

A Osga e o vendedor de passados¹

Vera Maquêa*

RESUMO:

Este artigo apresenta uma leitura da obra *O vendedor de passados*, do angolano José Eduardo Agualusa, na composição de um bestiário das literaturas africanas de língua portuguesa que, ao privilegiar relações entre o humano e o animal, demanda deslocamentos epistemológicos para a abordagem da literatura pós-colonial. A investigação sobre os limites do humano e de suas premissas é submetida à ironia do narrador que inverte, desvia e fratura os paradigmas do pensamento cartesiano, funcionando com um operador desconstrucionista do humanismo tal como tem sido edificado pelo ocidente. Neste romance, percursos e traumas problematizam a divisão da realidade animal, numa poética em que a metáfora animal se dirige a dimensões múltiplas da linguagem como invenção de novos mundos, cujo abrigo encontra-se na própria literatura, numa biblioteca que constitui imaginários, do narrador e das personagens.

PALAVRAS-CHAVE: O vendedor de passados, Agualusa, pós-colonial; bestiário, humanismo

Seremos capazes de redescobrir a nossa pertença à mesma espécie e o nosso inquebrável vínculo à totalidade do vivo?

O direito universal à respiração (Achille Mbembe)

Os assassinos quiseram apagar até suas lembranças, mas no caderno escolar que nunca me deixa, registro seus nomes, e não tenho pelos meus e por todos aqueles que pereceram em Nyamata, nada além deste túmulo do papel.

Baratas (Scholastique Mukasonga)

Como humanista por excelência a literatura sempre foi um lugar privilegiado para fazer falar os animais, emprestando-lhes uma voz que é, a um só tempo, a possibilidade para falar de si e a distância necessária para estigmatizar, redimir ou acessar o outro do próprio humano. Em parceria ou em confronto, o animal alimenta a história, a política, a filosofia, as artes. No pensamento ocidental, o homem - como categoria humana - tem sido na maior parte do tempo apartado do mundo da natureza e destacado a si mesmo como ser superior ao animal - pelo riso, pelo pudor, pela razão, pela linguagem -, enquanto o animal restaria fechado na sua chave genética, reproduzindo os comandos de sua espécie, incapaz de construir os caminhos de sua ação.

Ao problematizar a premissa de Heidegger, do animal como “pobre de mundo”, e empenhado em reflexões sobre o contemporâneo, Giorgio Agamben (2013) propõe abandonar um sistema de pensamento alicerçado em dicotomias como natureza-cultura, vida nua-vida qualificada, homem-animal, transcendendo para um pensar pós-humanista. Com o pós-humanismo, no entanto, a relação entre o homem e o

animal permanece sendo um desafio, pois que ambos continuam a reclamar uma definição ontológica em que um não pode prescindir do outro.

Compreender o tempo presente passa pelo esforço de visitar criticamente as formas como o homem e o animal são percebidos e de que maneira coabitam as modalidades interpretativas que orientam modos de vida atuais. Uma das marcas mais comuns atribuídas aos animais, com relação ao humano, repousa sobre uma suposta falta: a falta da fala, da linguagem, da consciência moral, ética e da morte. Se a literatura sempre foi e prossegue sendo um território possível de supressão de qualquer falta – ou dizendo de outro modo, de preenchimento de uma carência -, fazer o animal falar seria uma de suas importantes funções, seja por atribuir ao animal um lugar diferente do que teve no passado, seja para conceber um viés crítico sobre a ação humana. Mas, ainda assim, não seria a literatura um instrumento antropológico, por meio do qual o “animal-máquina” cartesiano poderia reproduzir-se indefinidamente? Como seria possível pensar o animal e, na ubiquidade de sua condição no universo representante da literatura, a pertença humana ao mesmo mundo, que Mbembe interroga como a capacidade de recuperar nossa pertença à “totalidade do vivo”?

Papagaios que repetem a fala humana, macacos que imitam gestos humanos, no entanto, ainda não deixaram totalmente de ser vistos como seres fechados em sua consistência biológica - a vida nua -, devendo sua natureza permanecer submetida ao homem. Quando os animais tomam a fala na ficção, sobretudo na literatura endereçada a crianças, e se tornam soberanos, donos de seus destinos, é comum que se desviem para uma função educativa ligada a valores morais, éticos, exemplares, com o objetivo de formação dos pequenos. La Fontaine segue como o grande mestre da arte de educar pela capacidade comunicativa, ética e afetiva que seus animais representam.

Ao dar voz aos animais a literatura fratura a visão da carência de mundo do animal e emparelha-se à observação de Agamben de que qualquer falta atribuída ao animal é “uma projeção do mundo humano sobre o mundo animal” (2013, p. 98), realizando uma operação invertida em que a falta é do humano que faz falar os animais como se não fosse jamais suficiente que os homens falassem e pensassem sobre si mesmos, por si mesmos. A literatura, no entanto, nem sempre dá voz aos animais, às vezes, os representa como avatares do humano. Um debate sobre o apartheid na África do Sul ou sobre o genocídio em Ruanda dificilmente poderia nos desviar de Coetzee ou de Mukasonga, quando na obra destes autores o animal ocupa um lugar central e a discussão ética e moral encontra sua força em suas presenças ou alusões.

No limiar dessas reflexões, no entanto, encontramos o romance *O vendedor de passados*, do escritor angolano, Eduardo Agualusa. Difícil seria o leitor passar ao largo de uma discussão sobre a memória, não fosse o narrador - um ser dado a filosofias, que observa o mundo vivo - transportá-lo a um outro interesse para além das artimanhas tecidas pela memória, ao reconhecer que:

Os homens ignoram quase tudo sobre os pequenos seres com os quais partilham o lar. Ratos, morcegos, baratas, formigas, ácaros, pulgas, moscas, mosquitos, aranhas, minhocas, traças, térmitas, percevejos, bichos do arroz, caracóis, escaravelhos” (AGUALUSA, 2015, p.20).

Esse simpático bestiário de pequenos seres - muitos deles são mesmo minúsculos -, poderia passar despercebido se o narrador não fosse uma osga, que se alimenta de alguns animais desta lista mas que, também, está na cadeia alimentar de outros deles. A osga, no entanto, às vezes, filosofa, mostrando-se distante do seu mundo prático e objetivo: “morcegos dormem nas paredes, de cabeça para baixo, embrulhados nas suas capas negras. Ignoro se as osgas fazem parte da dieta dos morcegos. Prefiro continuar sem saber” (AGUALUSA, 2015, p.10).

Esse narrador-osga – que já foi um homem – narra a história de Félix Ventura, um albino, que é angolano e que ganha a vida vendendo passado a homens bem sucedidos, “empresários, ministros, camanguistas, generais, gente, enfim, com o futuro assegurado” (AGUALUSA, p.17), a quem falta um bom passado. No seu ofício de genealogista, Félix Ventura se defronta com um evento que é, em tudo, inusitado, a ocorrência da chegada de um estrangeiro, branco, que busca uma identidade angolana.

Publicado em 2004, o romance é uma sátira sobre a sociedade angolana atual, mas também uma discussão sobre o humanismo, as relações entre humanos e animais, culturas e línguas, poder e política, realidade e criação literária, verdadeiro e falso, duplos e alteridades, o estatuto da memória e seus deslizamentos. Não se trata de uma narrativa estruturada sobre pares opositivos ou dualidades reprováveis e simplificadoras do real. Ao contrário, o narrador, com a visão de cima, das frestas, das lacunas e dos entre-lugares, - pois que é uma osga -, vê, observa e narra, construindo, junto com Félix Ventura, um espaço de negociações identitárias e desestabilizador das verdades estabelecidas.

Seu universo ficcional porta uma constante escrita metaficcional, em que jornalistas e escritores partilham o ofício de escrever. Agualusa, ele mesmo, atuou como jornalista – uma profissão detetivesca - e esse fato impactou sua atividade de escritor ao ponto de encontrarmos variações da profissão em toda sua obra, como se pode verificar em *Teoria geral do esquecimento*, *A sociedade dos sonhadores involuntários* e *A rainha Ginga*. O alicerce móvel e impreciso do passado mediado pelo trabalho com a memória se apresenta, no entanto, insuficiente para abordar os tempos. A recorrência ao mundo animal é, pois, uma de suas estratégias mais evidentes.

Um desprezioso e assistemático olhar sobre as literaturas africanas é suficiente para constatar o lugar do animal como espaço de discussão da colonização e de seus desdobramentos. Além disso, observar as relações entre o humano e o animal, em uma perspectiva pós-colonial no âmbito dessas literaturas, é uma inscrição crítica que permite apreender um debate sobre o humanismo atualmente, que se apresenta como fuga de um mundo cindido e que já vinha sendo problematizado por importantes pensadores há algum tempo, como mostram as organizadoras de *Nação e narrativa pós-colonial I Angola e Moçambique*, Ana Mafalda Leite et al., publicado em 2012, com uma série de excelentes resenhas verticais dos principais autores, conceitos e debates sobre o assunto.

Nas literaturas africanas de língua portuguesa, personagens e narradores animais revezam-se na tradução de um mundo brutalizado por violência, guerras, opressão, autoritarismo, resultando na composição de uma zoopoética, em que o humano se faz representar na crueldade. Nesse universo não é raro que a ternura dos animais exceda, como se pudesse ser compensatória da falta de humanidade dos humanos.

A tentativa de construir um besteiário no âmbito deste texto leva-nos, irremediavelmente, a uma lista incompleta e reconhece sua limitação e falta de rigor no levantamento da produção e na aferição de sua natureza. O universo dessas obras é plural e multiforme, cobre vários gêneros literários e expressa-se em linguagens e temas bastante particulares e diferentes entre si como podemos verificar em *O último voo do flamingo*, *O gato e o escuro*, *A confissão da leoa*, de Mia Couto; *Os abutres*, de Ungulani Ba Ka Khosa; *Nós matamos o cão tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana; *Babalaze das hienas*, de José Craveirinha; *O alegre canto da perdiz*, *As andorinhas*, de Paulinha Chiziane; *O cão e os caluandas*, *Parábola do cágado velho*, de Pepetela; *O cabrito*, de Manuel Rui; *A girafa que comia estrelas*, *Teoria geral do esquecimento*, *O vendedor de passados*, de Agualusa; *O leão e o coelho saltitão*, *O voo do golfinho*, de Ondjaki; *O galo que cantou na baía e outros contos*, de Manuel Lopes; *O silêncio das gaivotas*, de Francisco Conduto de Pina.

Ao adentrar tal universo ficcional e lançar a atenção sobre o conjunto de personagens e narradores que encarnam animais ou de animais que se revestem do humano, verificamos que há uma fauna muito mais extensa do que é dado a conhecer apenas pelos títulos das obras, de romances, contos e poemas.

Nas literaturas africanas contemporâneas, de diversas línguas, é possível visualizar preocupações éticas e acontecimentos temáticos semelhantes aos que são encontrados nas literaturas de língua portuguesa. Um espaço que abrigasse toda essa produção excederia largamente as margens muito estreitas das presentes reflexões e só seria possível mediante trabalho sistemático de uma rede de pesquisadores que pudesse navegar pela diversidade cultural do continente e de sua história, interligados pelo interesse comum de definir um verbo novo e original, como empenham-se em realizar os escritores e poetas em suas criações.

Lembre-se da importância de Jezibela no romance *Antes de nascer o mundo*, ou do boi do conto *O dia em que explodiu Mabata-bata*, ambos de Mia Couto. Jezibela é tão humana quanto a cachorra Baleia, de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos; Azarias tão fraterno de Tiãozinho de *Conversa de bois*, de Guimarães Rosa, mas chegar a seus sentidos exige da investigação um método para a aproximação elucidadora.

Já o narrador de *O vendedor de passados*, sendo uma osga, comanda seu universo semântico trazendo para a sua narrativa um besteiário de fazer inveja a *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, publicada em 1865, que desfila mais de quarenta espécies animais. No romance de Agualusa encontram-se animais, em geral, pequenos, como pássaros – que compõem a maioria das espécies citadas, abrindo-se numa pródiga decantação da alegria da vida natural. Mas há também os grandes, como o elefante, o javali e o rinoceronte que, quanto maiores, mais se aproximam da metáfora animal a serviço de desvendar sentidos do humano.

Com os nomes desses animais dispostos sem nenhuma hierarquia e de forma cumulativa, como nos sugere a própria narrativa da osga, encontra-se uma poética, ao modo do besteiário de Guimarães Rosa, sendo que em algumas obras a disposição dos nomes dos animais conta uma história, apenas com a substantiva propriedade semântica dos nomes. Essa relação produz vertigem e também o ponto de vista da Osga que, em seu universo, se relaciona com o mundo de maneira diferente dos humanos.

Poderíamos organizar assim, sem preocupação com a ordem de sequência da narrativa, os animais de *O vendedor de passados*: periquitos, bicos-de-lacre,

viuvinhas, peitos-celestes, anduas, rolas, abelharucos, pássaros, galinhas, cigarras, tigre, baratas, cabra, gato, peixes, pardal, cachorro, patos, elefante, sapo, gazela, ratos, cães, camaleão, borboletas, camelos, javali, serpente, lacrau, gafanhotos, formigas, pombos, salalés, borboletas, osga, flamingos, lagarto, crocodilo, rolas, crisálidas, araras azuis, pirilampos, perdigueiro, bagre, rinoceronte, lagartixas, mosquitos, macaco, osga-tigre, morcegos, baratas, ácaros, pulgas, moscas, aranhas, minhocas, traças, térmitas, percevejos, bichos do arroz, caracóis, escaravelhos. Há de ter escapado algum, paciência! pássaros voam.

Sendo animais de companhia, animais para o trabalho, animais para alimento, animais de caça, insetos, todos encontram-se envoltos na cadeia da natureza, cada qual com sua função. Além disso, coletivos e animais adjetivados tornam ainda mais fértil a zoopoética de Eduardo Agualusa, sendo cachorrinhos minúsculos, o cavalo do jogo de xadrez, as quissondes (ou bissondes), formigas guerreiras, peixes tropicais, papagaios (impressos na camisa de José Buchmann), gaiolas sem pássaros, galinhas ciscando, perdigueiro magro, peixe pardo, cardumes, o velho Bezerra, aves de rapina, borboletas verdes etc.

Há narradores, que povoam a literatura de modo geral, que são improváveis e colocam em questão a verossimilhança da narrativa. O verossímil é uma das grandes preocupações de Félix Ventura que afirma não ser um falsário, apenas fabrica sonhos. Se se incluem os narradores das histórias para crianças – constatamos que os improváveis se encontram prodigamente na literatura de todos os tempos e em todos os gêneros.

Memórias póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis e *A gloriosa família*, de Pepetela são apenas dois exemplos nas literaturas de língua portuguesa que problematizaram a voz de uma história que se pretendia racional para contar outras possibilidades, atravessadas pela ironia e pela crítica social, no contexto de suas épocas e culturas, por meio de narradores improváveis.

É de se notar que um defunto-narrador e um narrador-mudo ocupem um assento tão determinante na diegese, assumindo os destinos dos que são vivos e dos que possuem a faculdade da fala e que, por alguma razão, ultrapassam o caráter derrisório do enredo. Em ambos os casos, a subversão da figura clássica do narrador reitera o papel de invenção e de intervenção na lógica de um mundo dado, modificando noções como a de indivíduo e a de autoridade credível.

Nesse sentido, a literatura pós-colonial aprofundou as rasuras da voz narrativa, em que os espaços são partilhados – e mesmo, presididos – por narradores não-humanos. Encontramos esse narrador, como uma das trilhas discursivas do pós-colonialismo, em *Temps de chien*, do camaronês Alain Patrice Nganang. Espécie de autobiografia, a narrativa traz um cão que reivindica sua “canicidade”, sua condição animal: “Je suis un chien”. De outro modo, a osga, de *O vendedor de passados*, é um narrador ensimesmado, cuja vida se justifica pela amizade com o albino, Félix Ventura: “Nasci nesta casa e criei-me nela”, mas não reivindica seu passado humano.

Nessas obras, o animal é uma fenda discursiva por onde escritores e poetas escapam para um novo espaço político, apartando-se da lógica eurocêntrica e renunciando à uma filiação antropológica. Desse modo, há um elenco de obras que, no horizonte das literaturas pós-coloniais, surge trazendo uma radicalização do que seriam esses narradores improváveis, que assim são localizados numa alternativa contra-ocidental.

Na extensa maioria, não se trata da presença de animais que falam, como os animais das fábulas e dos livros clássicos destinados ao público infantil, como *O gato de botas*, de Charles Perrault, mas de animais que contam uma história e que faz o leitor experimentar seu ponto de vista e sua condição. *A metamorfose*, de Franz Kafka, é narrada em terceira pessoa, sendo Gregor Samsa uma personagem, não um narrador. No conto de Guimarães Rosa, *Conversa de bois*, a perspectiva é dos bois, mas o narrador também é em terceira pessoa.

A mudança de ponto de vista é fundamental para o estabelecimento do deslocamento da urdidura diegética. Em *O vendedor de passado*, o fato de o narrador ser uma osga é determinante para o ponto de vista cambiante que a narrativa demanda, já que o animal vive pendurado no teto, nas fendas, buracos, espalhado pelas paredes e movendo-se entre coisas e pessoas, podendo assim tudo observar, ver, ouvir, descrever e narrar. Mas, sendo improvável, motivo de dúvidas e desconfiança, esse narrador oferece sua voz que o leitor possa acessar os acontecimentos. Nesse sentido, os significados de seu caráter e o nome que agencia são princípios fundadores do universo ficcional.

Entretanto, ainda que faça parte de um grupo de narradores improváveis, o fato de ser uma osga em nenhum momento a desqualifica para ser o narrador. Ao contrário, sua consistência animal possibilita pontos de vista bastante moldáveis à necessidade da matéria narrada, além de ocupar a posição privilegiada pela invisibilidade do animal no âmbito da vida cotidiana das personagens. O ponto de vista, lembra Lodge, é a escolha mais importante que o romancista precisa considerar para contar uma história (2009, p36).

Outro fator importante para o edifício narrativo é o gesto de nomear como um princípio inaugural. A osga não tem nome e somente quase na metade do romance é batizada por Félix Ventura como Eulálio, “porque tem o verbo fácil” (AGUALUSA, 2015, p. 87). Ao nomear o narrador que conta sua história, Félix Ventura o coloca mais uma vez a seu serviço, de sua vida e de seu ofício de criador de passados, operador de memórias, sempre inventadas.

Nomeia a osga, ao modo como Adão nomeia os animais no Éden e, com isso, enfrenta o destino da queda humana, contrariada pelo próprio nome, Félix Ventura. Quem tem o poder de criar um passado para as pessoas, porque não poderia simplesmente nomear alguém que se metamorfoseou, um ex-humano? Ele próprio, Félix Ventura – que significa feliz, sortudo, bem-aventurado, numa construção pleonástica, pois que Félix e Ventura habitam o mesmo campo semântico.

Como sói acontecer na criação literária, as personagens tem nomes relacionados aos seus respectivos caracteres, como é o caso de José Buchmann. *Buch* em alemão significa livro, além do que *Mann* é conhecida referência ao autor de *A montanha mágica*. Há ecos de Jorge Luís Borges em *O vendedor de passados*, pistas já dadas desde a epígrafe alocada no início. Dessa leitura, ouvimos o Borges e sua forte atenção dada aos animais até o limite máximo de *O livro dos seres imaginários*; sua paixão por bibliotecas como uma coleção, coleção esta aleatória que reúne interesses muito diferentes.

O gosto de Borges pela coleção e pelo mundo humano representado pelo animal é que o levará à relação de obras excluídas, que o narrador de *Pierre Menard, autor de Quixote* reclama como a principal substância do que teria de fato importância. Essa estratégia borgeana será utilizada, sem nenhum esforço de disfarce, quatros

vezes no romance, compondo, justamente, um quadro de traços de composição da narrativa, da pesquisa realizada por um escritor na construção de sua obra.

Edmundo Barata dos Reis, cujo comunismo está impregnado em sua alma e que resta colado ao corpo, sendo impossível retirar a camisa velha e antiga com a imagem da foice e do martelo, como a crença de que o camponês e o operário poderiam mudar a rota de suas vidas. O nome dessa personagem traz uma contradição inconciliável, seu conteúdo e sua nuance trágica. Entre a barata, inseto percebido de modo geral como asqueroso – lembre-se mais uma vez Gregor Samsa – e reis - estatuto nobre de governantes em tempos monárquicos, Edmundo é atualmente um mendigo, maltrapilho que vive na sarjeta.

Que outro nome poderia colocar em tensão o resultado da empresa colonial, dos ideais utópicos que impulsionaram as lutas de independência e as distopias que foram sendo produzidas a partir de 1975 com o rumo que as coisas foram tomando? Edmundo Barata dos Reis é essa figura remanescente de um mundo em desalinho, em falência de sentidos e em abandono de si mesmo, definido na pele de sua contradição: Edmundo, do anglo-saxão significa o protetor da riqueza; no romance é tido como um louco, ou como ele mesmo se define: “Ex-cidadão exemplar. Exponente dos excluídos, excremento existencial, excrescência exígua e explosiva.” (AGUALUSA, 2015, p.157), o que de fato ele era ao encontrarmos o desfecho da história.

Os nomes das mulheres do romance aparecem como uma espécie de variação do mesmo, a mulher como ser diáfano, quase invisível, transparente, enredada nos braços de um homem, ou fotografando nuvens: Dagmar, Alba, Aurora, Stela, Ângela Lúcia, a Velha Esperança. Há uma profusão conjugada de imagens da natureza, em que o amanhecer, a luz, a madrugada, a estrela, em geral numa perspectiva contemplativa como se justificasse a existência feminina numa visão cósmica e a projetasse como acontecimento do devir. Esses espectros femininos entram, pela mão de Felix Ventura, em seu apartamento num desfile de musas, cuja beleza encantam a osga, que tudo observa.

Há, nesse sentido, uma comunhão entre essas figuras femininas e a osga, cujas existências passam despercebidas, confundidas com arquétipos e invenções generalizantes. Na narrativa, não há preocupação com a osga, com sua presença. Falam dela como senão estivesse ali.

Ficaram muito tempo discutindo sobre mim, o que me incomodou, porque o faziam como se eu não estivesse presente. Ao mesmo tempo sentia que falavam não de mim, mas de um ser alienígena, de uma vaga e remota anomalia biológica (AGUALUSA, 2015, p.19)

A osga não se reconhece naquilo que dizem dela. E como se passa quando o homem se vê sendo visto por um animal? Podemos encontrar o reverso do olhar da osga, que olha o homem esquecido de que pode estar sendo observado por um animal, na questão instigante de Derrida em face de um gato:

Frequentemente me pergunto, para ver, quem sou eu – e quem sou eu no momento em que, surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por

exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, dificuldade de vencer um incômodo (DERRIDA, 2002, p.15).

O ponto de vista, expandido nessa metáfora do olhar animal, é determinante ao se conceber um mundo habitado pelo homem e pelo animal. O incômodo de Derrida se dá pelo entendimento de que o gato possui consciência do que vê. Essa dimensão moral do animal, no entanto, não existe em Félix Ventura com relação a osga.

Numa noite, quando a osga “só queria uma fenda fresca onde mergulhar” (AGUALUSA, 2015, p. 169), num acalorado encontro amoroso com Ângela Lúcia, Félix Ventura nem se lembra de que partilha o apartamento com o amigo. Pendurada no teto ou em alguma fresta do apartamento, assiste “não sem espanto” ao embate sexual dos dois, sem que sejam tocados por qualquer constrangimento. Na perspectiva de Derrida, nesse caso, poderíamos afirmar que o homem é quem está esvaziado de consciência moral. Além disso, essa noite de amor será seguida pela madrugada do crime. “Matar um homem é coisa de homem” (AGUALUSA, 2015, p.178), mas é Ângela Lúcia que “atravessa a cozinha, (...) aponta ao peito de Edmundo e dispara” (p.178).

E o animal é um verbo, uma palavra, um *animot*, esse neologismo poético de Derrida, se não, de que outra matéria seriam construídos personagens e narradores do mundo animal na literatura? Ao acompanhar Félix Ventura, o leitor pode encontrá-lo como uma traça, habitando uma enorme biblioteca, pois esta personagem busca nas mais diferentes fontes, os materiais e os recursos para coser suas criaturas, até o ponto de haver, entre as mais convincentes, a produção de José Buckmann, um homem feito de livros.

À maneira borgeana, várias referências, indicadoras de trilhas e caminhos para o tecido da narrativa, vão se desenhando aos olhos do leitor, filtradas e destacadas pelo olhar atento da osga. Há um afã enciclopédico, catalizador e taxonômico que forma os andaimes da narrativa, não havendo intenção de os esconder por parte de Félix Ventura. Como em um jogo, essa zoopoética demanda atenção para que não se caia na cilada da citação objetiva, pois há mais inversões e corrupção da origem, do que referências confiáveis.

Textos e homens são citados, como a terra fértil de suas invenções identitárias, reunindo em metonímias, contingências políticas à consistência das personagens, tais como a leitura de Bakunini (AGUALUSA, 2015, p.11), anarquista russo, com a sugestão da Velha Esperança de que Félix seria um anarquista; O retrato a óleo de Frederick Douglass (p. 16), abolicionista, estadista e escritor estadunidense do século XIX, que no romance, porém, é um dos ancestrais de Félix Ventura, traficante de escravos para o Brasil e que vivera no Rio de Janeiro (p.53); a biografia de Bruce Chatwin, de Nicolas Shakespeare (p.23), produzida com base em seu caderno de notas privado, diários, cartas e entrevistas; ao modo como Félix Ventura escreve a biografia de José Buchmann e de seus outros clientes; o livro de Rodrigues Miguel, Operação quissonde – angola 65-67, romance de Rodrigues Miguel citado indiretamente pela referências a formigas descritas como de ferro, guerreiras; Referência a David Livigstone (p.109), missionário britânico e explorador que se tornou famoso por ter sido um dos primeiros a ter explorado o interior da África; Teoria dos seis graus de separação (p. 109), do estadunidense Stanley Milgran; Referência a Alexandre Torres dos Santos Correia de Sá e Benevides, descendente de Salvador Correia de Sá e Benevides, “ilustre carioca que em 1648 libertou

Luanda do domínio holandês”; para justificar a importância de ter uma descendência nobre na constituição de sua nova identidade; Referências a Mutu ya Kevela, de N’Gola Quiluange, até mesmo da rainha Ginga (p.120), mais uma deriva, pois esse é também o título de uma obra do autor; para justificar a descendência dos que resistiram aos portugueses.

Essas fontes, como podemos referir, constituem um acervo de colecionador. Félix Ventura é pródigo em informar as bases de suas criações por meio de citação de pessoas, empresas, livros, jornais, fotografias, lugares etc. Assim, encontram-se Orlando Sérgio, ator angolano; *A vida verdadeira de um combatente* (AGUALUSA, 2015, p.142), é quase uma cola rasurada de *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de José Luandino Vieira. Coronel Tapioca, empresa espanhola que produz calçados e têxteis (p.146); *O livro do desassossego*, de Fernando Pessoa (p. 154); David Hockney, com seus polaroides (p. 182); Jornal de Joanesburgo, *O século* (p. 190); Mercado Roque Santeiro, de Luanda (p. 193); escritores como Machado de Assis, Cruz e Sousa, Alexandre Dumas (p.17); Eça de Queiroz (p.25); Fernando Pessoa, Camilo Castello Branco. John M. Coetzee (p. 101); Ricardo Reis, Montaigne (p.132); Jorge Amado (p. 168); Huxley (p.194) e termina a narrativa, com referência ao conhecido discurso pronunciado por Martin Luther King (p.199), “Eu tive um sonho”.

O último capítulo do romance, (*Félix Ventura começa a escrever um diário*), é mais uma das inúmeras duplicações operadas pela lógica do genealogista, embaralhada em fotografias, relatórios, espelhos, identidades. Pode ser que ele próprio seja auto-invenção, revelando-se a osga que narra sua história. Essa frase final, *Eu fiz um sonho*, resgatada do discurso de Martin Luther King, concorre a nosso ver para essa interpretação, já que Félix é um vendedor de passados e que a osga foi um homem no passado. Sendo a osga caracterizada como um animal esbranquiçado, e Félix Ventura sendo um albino (nenhum dos dois suportam o sol), há que se compreender que os sonhos da osga, os seis, sejam finalmente a confirmação da teoria dos seis graus de separação e que Félix Ventura tenha finalmente encontrado a sua voz. A escrita do diário seria, então, apenas a retomada de uma história desse duplo, de produção do outro de si mesmo.

A organização do livro é calculada dentro de uma racionalidade perceptível a olhos nus. No romance, a osga narra seus sonhos que, ao total, são seis e, ao mesmo tempo, há uma ordem estrutural do texto relacionada com a Teoria dos seis graus de separação. Essa teoria é explicada por uma personagem, o José Buchmann inventado por Félix Ventura que, em uma mensagem eletrônica de Buchmann endereçada ao seu criador, que mostra sua gênese pelo domínio e pesquisa ancorados em documentos disponíveis na internet, de domínio público: “Em mil novecentos e sessenta e sete, um sociólogo americano, Stanley Milgran, da Universidade de Harvard propôs um curioso desafio a trezentas pessoas, residentes nos estados do Kansas e Nebraska” (AGUALUSA, 2015, p. 109).

Assim, de acordo com essa teoria, seis laços de amizade seriam suficientes para que duas pessoas quaisquer estejam ligadas. Tendo sido criado, José Buchmann acredita tanto que é verdade sua nova identidade, que começa a buscar novos elementos que alicercem ainda mais a verdade de sua existência atual: “Se a tese estiver correcta, encontro-me apenas, neste momento, à distância de duas pessoas da minha mãe” (AGUALUSA, 2015, p. 110). Os seis sonhos serão uma espécie de itinerário dessas possibilidades de encontros, responsável por concretizar ao final, parte do desenlace da narrativa. Entra em cena um conjunto de acontecimentos que

desmente o acaso, mas não consegue negar coincidências planejadas, ratificando a teoria dos seis graus de separação.

Se os sonhos narrados são do próprio narrador, a estratégia de aproximação dos humanos lhe permite contar suas histórias, em que os sonhos são dele, osga, mas raramente ele é a personagem mais importante do sonho. Como animal, também sonha o seu outro, o humano. Desde o primeiro sonho, o narrador caminha numa cidade alheia, em que vê uma multidão aleatória, e “carecas passeando pela trela cães assassinos” (AGUALUSA, 2015, p.31). Quando, no segundo sonho, a osga se afasta da cidade e encontra um menino acompanhando de um perdigueiro magro, o menino trazia “as mãos cheias de um lume verde, furtivo, uma matéria encantada que rapidamente se dispersou na escuridão”, “eram pirilampos” (p.49). Ao acordar em sobressalto, a osga percebe que “estava numa fenda úmida. Formigas pastavam entre os meus dedos” (p.50).

Vê-se nesses sonhos que a osga sonha como osga e, na sua linguagem, até o rio ganha movimento animal: “o rio veio lambe-me as mãos” (AGUALUSA, 2015, p. 49). Tanto no primeiro quanto no segundo sonho, a osga tem uma espécie de pesadelo, de angústia, acorda com a boca seca, em sobressalto. Mas no terceiro sonho, a cidade muda completamente. O ambiente aparece com referentes europeus em que, tendo encontrado seu amigo Félix Ventura, conversavam, comiam torradas e tomavam chá, como se estivessem na Inglaterra: “sucedia isso num salão amplo, ao estilo art nouveau, com as paredes cobertas por austeros espelhos emoldurados a jacarandá” (p. 73). Desse mundo de uma civilização construída, o narrador expressa seu desejo de retorno à natureza: “Gostaria de reger uma orquestra de pássaros enquanto no céu se fossem abrindo, um por um, os arco-iris.” (p. 76).

No encontro com Félix Ventura, o narrador ouve o amigo confessar que aquilo que faz “é uma forma avançada de literatura”, pois também cria enredos, inventa personagens, “mas em vez de os deixar presos dentro de um livro dou-lhes vida, atiro-os para a realidade” (AGUALUSA, 2015, p. 75). E ainda lembra que “existem dezenas de profissões nas quais saber mentir é uma virtude. Estou a pensar nos diplomatas, nos estadistas, nos advogados, nos actores, nos escritores, nos jogadores de xadrez” (p.132-3).

A criatura de Félix Ventura, José Buchmann, fez curso de fotografia, foi para Paris, Berlin, fotografando a guerra. Em Lisboa, ao encontrar um velho camarada, fica sabendo que sua filha foi torturada, mas não morreu. Esta cena é seguramente uma arte da descrição do terror e da tortura em que o estatuto do humano é colocado em questão. Somente uma osga poderia narrar algo assim, num mundo em que o animal é percebido como sendo o lado obscuro do humano.

Embora há um capítulo denominado (anticlímax), há um clímax, por assim dizer, que é a narrativa da tortura de uma bebê, em que foi queimada nos pés e nas costas. A osga vê as cicatrizes após a noite de amor em que Ângela Lúcia se recusa a tirar a camisa. No sonho da osga, Buchmann, ex-Gouveia, volta para Angola para matar Edmundo. Não há, pois, coincidências. O pai procura e filha e a filha procura o pai. A fotografia é um elemento que os unirá. Será, no entanto, Ângela Lúcia, hoje namorada de Félix Ventura, que cumprirá a vingança de por fim à vida de Edmundo Barata dos Reis, uma vez que o pai, Buchmann/Gouveia, falhou nesse propósito.

Ao fechar o cerco, os fios soltos da narrativa encontram suas pontas, desatam seus nós e confirma-se a lógica, pelo menos parcialmente, da teoria dos seis graus de separação, estruturante dos sonhos da osga-narrador.

O diário de Félix Ventura, último capítulo do romance, abre-se sobre a morte da osga – do narrador, se preferirmos -, sendo um dos raros momentos em que o narrador é referido pelo nome com o qual, ele mesmo, Félix Ventura, o batizou. Eulálio morre em combate com um lacrau, em que a dimensão animal é fatal para ambos, mas, sobretudo para Félix Ventura que só encontrará redenção de sua existência solitária mediante a escrita. Pelo diário, inventará a si mesmo, como inventou aos outros, admitindo no limiar de sua condição que Eulálio fará muita falta.

Desse modo, poderíamos perguntar: como escrever sem o outro de si mesmo, representado pela osga que tudo via, mas que não podia falar – e que era, paradoxalmente -, o narrador de suas aventuras como genealogista? Félix Ventura será, finalmente, uma criatura de linguagem, cuja memória é a principal matéria articulada na linguagem, também deslizante e plástica “para persistir na ilusão de que alguém me escuta” (AGUALUSA, 2015, p. 197).

A osga é, em uma palavra, o espelho possível da escrita para o reconhecimento e a busca de um sentido para a vida: “nunca mais terei um ouvinte como ele. Acho que era o meu melhor amigo” (p.197). Félix Ventura não permite que Eulálio narre a própria morte, o que o fará em seu diário, como uma fuga de sua própria condição. Com isso, confere a ele a sua humanidade, aquilo que o poeta Erich Fried escreveu: “Um cão que morre e sabe que morre como um cão e pode dizer que sabe que morre como um cão é um homem” (tradução nossa)².

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: O homem e o animal*. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó - SC: Argos, 2009.

AGUALUSA, J.E. *A sociedade dos sonhadores involuntários*. Lisboa. Quetzal Editores, 2017.

_____. *O vendedor de passados*. 3.ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2015.

_____. *Teoria geral do esquecimento*. Rio de Janeiro: Foz Editora, 2012.

BORGES, Jorge Luis (Avec la collaboration de Margarita Guerrero). *Le livre des êtres imaginaires*. Paris : Gallimard, 2011.

COETZEE, J.M. *A vida dos animais*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

_____. *Desonra*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

_____. *Elizabeth Costello: oito palestras*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

COUTO, Mia. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

_____. *Vozes anoitecidas*. Lisboa: Caminho, 1987.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FONTENAY, Elisabeth de. « Un abécédaire ». In : BIRNBAUM, Jean (org.). *Qui sont les animaux?* Paris: Gallimard, 2010.

LEITE, A. M.; OWEN, H.; CHAVES, R.; APA, L. *Nação e narrativa pós-colonial I: Angola e Moçambique – ensaios*. Lisboa: Colibri, 2012.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

MBEMBE, Achille. “O direito universal à respiração”. In: *Buala*. org. Acessado em 30/07/2020 <https://www.buala.org/pt/etiquetas/respirar>

MUKASONGA, Scholastique. *Baratas*. Trad. Elisa Nazarian. São Paulo: Editora Nós, 2018.

Notas

¹ In: *Revista Mulemba*, v. 12, n. 23 (2020). O bestiário nas Literaturas Africanas. <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/issue/view/1714/showToc>

² “Un chien qui meurt et qui sait qu’il meurt comme un chien et qui peut dire qu’il sait qu’il meurt comme un chien est un homme” (apud FONTENAY, 2010, p. 39).

* Vera Maquêa é doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (2007), com estágio de doutorado na Universidade de Lisboa (2006). Realizou Estágio de Pós-doutorado na *Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3* (2010-2011). Atualmente é professora Adjunta da UNEMAT, do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – PPGEL e do Programa de Mestrado profissional em Letras – PROFLetras. Ocupou a função de Pró-Reitora de Ensino de Graduação da UNEMAT (Gestão 2015-2018).