indo às últimas consequências. Como afirma Reyes Mate (2011, p. 154-155), “*dessa realidade presente ou aparente faz parte também o ausente. A memória vê essa lacuna como parte da realidade e essa visão leva a uma valoração muito distinta da realidade que chegou a ser*”.

Na luta contra o vendaval do progresso, como Benjamin (2016b, p. 14) denomina na nona tese o vento que arrasta continuamente o anjo da história em direção ao futuro, deixando para trás as ruínas ocultadas pelos vencedores, insta a paragem e o descontínuo da memória, que privilegia o ausente possível em lugar do que tem existência na realidade. A esse descontínuo do presente iluminado como uma

centelha pelo passado, Benjamin (2016b, p. 18) chamará *Jetztzeit*, isto é, “tempo- agora” ou “tempo preenchido pelo Agora”, a depender da tradução (respectivamente, por Jeanne Marie Gagnebin e João Barrento). De qualquer forma, essa concepção, afirma Gagnebin (2009, p. 41), atenta para o fato de que “o *paradigma positivista elimina a historicidade mesma do discurso histórico: a saber, o presente do historiador e a relação específica que esse presente mantém com um tal momento do passado*”.

Na verdade, o *Jetztzeit* e o descontínuo pertencem não apenas ao historiador, mesmo o materialista, mas também ao lumpen, classe revolucionária de que fala o filósofo em “Sobre o conceito da História”. De acordo com o autor, em sua décima quinta tese, “a consciência de destruir o contínuo da história é própria das classes revolucionárias no momento da sua ação” (BENJAMIN, 2016b, p. 18). Ambos, isto é, tanto o historiador benjaminiano quanto o lumpenproletariado, teriam, mais do que qualquer outro grupo, consciência do peso da tradição, o qual fora destacado por Marx ainda n’*O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*:

Os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram. A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos. (MARX, 2011, p. 25)

A incumbência do narrador de Ondjaki é igualmente pesada. Ele conhece a sua própria responsabilidade, o seu dever naquela situação, e sabe que havia se ausentado ultimamente: “*Há anos que não olhava para ela com atenção, nem lhe dava de comer, nem sequer reparava no seu cheiro*” (ONDJAKI, 2010, p. 93). É por isso que grita duas vezes, na primeira para fazer acordar a morte, e na segunda “*para assustar o tempo*” (ONDJAKI, 2010, p. 96), que permanecia em estado de letargia e sonolência.

É diante do peso legado pela tradição, que o comprime e oprime, que lhe ocorre a “*vertigem de nada poder fazer*” (ONDJAKI, 2010, p. 93). Sem esse peso, notar a velha e a feiura de sua imagem mumificada não teria causado qualquer impacto no personagem. Se o conto inteiro pode ser lido como uma única cena de conflito entre a velha e o narrador, é porque há entre os dois uma relação ao mesmo tempo familiar e estranha, oculta e profunda, relação esta da qual temos apenas pistas ao longo da narrativa, como a epígrafe de “Nenhum, nenhuma”, já citada.

Com base nisso, podemos afirmar que os dois personagens pertencem a uma mesma tradição, embora a experienciem em níveis e de maneiras distintas. Em um

primeiro e mais evidente sentido, a velha que deixara de envelhecer seria a representação de uma violência que jamais deixou de se fazer presente, mesmo após os marcos temporais da história oficial (colonização, guerras, pós-guerras, etc.), continuando até os dias de hoje. Ainda, o personagem-narrador seria, nessa mesma leitura, como o historiador ou um revolucionário, ao qual caberia “*acabar de vez com aquela pausa temporal nociva à própria humanidade*” (ONDJAKI, 2010, p. 96). Em termos benjaminianos, a narrativa decorreria, ainda, no interstício do “*presente como ‘Agora’ (Jetztzeit), um tempo no qual se incrustaram estilhaços do messiânico*” (BENJAMIN, 2016b, p. 20). Um tempo onde o próprio tempo, lembremos, já estava inerte, parado.

Os estilhaços, o insignificante e os fragmentos ganham aqui grande destaque: de um lado, o narrador deseja desfazer a “*labiríntica ossada*” que constitui a velha, verdadeiro “*puzzle irrecuperável*” (ONDJAKI, 2016, p. 95), recorrendo, após os gritos, a significativas doses de veneno para rato, e com a ineficácia do veneno, ao puxar a velha de supetão – o que se revela igualmente ineficaz. De outro lado, o esqueleto guarda também um mistério, revelado ao outro apenas na segunda metade do conto – o segredo de como permanece unido, coeso, contra a ação do tempo e da morte; segredo de sua prolongada continuidade ao longo da história, portanto. Toda noite, ao deitar-se, para não se desmontar em ossos soltos, ela se desfazia e refazia logo em seguida, na cama.

Olhou-me nos olhos. Segui-a. Vi como se aproximava da cama, pela lateral, sem desarrumar as pernas [...]. Então assisto ao seu segredo: a velha desmonta-se, osso por osso, conseguindo transferir a sua ossada para o repouso dos sublençóis; absurdamente espantoso, fantasmagórico – absolutamente! Antes de se desmontar num lado já se está a montar do outro, desenvolveu o treino ao longo dos anos, imagino: no primeiro dia só a mãozinha; depois de uma semana o braço esquerdo, que o destro convém mantê-lo pronto; mais tarde os membros inferiores, quem sabe mesmo arriscar a bacia; já bem treinada, a coluna vertebral, a nuca, o tronco; e, num dia vitorioso – a morte desatenta, o tempo embriagado -, o corpo todo numa transladação lúcida e anatomicamente improvável. A velha. (ONDJAKI, 2010, p. 95-96)

Em suma, essa primeira interpretação reside no antagonismo declarado entre o narrador (revolucionário) e a velha (a tradição violenta, que pode se reestruturar à vontade para permanecer exercendo sua influência), cuja existência assustadora já se tornara nociva, infligindo um mal por si só, e assim deveria ser interrompida por quaisquer meios ao alcance do outro. Este último, por sua vez, desejava a mudança, e por isso sentia ser seu dever impor um fim à velha e ao passado de horrores que ela representava.

Em nosso ver, contudo, uma segunda leitura, aprofundamento da primeira, se faz possível, sem que com isso percamos de vista o potencial crítico da narrativa ondjakiana. A pista de tal interpretação reside, além da intertextualidade travada com Guimarães Rosa, no final do próprio conto de Ondjaki, e que ainda não discutimos. Para elaborar o seu sentido, será necessário introduzirmos aqui o pensamento da filósofa estadunidense Susan Buck-Morss, estudiosa não só de Walter Benjamin como de Theodor W. Adorno.

Ao propor uma ideia de história universal que não se resuma à filosofia da história hegeliana, isto é, como progresso teleológico, Buck-Morss está tentando criar um outro método de análise. Tal método seria *“uma orientação, uma reflexão filosófica fundada no material concreto, cuja ordem conceitual ilumina o presente político. A imagem da verdade aí revelada é sensível ao tempo. Não é que a verdade mude; nós mudamos”* (BUCK-MORSS, 2009, p. x). Essa constatação será fundamental na construção de outros dois ensaios seus: *“Hegel e Haiti”* (2011) e *O presente do passado* (2018).

No primeiro, a autora se preocupa imediatamente com aquilo que considera ser uma gritante omissão dos estudos hegelianos e marxistas realizados nos últimos séculos: isto é, a influência que a Revolução Haitiana (capitaneada por Toussaint Louverture, Jean Jacques Dessalines, entre outros) teria tido em Hegel, particularmente na *Fenomenologia do espírito* (2011) e na construção da dialética do senhor e do escravo. A questão de fundo, entretanto, era outra: demonstrar a possibilidade de uma história universal não como a concepção essencialmente branca, europeia, etc. a que estamos acostumados nos confinamentos acadêmico-disciplinares tradicionais, mas como verdadeiro projeto de liberdade humana, que *“deve ser resgatado e reconstituído sobre novas bases”* (BUCK-MORSS, 2011, p. 155).

Para exemplificá-lo, ela destaca a importância dos “jacobinos negros” na concretização da liberdade humana apenas imaginada pelos pensadores iluministas, apontando ainda o papel que os “jacobinos negros”, segundo consagrada expressão do historiador C. L. R. James, tiveram na expansão do ideário da Revolução Francesa para o resto do mundo, além das fronteiras europeias (BUCK-MORSS, 2011, p. 139). Nessa linha, a autora propõe que a história das revoluções e insurreições, bem como as lutas por igualdade e liberdade, sejam compreendidas universalmente – isto é,

como movimentos “concretos” do “espírito absoluto”, independentemente das nações ou grupos identitários (étnicos, raciais ou religiosos) em que surjam:

Em que pese toda a brutalidade de sua vingança contra os brancos, Dessalines foi quem viu com maior clareza a realidade do racismo europeu. Ainda, o momento de Hegel deve ser sobreposto aos momentos de clareza ativa: os soldados franceses que, enviados à colônia por Napoleão, ao ouvirem esses ex-escravos cantando a “Marseillaise”, perguntaram-se em voz alta se não estariam lutando do lado errado; o regimento polonês sob o comando de Leclerc que desobedeceu suas ordens e se recusou a afogar seiscentos domingueses capturados. Existem muitos exemplos dessa clareza e eles não pertencem com exclusividade a qualquer lado ou grupo. E se cada vez que a consciência dos indivíduos ultrapassasse as fronteiras das constelações atuais de poder e percebesse o significado concreto da liberdade, este fosse avaliado como um momento, ainda que transitório, da realização do espírito absoluto? Quais outros silêncios teriam ainda de ser quebrados? Quais histórias indisciplinadas ainda teriam de ser contadas? (BUCK-MORSS, 2011, p. 155)

Mais tarde, Susan Buck-Morss (2018, p. 5) resumirá em poucas palavras o seu projeto filosófico: “*a história da humanidade exige um modo de recepção comunista*”. Isso significa dizer que os nossos passados, e com eles também as tragédias e estratégias de apagamento e esquecimento, pertencem a uma ordem comum, ainda que nunca sejam conhecidos por inteiro, e o seu desaparecimento seja a regra (BUCK-MORSS, 2018, p. 17-18). De fato, há uma arbitrariedade na preservação do passado e na construção da memória em torno dele, o que Benjamin (2016, p. 13) já havia percebido ao afirmar a ambiguidade do patrimônio cultural, na sétima tese: “*não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie*”. Esse aspecto ambíguo, contudo, é ocultado pelo que Buck-Morss (2018, p. 15) chama de ortodoxia do poder e do Estado moderno, que ressalta apenas os sentidos positivos da memória oficial, estabelecendo uma espécie de “*policimento no modo como o passado deve ser lido*”.

Quando o poder se apropria das lendas e as fixa em objetos, erguendo esses objetos para fora da história e preservando-os dentro de um nimbo de absoluto – bom e mau, certo e errado, salvo e condenado – elas se tornam ortodoxia, estabelecendo os parâmetros para a crença certa. [...] Assegurar as fronteiras da ortodoxia é violar o fundamento histórico da transitoriedade. Quando o passado é aprisionado em um meio atemporal, seu resgate se torna um modo de aprisionamento. (BUCK-MORSS, 2018, p. 15)

O mesmo ocorre no conto de Ondjaki. Ao encontrar a velha, o narrador-personagem percebe que ela está fora de qualquer linha temporal. No seu cotidiano, ignorava a passagem do tempo, e este também a ignorava – havia sido parado por ela, como já destacamos: “*Gritei. [...] Ouvi um tic e depois um tac. O relógio de parede, enorme, mas intacto: a velha tinha soluçado*” (ONDJAKI, 2010, p. 96). Para que o tempo possa voltar ao normal, ainda que lentamente (espreguiçando-se, diz o

narrador), o personagem tem de rejeitar a velha, fechando os olhos a ela. Essa estratégia aparentemente surte algum efeito: a velha “*não soluçou mais, e senti que a morte a apaziguara*” (ONDJAKI, 2010, p. 96). Contudo, no momento seguinte, após o último “golpe” (um puxão), a ossada anciã parece voltar a se refazer e reorganizar:

A velha inanimada tombou cama abaixo, a nuca embateu ruidosamente no chão e, pelo som, pude contar três investidas contra o solo. Mas as peças desmontadas aos meus olhos incrédulos enquanto ela ainda vivia, e montadas sob o lençol na sua secreta e anciã técnica de autotransladação, as peças tão certeira e recolocadas umas entre e sobre as outras, não cederam um milímetro que fosse. Uma ossada coesa arrastava-se no chão – *em direção à campa* – deixando o trilho de teimosia, rigor e vitória, da velha. (ONDJAKI, 2010, p. 97, grifo nosso)

A velha aparentemente vencera o confronto pessoal entre os dois: o narrador fala de seu trilho de rigor e vitória. Ao mesmo tempo, entretanto, não persegue quando ela rasteja no chão. De certa forma, o desafio já estava superado: ele havia conseguido fazer não só com que ela continuasse a envelhecer, e assim andar em direção à morte, como também deixasse o lugar onde por tanto tempo (ao ponto de tornar-se impossível determiná-lo com exatidão, por isso as reticências no início da narrativa) sentira-se confortável o bastante para impedir a própria morte. Nessa linha, a *campa*, destacada entre travessões na citação acima, é sinônimo de lápide, sepultura ou túmulo, e pode ser lida como o lugar onde ela enfim morreria.

Em “A velha”, temos o encontro de um narrador-personagem com o seu passado – em sentido amplo, isto é, tanto o seu passado individual (quando ele percebe seu dever de cuidado com aquela “múmia andante” esquecida), de um lado, como algo que o transcende (a velha), de outro. O interessante, afinal, e o que buscamos demonstrar ao longo da análise no presente capítulo, é o modo como este último aspecto é traduzido por Ondjaki.

Trata-se nada menos do que uma tentativa de ruptura daquilo que Susan Buck-Morss chama de “círculo mágico da teologia política”, onde “*a crença certa legitima o poder que legitima a crença certa. [...] A memória coletiva se torna conformismo. E quem rememorar de um jeito diferente é suspeito*” (BUCK-MORSS, 2018, p. 16). Na tentativa de retirá-la da ordem atemporal em que se encontra, o narrador coloca em questão a imagem cristalizada, linear, construída pelo Estado angolano a respeito de sua história e memória (simbolizada, em nossa leitura, pela velha). Não é um simples resgate dessa última, o que seria apenas a reafirmação de uma ortodoxia e do historicismo teleológicos. Ao invés disso, busca restituir a sua transitoriedade, que em Benjamin (2016b) guarda profunda ligação com a felicidade e

a messianidade, e para Buck-Morss é o modo como a verdade do passado chega até nós, formando uma constelação no presente.

A matriz temporal na qual a verdade está incrustada, essencialmente transitória, é o critério para o juízo crítico – uma ideia difícil porque vai contra procedimentos convencionais que narram a história de modo sequencial e distanciado. Diante da natureza fugidia da verdade, *qualquer tentativa de permanência da interpretação histórica conduz ao erro*. [...] Se o “progresso” dá lugar a um incessante amontoado de escombros, isso se deve à continuação do mesmo – destruição bélica, exploração econômica e transformação do outro de uma coletividade histórica em bode expiatório: o inimigo político a ser exterminado. Interromper a repetição interminável do mesmo exige que se lembre o passado através dessas inumanidades, das quais neste exato momento cada um de nós é cúmplice. Aqui, é o passado ou o presente de uma outra pessoa que deve entrar em cena. Acontecimentos do passado não podem fornecer a chave para o presente a menos que sejam radicalmente separados de uma linhagem hereditária direta. Quando as camadas da história estão sobrepostas de um modo em que somente a própria história de alguém pode ser lida através dela, os horrores do passado são repetidos precisamente no processo de pagamento de suas infinitas dívidas. “Nunca mais” acaba sendo “sempre o mesmo”. (BUCK-MORSS, 2018, p. 27-28, grifo nosso)

A provocação de Susan Buck-Morss insiste na necessidade de recebermos o passado como diferença, isto é, vindo de um outro lugar que não o “nosso” próprio passado, compreendido linearmente ou dotado de um nexos causal. Por isso que propõe uma recepção comunista da história: esta não pode ser a recepção do mesmo, sob pena de prolongar as suas próprias catástrofes, ruínas e escombros. Os fragmentos a partir dos quais as narrativas históricas oficiais são construídas na verdade pertencem ao mesmo tempo a todos e a ninguém – nesse caso, *“as leis de patrimônio excludente não se aplicam”* (BUCK-MORSS, 2018, p. 5). Uma das principais consequências extraídas dessa constatação é a de que a memória, mesmo aquela de que se servem os Estados modernos para os seus mitos, só se tornou possível graças às trocas interculturais, às diásporas e ao cosmopolitismo, o que leva a autora a afirmar: *“‘nosso’ passado é possível justamente graças àqueles que não são considerados como parte de nossa história”* (BUCK-MORSS, p. 24).

Finalmente, isso implica em uma concepção de história que leve em conta também a hospitalidade e o modo como nos relacionamos com o outro e o estrangeiro (essenciais na construção de um passado em comum), quando “o mundo inteiro” já é “um lugar estranho”, na expressão de Edward Said e Néstor García Canclini. Pois se ao narrador de Ondjaki foi possível entrar no local onde se encontrava a velha, o primeiro na condição de hóspede, a segunda na de hospedeiro, a situação logo se inverte, e é como se o narrador se convertesse em hospedeiro – ele passa a exercer mais diretamente o poder sobre a outra. A hospitalidade perverte-se e é convertida

rapidamente em uma lógica do refém, consequência sempre muito próxima do caráter ambíguo da “hosti-pi-talidade”:

[...] *como se* o estrangeiro, então, pudesse salvar o senhor e libertar o poder de seu hóspede; é como se o senhor estivesse, enquanto senhor, prisioneiro de seu lugar e de seu poder, de sua ipseidade, de sua subjetividade (sua subjetividade é refém). É mesmo o senhor, o convidador, o hospedeiro convidador que se torna refém – que sempre o terá sido, na verdade. E o hóspede, o refém convidado (*guest*), torna-se convidador do convidador, o senhor do hospedeiro (*host*). O hospedeiro torna-se hóspede do hóspede. O hóspede (*guest*) torna-se hospedeiro (*host*) do hospedeiro (*host*). Essas substituições fazem de todos e de cada um refém do outro. Tais são as leis da hospitalidade. (DERRIDA, 2003, p. 109)

Assim, a partir da análise realizada nesse capítulo, podemos afirmar que localizar os contos de Ondjaki dentro de uma história da literatura deve reconhecer que sua obra, da qual “A velha” é exemplar, dinamita a própria possibilidade de uma narrativa histórica oficial (e com ela, possivelmente, também a de uma história da literatura “nacional”). No contexto angolano, isso passa não apenas pela rememoração das violências sofridas e que continuam de certa forma até os dias de hoje, mas também pelo abalamento da certeza de sua superação sem, antes, uma revolução no próprio modo como esta história e essa memória são lidas. A inquietação do narrador-personagem diante da continuidade da velha – de sua eternidade – revela exatamente isso: a necessidade da desconstrução dos passados oficiais, ou como anota Walter Benjamin em seus arquivos, a respeito da afirmação marxiana de que as revoluções seriam o motor da história: “[...] *talvez as coisas se passem de maneira diferente. Talvez as revoluções sejam o gesto de acionar o travão de emergência por parte do gênero humano que viaja nesse comboio*” (BENJAMIN, 2016a, p. 178). A ruptura intentada pelo narrador é justamente esse travamento emergencial no curso normal da história<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Há ainda, no mínimo, uma terceira via possível de análise do conto, que por ora ficará restrita a essa nota de rodapé, em razão do escopo e do tempo limitados deste trabalho. Aponta-se aqui para a ambiguidade representada pela personagem da velha. Em certas tradições das literaturas africanas, a velhice teria uma ligação inexorável com a sabedoria, na medida em que seriam os velhos e as velhas os transmissores orais das tradições ancestrais. Romances como *O outro pé da sereia* (2006), do moçambicano Mia Couto, e o próprio conto “Jangada para longe”, analisado no capítulo anterior, indicam isso. Contudo, em “A velha”, Ondjaki sublinha os limites dessa caracterização, construindo uma personagem que, ao mesmo tempo que carrega essa ancestralidade, arrisca tornar-se eterna, se o narrador-personagem não tomar providências urgentes. Em outras palavras, a velha remeteria tanto ao caráter ancestral da tradição quanto ao perigo de sua cristalização.



## CONCLUSÕES

O objetivo central da presente dissertação foi o de analisar as questões da hospitalidade, do hibridismo ou hibridação e do cosmopolitismo (de acordo com Derrida, Bhabha e Canclini) em dois livros de contos do escritor angolano Ondjaki, *E se amanhã o medo* e *O céu não sabe dançar sozinho*. O exame crítico de tais conceitos se estendeu durante todo o trabalho, e no último capítulo aliaram-se ainda as filosofias da história de Buck-Morss, Marx e Benjamin, a fim de tentar melhor compreender o sentido histórico do conto “A velha”, que consideramos singular na obra ondjakiana.

Ao longo da pesquisa, podemos perceber que, de forma mais intensa do que em obras de outros contistas e romancistas de Angola (Aqualusa e Pepetela, entre outros), Ondjaki guarda um lugar especial para as figuras do estrangeiro e do outro. Nessa linha, explora as potencialidades generosas da hospitalidade em “Madrid”, “O sangue no cavalo” e “A libélula”, onde temos personagens que se abrem definitivamente à alteridade, sacrificando e deixando-se sacrificar por ela (“O sangue no cavalo”) e recebendo-a em sua própria casa sem maiores questionamentos, até mesmo quanto ao seu nome ou passado (“A libélula”).

Isso não ocorre, contudo, sem consequências: “Mussulo”, “A velha” e “Macau”, por exemplo, indicam os limites das experiências da hospitalidade e do híbrido, e o estranhamento (o sentimento do *unhomely*, segundo expressão de Bhabha) que elas podem provocar – até mesmo no leitor, a partir das mudanças das vozes narrativas e da nota de rodapé de “Mussulo”, gerando dúvidas quanto ao caráter autobiográfico ou autoficcional da narrativa e realizando uma espécie de negociação da identidade (no caso, do narrador). “A velha” dá conta de uma situação em que a hospitalidade logo converte-se uma lógica do refém, e onde o narrador e a anciã trocam de papéis, enquanto hóspedes e hospedeiros. Em “Macau”, por sua vez, o afastamento do narrador-escritor diante do embrulho que recebera da alfaiataria chinesa, a sua recusa em abri-lo, remete à impossibilidade do hibridismo como um estado de fluidez ou indefinição permanente e à necessidade, portanto, de fixar determinadas identidades.

Já “Shangai” e “Jangada para longe” apontam de maneira positiva para o hibridismo e o cosmopolitismo. Enquanto no primeiro conto lê-se um entrelugar, onde ao ritmo essencialmente híbrido do *jazz* articulam-se nacionalidades (angolano, alemão, chinês, etc.) e temporalidades diversas – o novo e o velho, aquilo que é próprio e o que é do outro, cujas memórias passam a pesar na mente do narrador,

que lamenta sentir saudades de coisas que jamais viveria (colocando-se em questão, portanto, a própria memória) -, na segunda narrativa temos o inventor de uma “janguicleta”, com a qual ele deseja viajar pelos mares e conhecer outros lugares e povos. Seu sentimento cosmopolita inspira também o desejo dos outros moradores, que afixam objetos seus na “janguicleta”, coletivizando a criatividade daquela máquina e o trajeto que ela possibilitaria. A viagem tornava-se de todos, não apenas do inventor da engenhoca. Assim, o cosmopolitismo que se observa em “Jangada para longe” é aquele vernacular (Bhabha), construído a partir das margens.

Finalmente, na última parte do trabalho, discutimos “A velha”, analisando primeiramente sua intertextualidade com o texto de Guimarães Rosa e anotando as semelhanças (os personagens) e as diferenças (a localização no tempo, a descrição fantástica ou sombria da velha, etc.) entre ambos. Em seguida, discutimos as implicações deste conto para a história e memória consideradas “oficiais”, particularmente a história angolana, na qual Ondjaki se insere. No confronto que se desdobra entre os personagens do conto, o narrador objetiva retirar da velha (entendida como o “passado oficial”) seu aspecto mumificado, que desafia a morte e pretende eternizar-se no tempo. No lugar dessa eternidade, o personagem-narrador busca instaurar a transitoriedade à velha, fazendo com que ela possa finalmente morrer, operando assim o que Benjamin chamaria de “travão de emergência” na locomotiva da história. Lido a partir dessa chave, o conto permite questionar a própria “história da literatura nacional”. Não se trata de negar que ela exista – afinal, há inúmeros livros, teóricos e linhas de pesquisa que lidam com esse objeto –, mas de sugerir que possa ser construída de outras formas, buscando valer-se de um modo comunista de recepção da história (Buck-Morss) que considere de maneira mais aberta e descontínua a diferença.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACNUR (Onu). **Sete fatos sobre a crise na Síria**. 2018. Acessado em 02 out. 2018. Disponível em: <<http://www.acnur.org/portugues/2018/09/12/sete-fatos-sobre-a-crise-na-siria/>>. Acesso em: 12 set. 2018.
- ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX**. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2017.
- AGUALUSA, José Eduardo. **Catálogo de luzes: os meus melhores contos**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2013.
- BENJAMIN, Walter. Comentários: sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016a. p. 168-192.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016b. p. 7-20.
- BENNINGTON, Geoffrey. A besta e o soberano: três notas para Derrida. **Alea: Estudos Neolatinos**, [s.l.], v. 17, n. 1, p.35-51, jun. 2015. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s1517-106x2015000100003>.
- BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. 3. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.
- BHABHA, Homi K.. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BHABHA, Homi. Introduction: narrating the nation. In: BHABHA, Homi (Ed.). **Nation and narration**. Londres e Nova York: Routledge, 1990. p. 1-8.
- BHABHA, Homi. The World and the Home. **Social Text**, [s.l.], n. 31/32, p.141-153, 1992. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/466222>.
- BRECHT, Bertolt. **Conversas de refugiados**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BUCK-MORSS, Susan. **Hegel, Haiti, and Universal History**. Pittsburgh: University Of Pittsburgh Press, 2009.
- BUCK-MORSS, Susan. Hegel e Haiti. **Novos Estudos - Cebrap**, [s.l.], n. 90, p.131-171, jul. 2011. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0101-33002011000200010>.

BUCK-MORSS, Susan. **O presente do passado**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

CANCLINI, Nestor Garcia et al. The Hybrid: A Conversation with Margarita Zires, Raymundo Mier, and Mabel Piccini. **Boundary 2**, [s.l.], v. 20, n. 3, p.77-92, 1993. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/303342>.

CANCLINI, Néstor García. Narrar la multiculturalidad. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, [s.l.], v. 21, n. 42, p.9-20, 1995. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/4530820>.

CANCLINI, Néstor García. Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação. **Opinião Pública**, Campinas, v. 8, n. 1, p.40-53, jan. 2002.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CANCLINI, Néstor García. Interview for the 9th Spanish Sociology Conference, 2007. **Social Identities**, [s.l.], v. 14, n. 3, p.389-394, maio 2008. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/13504630802102770>.

COUTO, Mia. **O outro pé da sereia**. Lisboa: Caminho, 2006.

CRITCHLEY, Simon; KEARNEY, Richard (Ed.). Series editors' preface. In: DERRIDA, Jacques. **On cosmopolitanism and forgiveness**. New York: Routledge, 2005. p. vii-xii.

DERRIDA, Jacques. A melancolia de Abraão. In: EYBEN, Piero; RODRIGUES, Fabricia Wallace (Org.). **Cada vez o impossível: Derrida**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2015. p. 12-39.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DERRIDA, Jacques. Observações sobre desconstrução e pragmatismo. In: MOUFFE, Chantal (Org.). **Desconstrução e pragmatismo**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016. p. 119-134.

DERRIDA, Jacques. **Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio**. Porto Alegre: Sulinas, 2005a.

DERRIDA, Jacques. **On cosmopolitanism and forgiveness**. New York: Routledge, 2005b.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou: (a seguir)**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

DERRIDA, Jacques. **O monolinguismo do outro: ou a prótese de origem**. Porto: Campo das Letras, 2001.

DERRIDA, Jacques. **Papel-máquina**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DERRIDA, Jacques. Posições: entrevista a Jean-Louis Houdebine e Guy Scarpetta. In: DERRIDA, Jacques. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 45-114.

DERRIDA, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. **Revista Cerrados**, v. 21, n. 33, 3 set. 2012.

EASTHOPE, Antony. Bhabha, hybridity and identity. **Textual Practice**, [s.l.], v. 12, n. 2, p.341-348, jun. 1998. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/09502369808582312>.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Lisboa: Ulisseia, 1961.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GALVÃO, Walnice Nogueira. A noção de "balanço" na recente ficção lusófona. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin; SCARPELLI, Marli Fantini (Org.). **Portos flutuantes: trânsitos ibero-afro-americanos**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004. p. 17-24.

GILBERT, Geoff. Why Europe Does Not Have a Refugee Crisis. **International Journal Of Refugee Law**, [s.l.], v. 27, n. 4, p.531-535, 23 nov. 2015. Oxford University Press (OUP). <http://dx.doi.org/10.1093/ijrl/eev049>.

MATE, Reyes. **Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin**. São Leopoldo, Rs: Ed. Unisinos, 2011.

MENDONÇA, Heloísa. **Com 40.000 venezuelanos em Roraima, Brasil acorda para sua 'crise de refugiados'**. 2018. Disponível em:

[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/16/politica/1518736071\\_492585.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/16/politica/1518736071_492585.html). Acesso em: 18 fev. 2018.

MOTTA, Anna Maria Claus. Memórias infantojuvenis em Bom dia camaradas, de Ondjaki. **Cadernos Cespuc**, Belo Horizonte, n. 21, p.18-30, dez. 2011.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura: "notas"** de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2015.

NEVES, Cláudia Carvalho. **Ondjaki e os "anos 80":** ficção, infância e memória em AvóDezanove e o segredo do soviético. 2015. 142 f. Dissertação (Mestrado), Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, Laize Santos de. **As cartografias dos sonhos nas esquinas da memória:** uma análise de Sonhos azuis pelas esquinas, de Ondjaki. 2017. 95 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

PIMENTEL, Luanda Moraes. **As terceiras margens:** um estudo da rememoração em Primeiras estórias, de João Guimarães Rosa. 2014. 101 f. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.

PLATÃO. Apologia de Sócrates. In: PLATÃO. **Diálogos:** Volumes I - II. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 1980. p. 43-73.

RANCIÈRE, Jacques. The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge. **Critical Inquiry**, [s.l.], v. 36, n. 1, p.1-19, jan. 2009.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias.** 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SANTOS, Hélio. **The 3 sibitchi of dance.** 2016. Disponível em: <https://www.helio-santos.com/>. Acesso em: 12 jun. 2019.

SIEGAL, Nina. **Looted ethiopian crown resurfaces in the Netherlands.** 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/10/03/arts/design/ethiopian-crown.html>. Acesso em: 19 out. 2019.

SHINEBOURNE, Pnina. Trauma and culture: On Freud's writing about trauma and its resonances in contemporary cultural discourse. **British Journal Of Psychotherapy**, [s.l.], v. 22, n. 3, p.335-345, mar. 2006. Wiley. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1752-0118.2006.tb00289.x>.

SOUZA, Ricardo Timm de. Ética e animais: reflexões desde o imperativo da alteridade. **Veritas**, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p.109-127, jun. 2007.

TELES, Edson. A produção do inimigo e a insistência do Brasil violento e de exceção. In: GALLEGU, Esther Solano (Org.). **O ódio como política: a reinvenção da direita no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 50-57.

TOPA, Francisco José de Jesus. Ondjaki, uma escrita dentro dos momentos: roteiro de leitura. **Nau Literária: crítica e teoria da literatura**, Porto Alegre, v. 07, n. 02, p.1-11, jul./dez. 2011.

TOSI, Gabriela Raizaro. **A escrita palimpséstica de Ondjaki: estratégias inter e intratextuais em E se amanhã o medo**. 2017. 99 f. Dissertação (Mestrado), Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária, Puc-sp, São Paulo, 2017.

TRILLING, Daniel. **Five myths about the refugee crisis**. 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/news/2018/jun/05/five-myths-about-the-refugee-crisis>>. Acesso em: 03 out. 2018.

TURBOLI, Carolina de Azevedo. **A travessia do narrador transforma o tempo em espaço: O céu não sabe dançar sozinho, de Ondjaki**. 2016. 113 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

VEIGA, Giselle Leite Tavares. Harmonizando tempos, suavizando espaços: uma leitura de E se amanhã o medo, de Ondjaki. **Cadernos Cespuc**, Belo Horizonte, n. 19, p.155-161, dez. 2010.

VERAS, Laurene. **Ondjaki e a memória cultural em Bom dia camaradas, Os da minha rua e Avódezanove e o segredo do soviético**. 2011. 100 f. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

WOLFREYS, Julian. **Compreender Derrida**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.