

**“Narrar para não deixar morrer”: O tempo do fim em
Biografia do Língua (2015), de Mário Lúcio Sousa**

Talles Luiz de Faria e Sales
UNIVERSIDADE DO MINHO

ABSTRACT

This article proposes an analysis of the novel *Biografia do Língua* (2015), by the Cape Verdean writer Mário Lúcio Sousa, traced on a double axis. The first axis deals with reflecting the narrative strategy of a condemned to death who, when he narrates, suspends the time by modeling language and history. The second, outlining literary images mobilized by the narrative, designing the layout of a cultural imaginary that recovers the memory of the movements of Portuguese colonialism.

Keywords: Mário Lúcio Sousa, suspension of time, colonialism, cultural imaginary, Cape Verde.

Este artigo propõe uma análise do romance *Biografia do Língua* (2015), do escritor cabo-verdiano Mário Lúcio Sousa, traçada em duplo eixo: refletir a estratégia narrativa de um condenado à morte que, ao narrar, suspende o tempo modelando a língua e a história, e delinear as imagens literárias mobilizadas pela narrativa, esboçando o desenho de um imaginário cultural que recupera a memória dos movimentos do colonialismo português.

Palavras-chave: Mário Lúcio Sousa, suspensão do tempo, colonialismo, imaginário cultural, Cabo Verde.

“Em Falésia é domingo, digo cá para mim, pois às vezes é preciso que eu me lembre disso. Há muito que desconhecemos os dias da semana”.

Mário Lúcio Sousa, *Biografia do Língua*
(2015)

Nascido no Tarrafal, Ilha de Santiago, Cabo Verde, a 21 de Outubro de 1964, Mário Lúcio Sousa é uma das figuras mais reconhecidas da cena cultural cabo-verdiana. Graduado em Direito pela Universidade de Havana, atua como cantor, compositor e escritor. Como poeta, marca a viragem na nova poesia cabo-verdiana com o livro *Nascimento de Um Mundo* (1990). Entre 2011-2016, atua como Ministro da Cultura de Cabo Verde. Recebeu, dentre outros, o Prêmio Literário Miguel Torga (2015) e o Prêmio PEN Club Portugal (2018), o primeiro pelo romance *Biografia do Língua* (2015), no qual propõe um rico e vasto diálogo cultural que permeia as culturas insulares de Cabo Verde e de Cuba, bem como as de Portugal e África Ocidental. Escrito em palimpsesto ao romance-testemunho publicado por Michel Barnet em 1966, *Biografia de un cimarrón*, que narra a biografia de um ex-escravo cubano de 108 anos que vivencia a escravidão, a abolição, participa da guerra de independência e da revolução cubana, *Biografia do Língua*, ao tomar o texto de Barnet como seu hipotexto (Genette, 1982, pp. 11-12), dissocia-se do simples comentário, glosa ou repetição, recriando no hipertexto (*Ibid.*) uma narrativa nova, com personagens e ambiência outros. Esteban Mesa Montejo – conserva-se o nome do “cimarrón” de Barnet – é um escravo que aprende a falar logo nos primeiros meses de vida, o que o leva a desempenhar a função de “língua”, i. é, intérprete entre o colonizador e contingentes populacionais autóctones dos quais ele mesmo procede, com o objetivo de entre estes capturar novos escravos à empresa colonial. O que se dá a ler em *Biografia do Língua* é a narrativa executada por um condenado à morte, que recebe do rei a encomenda de biografar a vida desse escravo precoce. Para isso, o narrador reinventa a língua, funda uma comunidade utópica, Falésia, e acaba por burlar a morte à qual estava condenado. A partir de linhas de convergência histórico-culturais entre Cuba e Cabo Verde, o romance vira a língua portuguesa pelo avesso para narrar os avessos do imperialismo português. Em crítica publicada no nº 204 da revista *Colóquio/Letras*, Ana Gabriela Macedo apresenta uma síntese contundente deste romance de Mário Lúcio Sousa:

Um livro sobre ‘a língua’ portuguesa, africana, mestiça, emprestada, subvertida, virada do avesso, com as costuras bem à mostra, e as cicatrizes ainda por sarar,

bem visíveis. A ‘outra’, a que não tem direito a existir, muito menos a mostrar-se, rompendo por entre linhas e entrelinhas, desvelando-se em entreditos e mofando dos interditos (Macedo, 2020, p. 241).

As costuras que o narrador de *Biografia do Língua* vira do avesso e expõe, desfaz e torna a fazer, emenda e remenda, sugerem um duplo processo de apropriação, da língua e da história que a entretece. A partir de neologismos e variações semânticas, a linguagem elaborada por Mário Lúcio Sousa está a par da autoafirmação cultural plasmada pelas escritas de Luandino Vieira ou Mia Couto, na esteira de Guimarães Rosa, oferecendo mais um e decisivo passo na senda aberta por Baltazar Lopes da Silva e por Orlanda Amarílis na literatura cabo-verdiana. A metáfora da costura empregada por Macedo, tendo por pano de fundo a relação entre metrópole e colônia e o gesto de autoafirmação cultural intensificado ao longo do século XX por movimentos como o *Negro Renaissance* nos Estados Unidos da América ou *Négritude* em França, bem como o propiciado pela revista *Claridade* no caso específico de Cabo Verde, reitera em parte o que narra Walter Benjamin acerca do modo como as criadas se referiam à sua mãe: querendo dizer “gnädige Frau” (“minha senhora”), “como mutilavam a primeira palavra, durante muito tempo pensei que elas diziam ‘Näh-Frau’ (“senhora da costura”) (Benjamin, 2018, p. 114); para Benjamin, a expressão coincidia em cheio com a imagem que fazia da mãe. De forma similar, mas aqui por um processo de apropriação linguística autoafirmativa, a linguagem que Mário Lúcio Sousa cose, descose e volta a coser, entretece uma tessitura textual e imagética que vira pelo avesso as malhas da língua e do império português, indiciando sentidos que, como intuía o jovem Benjamin a respeito do vocativo empregado pelas criadas, atingem camadas de significados que vão ao âmago de suas referências, escovando a contrapelo, pela língua – fazendo uso da imagem benjaminiana contida na sétima das “Teses sobre o conceito da história”, à qual voltaremos posteriormente – a história oficial do colonialismo português.

Ao recobrar o passado colonial de Cabo Verde, comparecem ao romance elementos culturais da colonização portuguesa e aqueles trazidos por seus escravos africanos, elementos que resultaram na criouliização da cultura cabo-verdiana. Como assinala Russell-Wood no argumento que perpassa todo o seu livro sobre o império português, *The Portuguese Empire, 1415-1808: a world on the move* (1998), o imperialismo português esteve notoriamente marcado pela ideia de movimento. A par das especiarias, da cana-de-açúcar e de outras mercadorias e espécies trasladadas entre Ásia, África e América, uma miríade de povos foram reificados, transplantados e miscigenados entre as rotas e os portos do império. A correlação entre rotas e raízes destacada por Susan Friedman (1998, p. 154) evidencia-se nas rotas pelas quais se movimentava o império – dentre as quais Cabo Verde fora importante entreposto – e em simultâneo se disseminam raízes

culturais que, mescladas entre si e com a cultura do colonizador, desdobraram-se num movimento rizomático que viabiliza ao pós-colonial a autoafirmação, a criouliização que não apaga o imaginário do colonizado e ainda molda a língua do colonizador, revelando novas formas de sobrevivências culturais, mestiças e sincréticas, num *quantum* de imprevisibilidade que escapa ao controle colonial da mestiçagem e docilização dos corpos escravizados ¹.

O avesso da língua indicia o avesso do imaginário colonial, a despontar imagens que sobrevivem por entre os escombros da violência colonial. Contá-las e recontá-las é não as deixar morrer, protelar o fim dos condenados da terra, suspender o tempo colonial de uma história vivida em função de outrem, da metrópole ², enquanto se salva dos escombros aquilo que se pode juntar ou reinventar. O condenado narrador de Mário Lúcio Sousa movimenta-se contra os ventos que tornam pandas as velas das naus, contraria o vento da história colonial que sob a égide do progresso arrasta povos e arrasa terras, e efetiva o desejo do anjo benjaminiano que quer recolher o que jaz entre ruínas. A sua narrativa do passado, pela qual se reconstitui a biografia do Língua e a formação do espaço ficcional de Falésia – o que a torna também uma narrativa do presente –, escova a contrapelo a história oficial do império e recolhe, já não os cadáveres de mortos, mas fragmentos vivos de um imaginário cultural que, condenado pelo colonialismo, recusou-se a deixar-se morrer.

¹ A distinção entre mestiçagem e criouliização é observada por Édouard Glissant ao definir a criouliização como “a mestiçagem acrescida de uma mais-valia que é a imprevisibilidade” (Glissant, 2005, p. 22). Segue-se a esse processo, tanto nas Américas quanto em algumas regiões de África, como é o caso de Cabo Verde, o surgimento de línguas crioulas, i. é, de um tipo de “língua compósita, nascida do contato entre elementos linguísticos absolutamente heterogêneos uns aos outros” (*Ibid.*, p. 24). Subjaz a esse passo argumentativo de Glissant o conceito de “Povos Novos”, introduzido por Darcy Ribeiro em *O processo civilizatório: “Reunindo no mesmo espaço físico matrizes étnicas profundamente diversificadas – indígenas, negros e europeus [no caso das Américas] – aqueles empreendimentos [do colonialismo europeu] ensejaram sua fusão mediante a miscigenação racial e a aculturação, dando lugar a figuras étnicas inteiramente novas”* (Ribeiro, 1987, p. 160). Ao focar os pensamentos do rastro/resíduo de patrimônios culturais perdidos no “ventre do navio negreiro” (Glissant, 2005, p. 19), Glissant desloca a ênfase da formação dos “Povos Novos” para seu devir imprevisível, ou seja, da mestiçagem, biologicamente controlada pelo colonialismo, para a criouliização, culturalmente imprevisível ao colonizador.

² Tem-se aqui em vista a proposição de Frantz Fanon: “O colono faz a história e sabe que a faz. E porque se refere constantemente à história de sua metrópole, indica de modo claro que ele é aqui o prolongamento dessa metrópole. A história que escreve não é portanto a história da região por ele saqueada, mas a história de sua nação no território explorado, violado e esfaimado” (Fanon, 1968, p. 38). O colonizado, por contraste, vive o tempo da história da metrópole, até chegado o tempo em que, com sua língua crioula, ele passe a contar a sua própria história.

O fim dos tempos e o tempo do fim: como contar o tempo

A queda do Muro de Berlim em 1989 representou uma mudança de paradigma na sociedade ocidental a respeito da qual ainda não se cristalizou um equilibrado balanço interpretativo. Este símbolo, amplamente repercutido pelas cadeias internacionais de televisão e por outros veículos de *mass media* em novembro daquele ano, representou o fim da bipolarização político-econômica que cindiu o mundo pós-1945 em dois centros antagônicos liderados por EUA e URSS, em torno aos quais orbitavam países de papel secundário. A partir da década de 1990, a bipolarização cede lugar à hegemonia do neoliberalismo e dos valores que o mobilizam e que se desvelam em sua radicalidade durante o atual e conturbado governo de Donald Trump. Em 1992, Francis Fukuyama decretava o fim da história, introjetado ao seu argumento teleológico a supremacia *ad infinitum* da potência aparentemente vencedora da Guerra Fria na década de 1990, os EUA. Hoje, em 2020, assistimos a uma espécie de ocaso americano ou do crepúsculo dos super-heróis – jogando aqui com o título e com a expressão nietzscheanos –, enquanto outro bloco hegemônico emerge. Assiste-se mesmo ao fim da história? Os termos não parecem bem colocados.

O ano de 1945 assinala não apenas o fim da guerra, mas a iniciativa inédita do uso de bombas nucleares em conflitos bélicos, resultando na destruição maciça e na contaminação das cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki. A explosão das duas cidades entrou para o imaginário ocidental, configurado pelo *soft power* representado pela hegemonia cultural norte-americana, como um “mal necessário”, um atalho que encolheria o tempo para o fim da guerra. Outras interpretações, como a da filósofa britânica Elisabeth Anscombe, lembrada por James Rachels em *The Elements of Moral Philosophy*, acabaram esquecidas, preteridas pelas dinâmicas e explosivas imagens fabricadas pela indústria de Hollywood. Comentando o dilema ético formulado no nono capítulo do livro, “Are there absolute moral rules?”, Rachels lembra o óbice apontado por Anscombe à homenagem da Universidade de Oxford ao presidente Harry Trumann: esperava-se aprovar por unanimidade a outorga de grau acadêmico pela universidade a Trumann, em reconhecimento aos esforços de guerra norte-americanos; apenas Anscombe e outros dois membros da universidade se opuseram. Católica, pôs-se a rezar ao lado de fora do salão enquanto Trumann recebia a honraria, não sem antes ter publicado panfletos expondo a argumentação que sustentava seu posicionamento. Anscombe argumentava a partir de um ponto de vista ético intencionalista, seguindo a ideia de que os fins não justificam os meios. Num esforço didático, ela radicaliza o argumento de que as catástrofes provocadas pelas explosões das bombas nucleares serviriam para reduzir o

número de mortos totais caso a guerra se prolongasse: “if you had to choose between boiling one baby and letting some frightful disaster befall a thousand people – or a million people, if a thousand is not enough – what would you do?” (Rachels, 2012, p. 127). Anscombe chama a atenção para o outro lado da moeda: o extermínio em massa de duas populações civis pela detonação das então recentes bombas nucleares.

A face de Janus de 1945: se o nazi-fascismo fora derrotado, sabe-se a partir de então que a fissão dos núcleos internos dos átomos gera um potencial destruidor capaz de ameaçar de extinção a população sob ataque. Diante da nova possibilidade, pavimentava-se o caminho da Guerra Fria e os acordos recíprocos de não agressão. Se a queda do Muro de Berlim representou para Fukuyama os umbrais do fim da história, sua difusão em massa pelos meios de comunicação apenas ocultou o outro lado da história pós-1945: este não é o fim dos tempos, das épocas da história, mas o tempo do fim. A alteração que essa ruptura paradigmática representa para o modo como o ser humano passará a interagir com o tempo pós-1945 foi bem detectada por Günther Anders em *Endzeit und Zeitenende* [O tempo do fim], publicado em 1972, aqui citado em sua tradução para o francês:

[...] jusqu’en 1945, nous n’avons été que les membres mortels d’un genre conçu comme intemporel, d’un genre face auquel nous ne nous sommes du moins jamais vraiment posé la question: ‘Est-il mortel ou immortel?’. Maintenant, nous appartenons à un genre qui, en tant que tel, est mortel. ‘Mortel’ (il est inutile de dissimuler cette distinction) non pas au sens d’un devoir-mourir, mais au sens d’un pouvoir-mourir.

Nous sommes passés du rang de ‘genre des mortels’ à celui de ‘genre mortel’ (Anders, 2007, p. 23).

A nova interação com o tempo captada por Anders soa como uma trombeta: a partir de agosto de 1945 é disparada uma contagem regressiva cujo fim esforça-se para se protelar pelo bom senso. Em *Le temps du fin*, Anders não vislumbra o fim dos tempos, mas o tempo do fim. Há, portanto, uma alteração significativa no modo de colocação dos termos: no lugar de uma visão inexorável e apocalíptica do “fim dos tempos”, aponta-se para uma dimensão cronológica, vivencial, do “tempo do fim”, da qual se desdobra a incontornável questão: o que fazer desse tempo, como alterá-lo ou como suspendê-lo? Noutro de seus livros, Anders mostra-se arguto intérprete de Kafka e em sua leitura sugere a potência das imagens de viabilizar “uma nova atitude e uma chance de revisão do julgamento; de todo modo, congelam as reações habituais e mecanizadas que decorrem diante da ‘coisa em si’” (Anders, 2007, p. 23). Em se tratando de análise de uma obra literária, a sugestão de Anders, por seu caráter temporal, retroage sobre a assertiva de seu diagnóstico em *Le temps du fin*. Haveria nas narrativas e,

por conseguinte, na literatura, uma vez que como outras artes e meios de produção cultural (como cinema e *tv's series*) ela também fabrica arsenais de imagens, a potencialidade de alterar, de provocar a nova atitude e a chance de revisão do julgamento do tempo do fim?

Em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), Aílton Krenak, liderança indígena entre os povos krenak, da etnia borum do sudeste brasileiro, conta que, em 2018, perguntado sobre como os indígenas resistiriam aos novos tempos políticos, respondeu que, na verdade, estava preocupado com os brancos, pois os índios resistem há quinhentos anos. Logo na sequência, desenvolve argumento afim ao de Anders, pelo qual se capta o modo de resistência indígena ao longo dos séculos: “Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial” (Krenak, 2019, p. 15). Suspender o céu que ameaça desabar sobre nossas cabeças é possível pelas práticas culturais que ampliam o horizonte existencial humano, aqui entrevisto de um ponto de vista antropológico. As narrativas, orais ou escritas, atendem a essa peculiaridade: permitem, como nos mitos e lendas transportados pelos *griots* africanos para a América, suportar as noites das senzalas; são uma forma de esperança e de apego à vida, como para o “Capâneo”³ do conto de Primo Levi, o italiano Rappoport, que se mantém altivo no campo de concentração pelos cálculos financeiros e pelas histórias que conta a planejar a vida para depois do cativo; seu duplo contrastante, Valério, entrega-se e afunda na lama. O fim de ambos será trágico, mas há na empáfia de Rappoport algo que Levi aprenderia a admirar anos mais tarde: não se deixa derrotar. “Se no outro mundo encontrar Hitler, lhe cuspirei na cara com todo o direito”, e aumentando a voz pelo estouro de uma bomba, “... porque ele não me derrotou!” (Levi, 2005, p. 87). Há, portanto, um componente ético-moral e existencial nas narrativas e nas imagens que elas produzem, componente que permite alterar a relação com o espaço-tempo e suspender o céu que ameaça desabar.

Também em Jorge Luís Borges comparece o poder disruptivo da ficção. No conto “El milagro secreto”, o dramaturgo Jaromir Hladík, condenado à morte pela Gestapo, roga a Deus que lhe conceda o tempo necessário para concluir sua peça inacabada, o drama em verso *Los enemigos*. “El universo físico se detuvo” (Borges, 1974, p. 512) e Hladík vê concedido o seu milagre secreto diante do pelotão de fuzilamento: Deus outorga-lhe um ano, o que lhe permite concluir a peça. Ao fim, o fuzil dispara, e o que para Hladík transcorreu como um ano, para

³ Trata-se de uma referência de Levi à figura mitológica de Capâneo, guerreiro que contra os raios de Zeus escala os muros de Tebas no cerco a Troia e, mesmo morto, não desiste de lançar improperios a Zeus de suas profundezas no Hades. Aparece como personagem da tragédia *Sete contra Tebas*, de Ésquilo.

o pelotão da Gestapo durou pouco mais que alguns segundos. O milagre de Hladík é o milagre da ficção que permite suspender o céu que desaba ou o tempo que em contagem regressiva se esgota. Imbricam-se, desse modo, duas acepções do verbo “contar”: a de caráter numérico, de quem realiza uma operação matemática, aqui regressiva, de um tempo que se esgota; e a de caráter narrativo, de quem conta uma lenda, uma estória, uma biografia, antítese progressiva e cumulativa do enredo ao tempo que se esvai. A segunda acepção retroage sobre a primeira em efeito suspensivo, a ficção a subverter a lógica matemática ao imiscuir um novo tempo no interior do tempo do fim. Este o milagre: a ficção gera possibilidade de vida ao condenado à morte, oferece esperança a quem só pela morte espera, opera um curto-circuito ao converter o tempo do fim em tempo de criação, portanto, num novo início.

Participa deste mesmo rol de estratégia para a suspensão do tempo do fim pela ficção o romance publicado pelo cabo-verdiano Mário Lúcio de Sousa em 2015, *Biografia do Língua*, também ele narrado por um condenado à morte que, participando de uma estirpe que vai de Xerazade a Hladík e Rappoport, que releva das formas de resistência cultural indígenas e africanas pelas narrativas orais, suspende a história pela estória que conta, abrindo o tempo da história para a nova atitude e a chance de revisão do julgamento da qual fala Anders em seu ensaio sobre as imagens kafkianas.

Paródia e invenção circunstancial: um *modus operandi* da suspensão do tempo

O condenado narrador de *Biografia do Língua* alerta para a peculiaridade que o singulariza dentre os suspensores do tempo: ao contrário de Xerazade ou de Penélope, ele não está a enganar o tempo, mas está contra o tempo: “Até tenho pressa em contar e temo que a minha vida não chegue para tanto (Sousa, 2015, p. 91). A comparação que estabelece não é nada vã, afinal, por meio da comparação, como aponta Susan Friedman (2018), pode-se ver a similitude na diferença e a diferença na similitude ao extrapolar o particular e, pela comparação, capacitar uma leitura mais sistemática e ampla que aponta padrões sócio-culturais dominantes e desestabiliza noções essencializadas de identidade, desconstruindo o construto histórico que as configura. Se a tarefa das personagens femininas de *As mil e uma noites* e de *Odisseia* operam a suspensão do tempo pela dilatação, i. é, pretendem postergá-lo para resguardarem-se da violência dos homens, o condenado de Mário Lúcio Sousa opera a suspensão do tempo pela condensação, i. é, ele precisa fazer com que caiba num intervalo de tempo que considera curto tudo aquilo que pretende narrar, a biografia do Língua. Dessa dificuldade resulta a própria estrutura formal do romance que põe em curso e radicaliza aquela característica fragmentária que Schlegel já encontrava no gênero: no lugar da

narrativa linear, apresentam-se cenas fragmentadas, variações do tempo narrado, embaralham-se filões diegéticos que intercalam entre o tempo da história, das narrativas, do ato de narrar e da vida do biografado.

Em *Biografia do Língua* o gênero romanesco mostra-se, uma vez mais, um canibalizador dos outros gêneros literários: seu título faz presumir o gênero literário da biografia; sua indicação genérica (“Romance”) fratura essa presunção e promete uma ficção. A biografia canibalizada pelo romance acaba por receber um “outro tom”, diverso do padrão convencional da biografia, reiterando a tendência do romance enquanto gênero literário, destacada por Mikhail Bakhtin no ensaio “Epos e romance” (Bakhtin, 1998, p. 399). Desse modo, a coesão esperada pela biografia que, pelo distanciamento entre biógrafo e biografado, viabilizaria uma estrutura mais linear e, via de regra, cronológica – ao contrário da autobiografia que, como assinala Lejeune (1975), em geral apresenta uma narrativa em retrospectiva –, adquire outro tom pelo romance que a parodia. Conforme destaca Frederic Jameson a propósito do recurso à paródia e principalmente ao pastiche pela pós-modernidade (1997, p. 196), a paródia aqui se aproveita da singularidade de estilos para criar uma imitação que simula o original mediante um tratamento geralmente cômico. Tal o escritor angolano Luandino Vieira em *O livro dos rios* (2006), a biografia emulada pelo romance parodia a história oficial das relações entre metrópole e colônias no imperialismo português, condensando seu tempo e abrindo novas perspectivas acerca do tempo histórico pelas fissuras que nele provoca o tempo da ficção. A biografia do Língua entrecruza-se com a história do colonialismo europeu e, numa atitude de refinada ironia, subverte essa história pela estória contada por meio de uma linguagem insubmissa e sofisticada. Assim, a paródia ocorre em dois níveis: o romance parodia a biografia e a ficção parodia a história. Segue-se aqui a lição de Linda Hutcheon, que não concebe a paródia simplesmente como oposição de um texto ao outro, mas como irônica transcontextualização e invenção, uma repetição em diferença (Hutcheon, 2000, p. 32), de modo que o romance e a ficção não se distanciam por contraste da biografia e da história, antes as ressignificam.

O primeiro nível da paródia (romance/biografia) tem como referente a já apontada obra de Barnet, *Biografía de un cimarrón*, que narra a vida de Esteban Mesa Montejo, ex-escravo que escapa à escravidão em Cuba antes da abolição em 1886 e sobrevive como uma espécie de eremita retirado nas montanhas da ilha, luta como soldado na guerra de independência de Cuba à Coroa Espanhola, vive sob a ditadura pró-imperialista de Fulgencio Batista e testemunha ainda a Revolução Cubana, quando, na primeira metade da década de 1960, o etnólogo Barnet entrevista-o e elabora sua biografia, publicada como um romance-testemunho. O projeto romanesco de Mário Lúcio Sousa faz com que o autor se aproxime de seu hipotexto de uma forma singular: numa viagem de Serpa, no Alentejo, à ilha do

Pico, nos Açores, o autor sugere no paratexto inicial que mobiliza a retórica do prefácio – “Pré-história” – que foi presenteado com o livro de Barnet. Em Serpa já vinha acalentando o desejo de escrever um livro sobre a vida de um “língua”, escravo que servia de tradutor e intérprete entre brancos e escravos; na ilha açoriana o tema conjuga-se com a biografia de Esteban Montejo transcorrida no intercurso dos acontecimentos mais importantes entre os séculos XIX e XX; o contexto histórico-geográfico de Cuba transposto para as ilhas de Cabo Verde, como se nota no texto pelas referências à administração portuguesa. O outro tom que o romance confere ao gênero da biografia é dado desde o início pela escolha da personagem central não incidir sobre o “biografado”, Esteban Montejo, mas sobre “a própria maravilha de contar e de escutar” (Sousa, 2015, p. 12). Ao contrário da biografia que fixa o sujeito num contexto histórico-geográfico, o desafio coloca-se outro: “Construir uma narrativa com base no tempo das histórias, e não no tempo da história, é a linguagem deste livro” (*Ibid.*). Tem-se, aqui, a orientação formal de um projeto literário que trans-contextualiza o modelo da biografia que emula.

O segundo nível da paródia (história/ficção) põe em curto-circuito a presunção do gênero biográfico de apresentar, mediante uma narrativa distanciada que separa biógrafo e biografado, uma contextualização histórica e geográfica sobre a qual transcorre a vida do biografado. Nessa perspectiva, a biografia cede lugar à ficção “porque os factos da vida de um escravo ultrapassam qualquer realidade e qualquer imaginação actuais. É algo assim só comparável com a vida de um perpétuo condenado à morte” (*Ibid.*). A ideia de uma conexão lógica entre os atos e os acontecimentos de uma biografia não acolheria os fatos da vida de um escravo, uma vez que sua realidade é por si pavorosa, de modo correlato ao que Anders detecta em Kafka: “Se Kafka deseja afirmar que o ‘natural’ e ‘não-espantoso’ de nosso mundo é pavoroso, então ele faz uma inversão: o pavor não é espantoso” (Anders, 2007, pp. 22-23). Por ultrapassar o verosímil, o pacto de leitura só pode ser mediado pelo protocolo estabelecido pela ficção. Exímio suspensor do tempo, o tema é discutido por Borges no ensaio “La postulación de la realidad”: para Borges, “la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad” (Borges, 1974, p. 218). Aberta ao possível, a arte poética não está presa à contingência da história, como já apontara Aristóteles no livro IX da *Poética*, deixa antes entrever formas de postulação da realidade que, como a definição de paródia de Hutcheon, repete-a em diferença. Borges distingue em seu ensaio três métodos de postulação clássica da realidade, a considerar o terceiro como o mais difícil e eficiente dentre todos: a postulação de uma realidade via “invención circunstancial” (*Ibid.*, p. 220). Por meio da invenção circunstancial insinuam-se temas subterrâneos, congregados por uma imagem, por uma narrativa que aparece encartada entre o veio diegético principal

do texto ou pelo uso de neologismos e de outros recursos linguísticos. O recurso à paródia, em seus dois movimentos distintos, e as invenções circunstanciais da narração constituirão o modo de condensação que permitirá ao condenado de Mário Lúcio Sousa narrar a *Biografia do Língua* no tempo curto no qual não caberá, reiterando o dilema do narrador machadiano que apressa o fim do livro pela alegada insuficiência de papel.

Narrar para não deixar morrer: a escova da ficção no contrapelo da história

Nas famosas teses de Walter Benjamin “Sobre o conceito da história”, o filósofo alemão lembra que a história, ao transformar o passado em coisa sua, torna-o citável por seu cronista, que interpreta retrospectivamente a sua imagem, de modo cristalizado, para uma humanidade já redimida. Escapa ao cronista o que não integra o núcleo cristalizado dessa imagem do passado, escapam-lhe as margens da imagem, aquilo que fica ofuscado pelo estouro do acontecimento histórico. Na ótica benjaminiana caberia ao materialista histórico escovar a contrapelo a história alinhada pelo cronista a partir dos acontecimentos, como conclui na sétima de suas teses (Cf. Benjamin, 1994, p. 222ss). No romance de Mário Lúcio Sousa caberá ao seu condenado narrador jogar a partida de xadrez não com o corcundinha das lendas folclóricas alemãs que abre o ensaio de Benjamin, mas com a própria morte à qual é condenado, numa reedição da famosa cena de Ingmar Bergmann em *O sétimo selo* (1957). O condenado precisa não apenas de enganar para vencer a morte, mas de fazer caber em seu tabuleiro os movimentos que deve executar, ainda que para isso subverta as regras do jogo através da paródia.

O romance de Mário Lúcio Sousa articula-se a partir de dois eixos narrativos centrais: 1) a narrativa da biografia de Esteban Montejo – empréstimo do livro de Miguel Barnet –, escravo de codinome “Língua” (no plano da ficção, porque teria aprendido a falar aos sete meses de idade, motivo pelo qual o rei de Portugal encomenda sua biografia; e, no plano da História, por retomar a função de tradutor e intérprete exercida por escravizados, os “línguas”, para facilitar o comércio de escravos entre portugueses e africanos). 2) a comunidade e a vida que se cria em torno do inominado condenado que narra a biografia do Língua em Falésia, espaço ficcional que metaforiza Cabo Verde. Estrutura-se em três partes, subdividas em fragmentos sem títulos ou indicações numéricas, numa tendência característica da ficção moderna e contemporânea: I [sem título]; II: Tudo o que do escuro se sabe é até onde chega a luz; e III: O homem é de onde se sente bem. Além do paratexto prefacial intitulado “Pré-história”, há um “Final”, que não chega a ser epílogo por encerrar-se com a palavra “*Continua*”, marcada em itálico, única na página em branco, apontando não ter fim a história que se conta, como também não termina a vida do condenado que, com a sua linguagem, esvazia a semântica

do verbo “matar” na linguagem de Falésia: “Lembrem-se, vão ter de me matar”, alerta o condenado, “Matar? O que é esse verbo?” riem-se os falesianos ao fim do romance (Sousa, 2015, p. 309).

Condenado à morte pelo rei, o narrador roga aos soldados e ao governador que lhe permitam contar uma história, em atenção a um último desejo. Na medida em que narra as vicissitudes da vida de Esteban Mesa Montejo, o condenado inverte sua posição ao capturar as mentes e os corações dos circunstantes para a biografia que narra. A mando do rei de Portugal que vem a saber de um pequeno escravo que fala aos sete meses de idade, o condenado parte em busca dos fatos que constituem a biografia do Língua, auxiliado por Zacarias, que lê e conta ao condenado os nomes registrados nos livros de assentos dos escravos, o que lhe permite descobrir o nome do Língua, Esteban Mesa Montejo, e assim começar a destrinçar o fio de sua vida. O condenado abre

[...] um baú que a memória do escravo considera fechado para sempre. Caixa de Pandora é brinquedo diante da arca de lembranças que o escravo se recusa geneticamente a abrir. É o que há de mais segredo, e há mil códigos para passar perto, mas a regra é nunca tentar entrar (*Ibid.*, p. 99).

Aos poucos, o leitor saberá que o Língua chega órfão a uma fazenda, recém-comprado pelo dono, adotado por um casal de escravos. Descobrirá também que à tarefa da tradução à qual estava destinado não se aplicava, por motivos óbvios, o açoite, ao contrário dos trabalhos do eito. Ele crescerá, se enamorará e, revoltado com a escravatura, terá sucesso em fugir da fazenda e isolar-se nas montanhas da região circundante. Com a abolição, retorna o Língua e descobre que agora o que há é uma outra forma de escravidão, pois, sem que haja trabalho para todos, todos precisam comprar, consumir. O mundo transforma-se em “bagaçomulacarroçamulabagaço” (*Ibid.*, p. 126), e é por um meticuloso trabalho linguístico, a desaguar na produção de um arsenal imagético, que o baú da memória do escravo dá-se a ver.

Enquanto narra e condensa os eventos narrados no curto tempo de vida que lhe resta, o condenado apropria-se e ressignifica a linguagem. Além dos processos de justaposição e aglutinação de palavras, como no belo neologismo “lagrimansas” (*Ibid.*, p. 284), o romance performatiza uma linguagem crítica que incide sobre o discurso oficial acerca da imagem do passado fornecida pelos cronistas da história: “Pois o falesiano é uma língua ideográfica e os reis e as rainhas têm todos uns nomes de dois metros que não cabem nos nossos símbolos” (*Ibid.*, p. 204). Pela discussão metalinguística a propósito da linguagem que se cria na narrativa biográfica do Língua, insinua-se na biografia um teor imprevisto e distante do padrão biográfico exigido anteriormente ao condenado pelo rei. A própria linguagem repele ou subverte os signos coloniais, num movimento

autoafirmativo que se confunde com a formação da comunidade de Falésia e com o seu idioma, o falesiano. Povo, língua e território entrecruzam-se na formação de uma tradição que passa a constituir uma identidade local, falesiana. Os “cadurmes de porcos, monte de cabras, mancha de peixes” (*Ibid.*, p. 211) são exemplos de um uso imprevisível da linguagem colonizadora pelo colonizado que a crioula: não seria esta a principal vitória do Língua, que domina a língua para escapar ao açoite⁴? Também o seria de seu condenado biógrafo-narrador que, dominando-a à beira da perspectiva da morte, engendra uma vida comum à beira do mundo através da linguagem que cria: a Falésia.

Mas não se trata aqui de uma autoafirmação por exclusão. A língua continua a ser a portuguesa, mas com outra afinação. Em proximidade ao que lembrava Amílcar Cabral, o processo de descolonização não se mostra como uma atitude de negação absoluta a tudo quanto proceda do colonizador em busca de uma “especificidade” dos valores africanos⁵, afinal, o próprio Governador afeiçoou-se à narrativa do condenado. Calca-se aqui a possibilidade de um humanismo literário aberto a relações não baseadas na mundanidade, isto é, no poder político e no interesse (Sais, 2018, p. 115), mas pela abertura para a multiplicidade de histórias que sobre uma história em comum, de violência e desacertos, a língua conta, reconta e continuará a visitar, resistindo aos sedutores parâmetros do “nós-contra-eles”: sem despir-se de uma ineludível ironia, uma vez que a suspensão do tempo não o abole, a retribuição do condenado ao imagomúndi do

⁴ Não apenas pelo papel desempenhado por alguns cabo-verdianos na administração das colónias portuguesas em África, o que sugere a formação intelectual de uma elite preparada para exercê-lo, mas o próprio componente literário de inovação linguística revela uma tendência de autoafirmação da identidade nacional na cultura do país. Nos contos de Orlanda Amarílis em *Cais-do-Sodré té Salamansa* (1974) ou ainda nas mais refinadas canções interpretadas por Cesária Évora, como o clássico “Sodade”, esta tendência se mostra num relevo incontornável. A esse respeito, referindo a Baltasar Lopes (1907-1989) [*Chiquinho*, romance escrito em 1938] como “pioneiro na busca de processos para a construção de novas línguas no espaço africano de expressão portuguesa”, Manuel Ferreira afirma que a literatura cabo-verdiana se desenvolve em “um espaço bilíngue e que o dialecto crioulo pode ser considerado uma língua novi-latina (a língua cabo-verdiana) de léxico na sua quase totalidade (noventa e sete por cento) oriundo da língua portuguesa, e naturalmente a reapropriação (com tudo quanto a palavra implica: reelaboração fonética, morfológica, sintáctica e semântica) continuada de palavras (sintagmas) portuguesas por parte do dialecto crioulo que são depois devolvidas, já modificadas, à escrita em português. Eis assim um português cabo-verdianizado onde, inclusive, por vezes, o eixo sintagmático é alterado. Quer a narrativa quer a lírica se enriquecem pelos mais variados processos de reconstrução linguística: convivência, hibridismo, neologismos e daí a novidade, a invenção permanentemente revelada do insuspeitado lastro de uma linguagem de recursos inesgotáveis” (Ferreira, 1997, pp. 61-62).

⁵ “[...] o que importa não é perder tempo em discussões mais ou menos bizantinas sobre a especificidade ou não especificidade dos valores culturais africanos, mas sim encarar esses valores como uma conquista de uma parte da humanidade para o património comum a toda a humanidade, realizada numa ou em diversas fases da sua evolução” (Cabral, 1980, p. 67).

“tamanho de uma carambola” com o qual o ministro o presenteia é uma resposta no sentido do humanismo literário proposto por Said. Destituído de posses, o condenado arranca um pedaço de sua própria língua, “quente e viva como um molusco”, e doa-a ao “senhor ministro”.

A autoafirmação não-excludente na formação do sentimento comunitário de Falésia vai além da relação entre metrópole e colônia e aponta para um potencial de leitura talvez ainda pouco explorado. Parte das línguas, costumes e tradições que alteram a afinação da língua do colonizador não se circunscrevem à Falésia, antes indiciam pontos de contato entre regiões que receberam contingentes escravizados originários de uma mesma matriz cultural ao longo do processo colonial. Em *Biografía de un cimarrón*, Barnet refere um ser mitológico, o chicherekú, pequeno diabinho da mitologia bantu, etnia comum a vários países africanos, dentre os quais Angola e Moçambique, também, como Cabo Verde, ex-colônias do imperialismo português. Barnet alerta que “Con el chicherekú no se puede jugar porque hay peligro” (Barnet, 1979, p. 14). O mesmo diabinho aparece em *Biografía do Língua*, um velho congo ensina a Esteban o modo como o parir e criar:

Escuta, crioulo, vais buscar um ovo de galinha, fazes-lhe tum tum tum, põe-no ao sol durante três dias e, ao terceiro dia, o ovo emanará uma quentura medonha, é o feto do diabo em gestação, já lá está, agora vais guardar o ovo debaixo do sovaco durante três sextas-feiras seguidas e na última, ao meio-dia, a casca se rompe (Sousa, 2015, p. 280).

Além da onomatopeia convertida em verbo, o método de choca do ovo do diabo não deixa de ser divertido. O personagem é amplamente difundido na *santería* cubana. A sua função de diabinho também deixa entrever uma convergência com o corcudinha alemão das teses de Benjamin ou ainda com o português fradinho da mão furada. Além da função correlata de diabo ou duende doméstico, a conceder mágicos benefícios, mas também a pregar partidas e a penhorar a alma de quem o convoca, do ponto de vista do imaginário cultural a imagem do chicherekú expande-se não apenas no diálogo submerso nos porões dos navios negreiros que ligavam o arquipélago de Cabo Verde a Cuba, mas também nas ligações entroncadas em Cabo Verde com destino a outras colônias do Império Português. No interior do Brasil, é folclórica a lenda do diabinho na garrafa, parido do mesmo modo *sui generis* explicado pelo velho congo a Esteban. A diferença é que no Brasil recomenda-se sua conservação não no chapéu ou em sacos de estopa, mas em garrafas bem vedadas. A lenda é tão recorrente que o dramaturgo Benedito Ruy Barbosa a explorou nas telenovelas *Renascer* e *Paraíso*, exibidas pela rede Globo em 1993 e 2009, respectivamente. Até onde foi possível averiguar, permanece inédita, no Brasil, uma vinculação entre o diabinho da

garrafa e o chicherekú bantu ⁶, o que abre caminho a identificações culturais que relembrem a análise que o historiador galês Russell-Wood faz do Império Português como um mundo em movimento, um mundo ainda à espera de encontrar suas co-irmandades.

A autoafirmação não-excludente deve congregiar imagens como essa numa imagologia de um tempo do fim que não se confunde com o fim dos tempos. Assim como o tempo e a língua são alterados pela narrativa do condenado que conta um tempo do fim, um tempo que parte da condição de um sujeito reificado pelo colonialismo que o escraviza e a sua progressão até ao presente, essa contagem continua. No tempo da ficção da *Biografia do Língua*, as estórias e a história não cessam. Como a última palavra do romance – *Continua* – a vida do condenado, ao contrário da vida do Hadlík borgeano, também continua. Suspender o tempo é narrar para não deixar morrer, evitar a facilidade do “nós-contra-eles”, encontrar uma nova atitude que desassocia, por um humanismo literário, a imagem da espécie humana como um gênero potencialmente suicidário. A literatura pode tornar o humano imortal e suspender o fim, como bem o sabe o condenado narrador, “contando sua história para um mundo novo” (*Ibid.*, p. 210), que continua...

Bibliografia

- ANDERS, Günther. *Le temps du fin*. Paris, L’Herne, 2007.
- ANDERS, Günther. *Kafka: prós & contras*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. “Epos e romance” in *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 6ª Ed. São Paulo, Hucitec, 1998. (pp. 397 – 428).
- BARNET, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história” in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1994. (pp. 222 – 232).
- BENJAMIN, Walter *Imagens de pensamento*. Porto, Assírio & Alvim, 2018.
- BORGES, Jorge Luís. “El milagro secreto” in *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1974. (pp. 508 – 513).
- BORGES, Jorge Luís “La postulación de la realidad” in *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1974. (pp. 217 – 221).

⁶ O folclorista brasileiro Luís da Câmara Cascudo vincula o diabinho da garrafa ao “famaliá”, derivação brasileira do *familiar* europeu: “Diabinho preto, conservado dentro de uma garrafa [...]. Familiar, citado nas Denúncias da Bahia em 1591. Era tradição europeia a fabricação de demônio auxiliar, guardado em casa e pronto para o serviço do seu possuidor” (Cascudo, 1998, p. 383).

- CABRAL, Amílcar. "A cultural nacional" in *A arma da teoria*. Rio de Janeiro, Editora Codecri, 1980. (pp. 53 – 92).
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10ª ed. Rio de Janeiro, Ediouro, 1998.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, vol. I. Amadora, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.
- FRIEDMAN, Susan. *Mappings: Feminism and cultural geographies of encounter*. New Jersey, Princeton University Press, 1998.
- FRIEDMAN, Susan. "Porquê não comparar?" in *Antologia de Estudos Comparatistas: Pós-colonialidade, tradução, arte e género*. Braga, Húmus, 2018. (pp. 63 – 78).
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GLISSANT, Édouard. "Crioulizações no Caribe e nas Américas" in *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora, Editora UFJF, 2005. (pp. 13 – 39).
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000.
- JAMESON, Frederic. "Postmodernism and Consumer Society" in Ann Gray, Jim McGuigan (eds.) *Studies in Culture: An Introductory Reader*. London: Arnold, 1997, (pp. 192-205).
- KRENAK, Aílton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.
- LEJEUNE, Phillippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- LEVI, Primo. *71 Contos de Primo Levi*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- MACEDO, Ana Gabriela. "'Biografia do Língua' de Mário Lúcio Sousa" in Lisboa, *Colóquio/Letras*, n. 204, 2020. (pp. 241-243).
- RACHELS, James. *The Elements of Moral Philosophy*. 17ª ed. New York, The McGraw-Hill Companies, 2012.
- RIBEIRO, Darcy. *O processo civilizatório: estudos de antropologia da civilização; etapas da evolução sócio-cultural*. 9ª ed. Petrópolis, Vozes, 1987.
- RUSSELL-WOOD. A. J. R. *The Portuguese empire, 1415-1808: a world on the move*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1998.
- SAID, Edward. "A transformação das bases e práticas de estudo nas humanidades" in *Antologia de estudos comparatistas: Pós-colonialidade, tradução, arte e género*. Braga, Húmus, 2018. (pp. 101 – 121).
- SOSA, Mário Lúcio. *Biografia do Língua*. Alfragide, D. Quixote, 2015.
- VIEIRA, José Luandino. *O livro dos rios. De rios velhos e guerrilheiros I*. Lisboa, Caminho, 2006.

Talles Luiz de Faria e Sales é licenciado em Filosofia e mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Atualmente, é doutorando em Modernidades Comparadas pela Universidade do Minho, em Portugal, sob orientação do Prof. Carlos Mendes de Sousa.

Contato tallesfaria@outlook.pt

Recebido: 01.10.2020

Aceito: 13.10.2020