

Realizações da modernidade literária em África um século depois do Modernismo

[Realizations of literary modernity in Africa
one century after Modernism]

Marco Bucaioni*

Palavras-chave

Modernidade literária, Modernismo(s), Literaturas africanas em português, Irrealismo.

Resumo

A modernidade literária, tal como entendida pelo Warwick Research Collective (2015), precede e segue os movimentos modernistas e consiste no registo do desenvolvimento do capitalismo global. Os contactos entre modernismo(s) e literaturas africanas em português são manifestos e bem estudados. Todavia, e seguindo o trabalho de Nicholas Brown sobre a “reconstelação” do(s) modernismo(s) euro-americano(s), há um plano mais profundo do que a mera influência textual a ligar esta modernidade literária às literaturas africanas. Neste artigo, abordamos dois romances africanos recentes: *Museu da Revolução*, do moçambicano João Paulo Borges Coelho, de 2021, e *Será Este Livro um Romance?*, do angolano João Melo, de 2022, como exemplos ímpares e desiguais do desenvolvimento da modernidade literária africana em português.

Keywords

Literary modernity, Modernism(s), Portuguese-language African literatures, Irrealism.

Abstract

Literary modernity, as envisaged by the Warwick Research Collective (2015), predates and follows literary modernism and consists in the registration of global capitalism’s development. Contacts between modernism(s) and African literatures in Portuguese are manifest and well-studied. However, and following the path of Nicholas Brown on the “reconstellation” of Euro-American modernism(s), there is a deeper plan, other than the mere textual influence linking this literary modernity with African literatures. This article’s aim is to approach two recent African novels: *Museu da Revolução*, by João Paulo Borges Coelho (2021), and *Será Este Livro um Romance?*, by João Melo (2022), as outstanding and uneven examples of modernity’s development in the literary space of Portuguese-writing Africa.

* Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

A modernidade literária, tal como entendida no quadro teórico do Warwick Research Collective (WREC, 2015), ao mesmo tempo precede e segue os movimentos modernistas das primeiras décadas do século XX, consistindo – para simplificar – numa indexação, ou num registo – quer no plano do conteúdo quer no plano dos dispositivos técnicos e formais – do desenvolvimento do capitalismo global em literatura, nas suas diferentes realizações nas várias zonas do planeta.¹ Os movimentos literários modernistas foram, no quadro dessa modernidade assim entendida, as suas principais reflexões auto-conscientes e os seus principais arautos. Contudo, a modernidade em literatura vai-se realizando de forma descontínua antes e depois dos movimentos modernistas que, no mundo de língua portuguesa, acabaram por significar, em especial no que diz respeito à prosa longa, mais uma antecipação do que uma plena realização dessa mesma modernidade. Esta situação contraria o que aconteceu, por exemplo, nos domínios literários da língua inglesa (cf. BUCAIONI, 2019 e 2022; RODRIGUES, 2021; entre outros), em que a prosa modernista encontra precocemente, a partir das suas primeiras e mais revolucionárias enunciações – com a obra de James Joyce, de Virginia Woolf e depois de William Faulkner –, uma realização plena e exemplar. No âmbito da língua inglesa, o mesmo acontece com a poesia, com o nome de T. S. Eliot que dominou por décadas o panorama canónico do versejar naquela língua. Considerando o peso que a língua inglesa já vinha a acumular nas primeiras décadas do século XX no sistema literário mundial, cada vez mais ponderoso com o passar das décadas até aos nossos dias, o arquivo literário modernista e vanguardista de língua inglesa, a partir da sua primeira formulação, foi-se cristalizando cada vez mais como exemplo central da modernidade literária mundial, ao lado de outras sugestões igualmente centrais no espaço literário mundial.

Na história literária do último século, através dos precedentes modernistas portugueses e brasileiros, mas também dos exemplos do modernismo internacional, centrado principalmente na língua inglesa, mas ainda com um peso importante do francês, as literaturas de língua portuguesa na sua globalidade e nos seus casos específicos foram renovando temas e estatutos, poéticas e horizontes estéticos. Este movimento verificou-se especialmente a partir de meados da década de 1950 no

¹ “We take our cue, in this book, from this reconceptualisation of the notion of modernity, which involves de-linking it from the idea of the ‘west’ and yoking it to that of the capitalist world-system. However, our central concern lies less with the politico-philosophical category of modernity as such than with its literary correlates—we are chiefly interested in the literary registration and encoding of modernity as a social logic. We are operating therefore with a preliminary tripartite conceptualisation—modern world-system / modernity/ world-literature—in terms of which the latter is understood in the broadest sense as the literature of the modern capitalist world-system. We understand capitalism to be the substrate of world- literature [...] and we understand modernity to constitute world-literature’s subject and form—modernity is both what world-literature indexes or is ‘about’ and what gives world-literature its distinguishing formal characteristics” (WREC, 2015: 15).

Brasil – com a publicação de *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa (1956) e na esteira das propostas estéticas contidas na obra literária de Clarice Lispector. Estes dois autores bem exemplificam, por um lado, uma aplicação fecunda à língua portuguesa e à realidade literária brasileira, de elementos e técnicas que surgiram durante o período do modernismo euro-americano e das suas vanguardas (experimentalismo linguístico muito forte, especialmente no caso de Guimarães Rosa, e técnicas de fluxo de consciência e uma poética com um horizonte moderno, também no caso de Lispector). Não é um acaso que uma parte consistente da crítica a esses dois autores recorra maciçamente à evocação dos nomes dos grandes exemplos modernistas internacionais como descrição possível, mas também como fonte possível do estilo desses dois autores. James Joyce e Virginia Woolf são os nomes mais recorrentes, respectivamente, apesar de Clarice não se considerar nem imitadora, nem influenciada pela romancista britânica (MOSER, 2009).

A partir da década sucessiva, assistimos à mesma tentativa de renovação em Portugal, partindo, em prosa, das reacções ao neo-realismo, que se constituiu e continuou como estética dominante da prosa portuguesa ao longo das décadas no meio do século. Essas reacções foram gradualmente instituindo e institucionalizando várias formas de irrealismo (LÖWY, 2009): a fragmentação do tempo da narração, as técnicas de revelação implícita de factos narrativos, os narradores não confiáveis como ferramentas de uma nova proposta poética, que se foi tornando dominante ao longo da década de 1970 e, com mais força, da de 1980, com a geração de escritores pós-revolucionária. A proposta estética de um autor como Almeida Faria, por exemplo, considerado opositor da onda neo-realista à época da sua estreia literária², que acontece em 1962 com o romance fortemente experimental *Rumor Branco*, em que se propõe ao leitor uma prosa no limite da ilegibilidade e com uso marcado de técnicas reconduzíveis ao nosso imaginário do irrealismo e da modernidade literária tal como a entendemos, é ao mesmo tempo bom exemplo e testemunha do que se passava no mundo das letras portuguesas no começo da década e, na sua sucessiva evolução, das mudanças que as décadas sucessivas operariam. Almeida Faria, de facto, chega à fama nacional com *A Paixão*, romance publicado em 1965, entusiasticamente endossado por uma personagem tão central nas letras portuguesas quanto Vergílio Ferreira, que o prefaciou, primeiro livro de uma tetralogia que se foi compondo até à publicação do último título em 1983, assinalando todas as mudanças na sociedade portuguesa do tempo, e registando-as

² Apesar de ele discordar disso, como se vê neste artigo: “Curiosamente, Almeida Faria, o autor do livro criticado, não participou na polémica nem no debate público. ‘Passava-me ao lado, não me dizia respeito’, confessa ao *Ípsilon*. ‘Nessa altura eu desconhecia os neo-realistas portugueses. Li com prazer, não recordo se antes ou depois do *Rumor Branco*, os neo-realistas italianos, sobretudo *Os Atalhos dos Ninhos de Aranha*, do Calvino da fase inicial. Não havia da minha parte intenção de romper com essa escola literária e política porque, simplesmente, mal sabia o que era o neo-realismo’”. Disponível em: <https://www.publico.pt/2012/12/06/culturaipsilon/noticia/rumor-de-uma-polemica-313591>.

no estilo do autor, que passa de um hermetismo experimental muito desafiante para um ritmo epistolar menos denso. A proposta de Nuno Bragança, com *A Noite e o Riso* (1967), jogado entre saltos de tempo e de espaço, com o narrador não-confiável e com experimentação de linguagem, coloca-se na mesma senda.

Logo a seguir, o terramoto literário (e sociocultural) que foi constituído pelo lançamento, em 1972, das *Novas Cartas Portuguesas* de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa constitui provavelmente o mais importante e mais visível episódio da renovação de instrumentos, horizontes e estatutos que a prosa portuguesa tentava levar a cabo ainda nos últimos anos do Estado Novo, assim como a obra individual da última das três autoras. As *Cartas*, de facto, são compostas de forma fragmentária, numa colagem de estilos e técnicas, propondo com força um modelo novo para a prosa portuguesa.

Nos anos seguintes à Revolução, na ebulição do período de consolidação da democracia e das mudanças necessárias e radicais que Portugal estava a atravessar, é a vez de Lídia Jorge, António Lobo Antunes e José Saramago, entre outros, de tomar a cena da renovação da prosa de arte em Portugal, num momento específico e especial para a prosa portuguesa, em que se afirmaram as figuras ainda hoje – mais de quarenta anos volvidos – dominantes e de referência da literatura portuguesa contemporânea, e com eles as suas técnicas e propostas, que se foram fixando como centrais e dominantes nas décadas sucessivas. Estes três autores começam a publicar e a ser conhecidos pelo público português no mesmo período (em 1977 Saramago lança *Manual de Pintura e Caligrafia*, em 1979 Lobo Antunes publica *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas* e, no ano seguinte, Lídia Jorge propõe *O Dia dos Prodígios*); a obra deles é dominada, especialmente neste primeiro período, de experimentalismos com a língua, com o ritmo e com a técnica narrativa. Eles exemplificam, de facto, a voz de Portugal depois da Revolução, testemunham e encarnam a renovação democrática e moderna.

Desta forma, enquanto noutros países da Europa o experimentalismo dos anos da década de 1960 e 1970 começava a eclipsar-se, deixando espaço a novas propostas de realismo como técnica dominante em prosa e excluindo as instâncias mais experimentais em literatura do cânone mais consensual e mais alargado das literaturas contemporâneas, Portugal ia contracorrente, num desfasamento claramente devido à sua cronologia histórico-política também desfasada do resto da Europa ocidental. As instituições literárias portuguesas, de facto, nas décadas seguintes, continuariam a privilegiar uma prosa irrealista e moderna, consagrando no centro do seu cânone estas figuras.

Modernismo, modernidade e literaturas africanas

As literaturas africanas de língua portuguesa, com o seu estatuto de novidade epistemológica e disciplinar novecentista, e a par de outras experiências literárias

no continente africano em línguas originariamente europeias, vão-se formando a partir do fim da década de 1950, sendo que a década sucessiva vê o fixar-se dos primeiros cânones e antologias destas literaturas. A esta cronologia geral, há que contrapor a notável excepção do *corpus* claridoso cabo-verdiano, que remonta às décadas de 1930-1940, por sua vez um conhecido caso de contaminação (influência / filiação) modernista: foi o romance regionalista brasileiro da década de 1930 a marcar a prosa dos principais autores claridosos e a dar origem aos clássicos do período: a obra de Baltazar Lopes (*Chiquinho*, 1947) e Manuel Lopes (*Chuva Braba*, 1956 e depois *Os Flagelados do Vento Leste*, 1959). Os contactos e as filiações modernistas de algumas correntes literárias africanas em português são manifestas e já bem estudadas: o impacto do romance nordestino brasileiro na formação do romance cabo-verdiano, por exemplo, é bem documentada e consagrada na crítica e na historiografia literária (PIRES LARANJEIRA, 1995; entre vários outros), assim como a influência do modelo da prosa de Guimarães Rosa na escrita, por exemplo, de Luandino Vieira e, mais tarde, na prosa de Mia Couto (CUNHA, 2012; SILVA, 2012; CORRÊA DE SÁ, 2016; entre outros). Todavia, e de acordo o trabalho de Nicholas Brown sobre a “reconstelação” dos modernismos euro-americanos articulados de forma muito convincente com a emergência das literaturas africanas – na terminologia de BROWN (2005) –, existe um plano mais profundo do que a mera e explícita influência textual que liga a modernidade literária euro-americana com o desenvolvimento das literaturas africanas, também no caso das de língua portuguesa.

As influências do modernismo – especialmente do brasileiro – na emergência e no desenvolvimento das literaturas africanas em português são inegáveis e, ao mesmo tempo, já bastante estudadas. Alguns segmentos do grande movimento que pode ser resumido sob o nome modernismo brasileiro e que é uma definição que acabou por conter inúmeras coisas diferentes que até são, em alguns casos, contrastantes entre si, incidiram num arco temporal de produção muito vasto e influenciaram segmentos dos *corpora* das literaturas africanas em português.

Além dos exemplos já citados, vários são os trabalhos que circunscreveram a influência de instâncias e autores modernistas, ou a intertextualidade com textos modernistas, nas literaturas africanas de língua portuguesa. Entre eles, Tania MACEDO (2005) institui um contacto entre o modernismo brasileiro e as literaturas africana, Carmen TINDÓ SECCO (2016) também se ocupa do diálogo entre a literatura brasileira e as africanas e Altomir BOTOSO (2016) assinala a presença de algumas intertextualidades em contos de José Eduardo Agualusa onde se encontra a figura ficcionada de Fernando Pessoa, como, por exemplo, em dois textos contidos no livro *Catálogo de Sombras*, de 2003: o primeiro, que dá o título ao livro; e outro, de título “Livre Arbítrio”. Rui Knopfli, em Moçambique, é responsável, através da sua obra poética, mas também por causa da sua actividade nos cadernos *Caliban*, da importação do material, da circulação e das técnicas / gosto / poéticas da poesia modernista euro-americana, exemplificada pela circulação naqueles cadernos da

obra de T. S. Eliot. (PIRES LARANJEIRA, 1995: 301-305). Os contactos entre modelos modernos e modernistas e a prosa do cabo-verdiano Arménio Vieira no seu romance *No Inferno* (e a intertextualidade, na realidade, com o cânone moderno ocidental e global em geral), são patentes, a partir do nome do protagonista que oscila entre Robinson (Daniel DeFoe) e Stephen (James Joyce).

Mais exemplos poderiam ser convocados; o que nos interessa aqui, todavia, não é consolidar o que foi já estudado, indo em busca de mais exemplos de influência dos modernismos de língua portuguesa nas literaturas africanas que nos permitam simplesmente alargar esta lista: o que mais interessa aqui é antes tentar produzir um discurso sobre modernismo(s), modernidade literária e literaturas africanas que transcenda o nível da mera influência textual, indo incidir nos alicerces do processo de produção literária no contexto do conjunto das literaturas de língua portuguesa e da literatura-mundial.

As literaturas africanas em português, surgindo na segunda metade do século XX, são o contraponto da modernidade literária que se desenvolvia no lado setentrional da 'linha abissal', seguindo uma cronologia e uma linha de progressão ao mesmo tempo própria, mas que espelha também os movimentos do centro do sistema literário mundial.

Será preciso ir à procura, portanto, de testemunhas de uma modernidade literária africana em português que dialogue com a modernidade mais alargada no âmbito da língua portuguesa e da modernidade mundial, em busca de tendências que iluminem o desenvolvimento das poéticas dominantes e das escolhas consagradas dentro dos cânones literários consolidados destas literaturas. Em qualquer quadro teórico de sistemas aplicado à literatura-mundial, e ainda com mais força no panorama de desenvolvimento combinado e desigual proposto pelo WREC, de facto, é de ter em conta – e é preciso interpretar – o desfasamento cronológico, temático e estilístico entre várias áreas do sistema literário mundial, considerando as cronologias específicas das várias áreas periféricas, e as relações ao mesmo tempo de verticalidade e horizontalidade que se instituem entre tradições literárias e áreas do sistema. Por outras palavras: nestes quadros teóricos é expectável que a modernidade adquira realizações diferentes em vários momentos e em vários lugares, mantendo uma série de linhas de força e contacto entre áreas com desenvolvimento literário não sincronizado. Será necessário portanto perguntarmo-nos se existe uma realização típica da modernidade literária no subsistema literário de língua portuguesa, assim como se existirá uma realização específica nas suas subáreas, e será preciso também perguntar de que ingredientes e técnicas são feitas essas realizações específicas, em que linhas temporais se desenvolvem, em que medida divergem entre si e do centro do sistema literário mundial, assim como as relações que estabelecem entre si e com o dito centro.

Um dos exemplos teóricos que nos pode socorrer aqui é o de Nicholas BROWN, referido também no trabalho do WREC e que, em *Utopian Generations* (2005),

estabelece uma ligação entre as literaturas africanas e o modernismo euro-americano (nos termos dele). Como o próprio Brown escreve na sua introdução, a influência do modernismo de língua inglesa fora da Europa é enorme, a partir dos aspectos mais óbvios: tendo-se tornado o que passou sob o nome de Modernismo a corrente dominante da literatura de língua inglesa nas décadas de 1920-1930, as ondas da sua fama chegaram ‘empacotadas’ no ensino do cânone da literatura em inglês a todos os recantos do império britânico e mais além. Todavia, o discurso de BROWN transcende o plano superficial da influência imediatamente textual, perguntando-se: “But what does British modernism have to do with African literature? Provisional answers are not hard to come by. First, the prestige accorded modernist literary texts by colonial-style education at mid-century cannot be overestimated” (2005: 1). E, mais adiante: “This book, then, reconstellates modernism and African literature in such a way as to make them both comprehensible within a single framework within which neither will look the same” (2005: 3). Assim, como é mais do que demonstrável, e também acaba por ser óbvio, que os autores indianos e africanos do século XX leram e foram inevitavelmente influenciados pelos grandes autores do modernismo de língua inglesa, é também expectável que, para dar um exemplo, a poderosa experiência da prosa de Guimarães Rosa tenha tido leitores entusiastas e seguidores em todo o domínio literário da língua portuguesa. Num plano de raciocínio mais abrangente, todavia, Brown aponta para um modelo de desenvolvimento literário em que as literaturas pós-coloniais em inglês e noutras línguas que foram coloniais seriam activadas nos seus mais profundos alicerces pela eclosão modernista euro-americana, ou, de outra forma, seriam o espelho destas em territórios extra-ocidentais. Seria também expectável que o desenvolvimento das literaturas africanas fosse influenciado por modelos internacionais variamente ligados ao conceito de Modernismo: veja-se por exemplo o claro impacto da leitura de Faulkner na prosa de Luandino Vieira³. Nos apontamentos de Luandino, de facto, recolhidos no volume *Papéis da Prisão* (VIEIRA, 2015), encontra-se claramente a justaposição entre a leitura de uma obra de William Faulkner e a repentina escrita, em pouquíssimos dias, num estado criativo que imaginamos febril, do texto que será publicado como “romance” *Nós, os do Makulusu*. O que se procura aqui, todavia, é um olhar diferente. Um dos principais problemas no horizonte último dos estudos, por vezes parciais, outras vezes panorâmicos, que investigam a influência entre autores em vários países insistindo na prova da influência directa, reside no facto de que acabam por considerar a actividade de produção literária e o conceito de influência de uma forma monolítica e avulsa das condições sociais e históricas em que ela acontece. Nós acreditamos, contudo, que a tensão estética

³ Veja-se, sobre a influência da leitura da prosa de William Faulkner no desenvolvimento das literaturas africanas em português, e nomeadamente sobre a prosa de Luandino Vieira e de Mia Couto, esses dois trabalhos: CUNHA (2012) e MORAES (2012).

subjacente às inovações e à mudança de dispositivos poéticos na operatividade do avançar da modernidade literária, na constante revisão do arquivo e da lista das possibilidades, depende principalmente dessas condições sociais e históricas, que se consubstanciam na folha de papel não necessariamente através da ligação explícita da leitura e assimilação de exemplos por parte de outros autores.

Modernismos de língua portuguesa: fronteiras, exemplos

O primeiro modernismo português, inaugurado com a geração e o cenáculo que se coagou em torno da revista *Orpheu*, pode ser considerado o único episódio literário do século XX português a merecer o nome de Modernismo, apesar de haver outras vozes que estendem o rótulo modernista além dessa geração, ao longo da experiência da *Presença* de José Régio e até à geração surrealista da década de 1960. Na crítica literária brasileira, a extensão do rótulo de modernista a experiências variadas, por vezes em contradição entre si e abarcando várias décadas de produção literária, é ainda mais desenvolta. Poucos são no Brasil os comentadores que limitam à geração reunida em volta da *Semana de arte moderna* de São Paulo de 1922 a etiqueta de modernista.

A questão sobre a extensão temporal do Modernismo e dos modernismos é velha e já debatida. WREC é uma das instâncias que propõe, de forma, na nossa opinião, sábia e avisada, uma extensão das fronteiras temporais do conceito de Modernismo para trás e para a frente, de forma a abarcar várias experiências. Ainda melhor, no caso das literaturas de língua portuguesa, pode ser a ideia de seguir os críticos mais severos, que reduzem a definição de Modernismo à primeira geração modernista portuguesa e à primeira brasileira; ou seja: à primeira recepção local do vanguardismo euro-americano, deixando como conceito operativo geral o de modernidade literária tal como definido no começo deste artigo, fornecendo desta forma um instrumento crítico para unificar dentro de um único conceito operativo a literatura do último século ou algo mais, enquanto circunscreve a definição de modernista.

O único maiúsculo exemplo em prosa do modernismo português é o *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa/Bernardo Soares, sendo que o primeiro (ou único) modernismo português, ou seja, a geração de *Orpheu*, legou poucos exemplos de prosa que tenham, por um lado, a estatura, e, por outro, o poder de influência e centralização das contrapartes de língua inglesa. Sendo o outro *Nome de Guerra* de Almada Negreiros (de 1925, mas publicado só em 1938) que, ao fim e ao cabo, do ponto de vista estritamente técnico e estilístico, não deixa de ser um *Bildungsroman* tradicional – e até com um gosto, a nível de linguagem literária, pré-modernista –, fugindo aos mandamentos vanguardistas da própria geração. Mais úteis poderiam ser neste caso as instâncias de prosa breve do próprio Almada (pense-se n’*A Invenção do Dia Claro*, ou em *K4 o Quadrado Azul*, ou em outras prosas curtas ou

fragmentárias), mas é difícil afirmar que esses textos tenham tido valor de influência e fonte na renovação da prosa portuguesa, brasileira ou africana em língua portuguesa nas décadas seguintes, e nos exemplos que aqui analisámos.

O mesmo se pode dizer da primeira fase modernista brasileira: tal como o cenáculo de *Orpheu* em Portugal, a tertúlia literária reunida em volta da *Semana de arte moderna* de São Paulo constituiu-se e cristalizou-se na memória literária e na historiografia literária principalmente através dos géneros da poesia (vanguardista, de intervenção ou meta-literária até), e do manifesto. Fogem a isso o romance modernista brasileiro *par excellence*, ou seja, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, que apareceu em 1928, sendo que as propostas até mais atrevidas e interessantes de Oswald de Andrade (*Memórias Sentimentais de João Miramar*, de 1924 e *Serafim de Ponte Grande*, de 1933) ficaram largamente ignoradas pela história sucessiva da prosa brasileira.

O que foi fecundo, dentro da língua portuguesa e especialmente pelo que respeita ao espaço literário dos países africanos, a nível de influência na instituição da modernidade literária que seguiu os modernismos e as vanguardas experimentais, foi o romance regionalista brasileiro dos anos da década de 1930, e muito a obra de João Guimarães Rosa.

Mudando os termos, e utilizando um conceito de modernidade literária que seja mais abrangente do que o de Modernismo, o quadro geral revela-se de forma diferente. Parece então clara a ligação que Brown nos sugere: a inevitabilidade das duas coisas no mesmo quadro, num mesmo macro-gesto. Ou seja: a existência dos movimentos modernistas ao norte da ‘linha abissal’ que separa o Norte do Sul globais e o surgimento das literaturas em línguas coloniais a sul dessa linha são duas faces da mesma moeda, pois, em boa medida, obedecem à mesma lógica e têm objectivos em parte convergentes.

A conhecida ruptura dos esquemas precedentes (quer se chamem vitorianos, especialmente no mundo de língua inglesa, ou oitocentistas, ou simbolistas / decadentistas em outras tradições, ou naturalistas – especialmente em prosa) é de facto uma constante dos movimentos modernistas. Essa ruptura acontece a vários níveis da criação e da circulação literária: há elementos de ruptura formal e técnica, como por exemplo uma série de propostas de uso cientemente diferente da língua padronizada; a gestão do enredo e da matéria narrada, que acaba por fugir aos mandamentos de unidade, linearidade, explicitude, omnisciência do narrador do romance e do conto oitocentista; o horizonte poético, que já não se preocupa nem com os mesmos conteúdos nem com os mesmos objectivos predominantes nas épocas anteriores. A fragmentação parece ser a constante mais profunda dos movimentos modernistas: fragmentação do eu e/ou da figura do narrador e do autor – como em Pirandello em Itália e em Fernando Pessoa em Portugal, entre outros –, fragmentação da temporalidade do enredo e da narração, que dá conta

dos choques criados a nível mundial pela modernização capitalista e pelos resultados e traumas da Primeira Grande Guerra.

Não é difícil ver como boa parte das literaturas depois ditas pós-coloniais, e dentro delas boa parte das literaturas africanas em inglês, francês e português de facto seguem linhas afins, apropriando-se das técnicas modernistas e re-significando-as num momento histórico e numa posição diferente do sistema literário mundial. O uso da língua, nomeadamente, é caso exemplar. Diz John MARX no seu *The Modernist Novel and the Decline of the Empire* (2005), que o inglês usado por Woolf, Joyce (e até Conrad) não é ‘bem’ inglês:

In the hands of Virginia Woolf, James Joyce, and Joseph Conrad, English became exotic. Their writings accustomed readers to finding the very essence of high art in nonstandard, idiosyncratic prose. At the same time, they acquainted readers with a host of alien locales, many of which lay within England itself.

(2005: 1-2)

E ainda, mais adiante: “*Mrs Dalloway, Ulysses, and Lord Jim* portrayed languages that were neither fully English nor fully foreign” (2005: 2). Ou seja, essa língua literária proposta por esses autores não converge dentro do sulco de uma padronização até aí considerada necessária para fazer literatura. Será útil notar como essa formulação acaba por ser muito próxima de algumas intervenções sobre a língua das literaturas pós-coloniais (ASHCROFT, GRIFFITHS e TIFFIN, 1989). Em *The Empire Writes Back* diz-se, por exemplo, que as literaturas pós-coloniais, através de um processo de abrogação dos privilégios da língua colonial e de apropriação estética da mesma, estariam escritas em inglês (com a inicial minúscula, e já não em Inglês, com a tradicional inicial maiúscula naquela língua). Neste contexto também se podem lembrar as polémicas em torno do uso da língua nas literaturas africanas inauguradas na conferência de Makerere de 1962, em que uma ala propunha, exactamente, o uso de um inglês que já não era sentido como monopólio dos cidadãos britânicos e sim apropriado pelos autores africanos e, portanto, adequado ao uso de língua literária que pudesse ser percebida como autenticamente africana, pelo que diz respeito à sua adequação e aderência para a tarefa de ser usada como língua-veículo da contemporaneidade literária desses domínios.

A convergência estilística entre o *corpus* literário modernista internacional em prosa e os *corpora* das literaturas pós-coloniais e mais especificamente africanas a nível de uso da língua (ou seja, da suspensão dos mandamentos da tradição oitocentista) reproduz-se em grande medida no que diz respeito às formas, à fragmentação do tempo e à despersonalização do eu do narrador e do autor. Inúmeros seriam os exemplos possíveis, dentro e fora da língua portuguesa. O uso inovador e exemplar da língua por parte de um Luandino Vieira (por sua vez declaradamente influenciado pelo modelo faulkneriano e por Guimarães Rosa) é exemplo disso, assim como a língua narrativa construída por Mia Couto. Já só essa

dupla instância é testemunha de umas literaturas africanas em língua portuguesa que entram, no momento das suas primeiras formulações maduras (Luandino) e ainda numa segunda geração de autores que começaram a estar literariamente activos no fim da década de 1980 (Mia Couto), numa senda de modernidade literária que não só tem contactos explícitos com outras tradições aquém e além da ‘linha abissal’ Norte / Sul global, como de facto converge num movimento mundial.

Esta modernidade literária, exactamente um século vertido a partir da eclosão simbólica de alguns episódios marcantes da estação modernista (*Ulysses* de Joyce e *Semana de arte moderna* de São Paulo), ainda domina certos cânones e as propostas estéticas de algumas literaturas, ficando como opção possível noutras. As rupturas anunciadas e simbolizadas – e, nalguns casos, já exemplificadas e realizadas – pelos primeiros movimentos modernistas foram florescendo ao longo das décadas sucessivas no panorama da literatura mundial, com cronologias diferentes entre os vários segmentos deste sistema, de acordo com a teorização do Warwick Research Collective de um desenvolvimento que, é, portanto, simultâneo e divergente ao mesmo tempo em vários tempos e em vários lugares.

Desta forma, neste quadro teórico não há espaço nem para modernidades alternativas ou concorrentes, nem para formulações pós-modernistas. Modernidades plurais e alternativas entre si (como na formulação de uma ala dos estudos pós-coloniais, cf. GAONKAR, 1999), são impostuláveis nesse sistema: a modernidade, tal como entendida por estes teóricos, é só uma, não há várias modernidades em competição ou a acontecer em simultaneidade entre si com cronologias diferentes. A modernidade, entendida como complexo epistemológico, cosmológico e ideológico, adquire, todavia, realizações e é indexada de forma diferente em várias áreas do sistema (capitalista) global, e dessa forma se justificam as discrepâncias cronológicas entre as várias partes do sistema (também literário) mundial. Essas discrepâncias cronológicas não se medem só em termos de “atraso” das periferias e das semi-periferias em comparação com o centro do sistema: elas são também substancialmente diferentes; o impacto da modernidade num dado momento numa dada área não implica simplesmente atraso por parte da periferia: as periferias movem-se de forma diferente do centro, com um ritmo e uma direcção diferentes.

Que o próprio modernismo, na sua primeira formulação, surja com um desfaseamento temporal nas várias áreas, e com produtos tão diferentes entre si, já pode ser um bom exemplo disso, assim como a diferença substancial dos seus produtos nas várias áreas. Assim como o sistema mundial tem um centro (ou várias áreas centrais e hiper-centrais) e vários graus de perifericidade, e assim como a modernidade é uma, mas é estruturalmente desigualmente distribuída, neste sistema, da mesma forma haverá um modernismo central, ou modernismos centrais, que dialogam de forma desigual com as áreas periféricas, e haverá modernismos locais, nacionais, regionais nas várias áreas (semi-)periféricas. Não só as cronologias, mas também os objectivos e os horizontes desses modernismos

(semi-)periféricos serão, portanto, divergentes dos do(s) modernismo(s) centrais (inglês, francês, norte-americano).

Existem claramente múltiplos modernismos no sentido em que existem histórias nacionais e *corpora* regionais de modernismo, mas enquadrar do ponto de vista teórico o conjunto modernista como movimento mundial com divergentes declinações locais faz sentido e é produtivo.

Os vestígios e as permanências dos modernismos nacionais e regionais (semi-)periféricos distinguem-se nas próprias periferias dos dos modernismos centrais. De facto: existe um arquivo de obras modernistas internacionais, que, movendo-se a partir do centro do sistema, dialogaram de forma produtiva com o desenvolvimento das literaturas de língua portuguesa nas suas várias regiões. Existe também um vestígio, ou um resíduo, ou uma indexação, dos modernismos de língua portuguesa, claramente. As periferias, contudo, operam / funcionam a partir cada qual do seu ângulo diferente, do ponto de vista cronológico, e fazem uma mistura de influências centrais e locais. Nem por isso o Modernismo desmerece o seu nome no singular: porque tal como a modernidade, faz sentido reunir num único gesto, numa única acção, a acção dos modernismos centrais e marginais, sendo que os produtos, todavia, divergem.

Ao mesmo tempo, as formulações do pós-modernismo (a partir de LYOTARD, 1979) não conseguem modificar o quadro desta modernidade que começa, mas não acaba. O pós-modernismo, dentro desse quadro, é para ser interpretado como mais um episódio do moderno, ou da realização da modernidade. Os mandamentos do modernismo, de alguma forma, foram-se cumprindo devagar, especialmente nas periferias do sistema literário mundial e de forma desigual. É a partir das décadas de 1950-1960, e já não das décadas das vanguardas 1910-1920, que a modernização das literaturas de língua portuguesa, especialmente em prosa, vulgarizará linguagens, técnicas e poéticas que tinham sido anunciadas pelos movimentos modernistas. Interpretar, neste quadro, o surgimento das literaturas africanas de língua portuguesa equivale a traçar a história da modernização literária desses segmentos do sistema literário mundial, ou seja, da chegada dessa modernidade anunciada e encabeçada pelos movimentos modernistas do Norte global e de outras tradições (como a brasileira) ao continente africano.

A argumentação mais óbvia e mais abrangente é que toda a literatura africana impressa em livro é filha da modernidade e, em certa medida, do Modernismo. Da mesma forma, o próprio acesso à língua que foi a do colono e do colonialismo, enquadrada, num primeiro momento, como língua europeia e depositária de interesses europeus, obras literárias, dando-lhes forma de livro, impresso, brochado, inserido num circuito de produção, venda e circulação é ligado ao avanço da modernidade. Trata-se de objectos que nascem claramente como hibridação e apropriação de uma série de fenómenos – objectos, tecnologias, práticas – originariamente recebidos da Europa, juntamente com o colonialismo.

Essa anotação, contudo, quase óbvia, lapalissiana na sua formulação, não acrescenta muito ao nosso discurso teórico: receber meios e instrumentos da tradição colonial (e pela sua mediação) e adaptá-los ao uso e aos interesses do Sul global é sem dúvida o acto fundacional dessas literaturas, com alguma cumplicidade de algumas estruturas e instituições metropolitanas, como centros, instituições públicas, tertúlias de intelectuais, mas também editoras, chancelas, agentes do meio literário. Neste sentido, qualquer obra africana escrita em português (ou em inglês, ou em francês, para o efeito) é filha directa da modernidade criada pelo colonialismo, na época vitoriana e pós-vitoriana do imperialismo europeu, no momento em que é concebida, mas também editada, publicada e posta a circular em formato de livro. As várias tradições literárias africanas em línguas que foram coloniais podem ser vistas, de facto, desta forma, como rizomas ou últimos avanços da expansão das línguas imperiais no plano mundial. É de ressaltar, contudo, que exemplos de apropriação e de contaminação a vários níveis na produção cultural seguindo o contacto colonial, não são apanágio exclusivo do continente africano, nem do século xx, sendo que as zonas de contacto no âmbito colonial (PRATT, 1991) são o húmus ideal para este tipo de hibridações.

Voltando a pensar o quadro teórico proposto por Pascale CASANOVA (1999), e partindo do seu espaço literário mundial que nasce aquando da afirmação das línguas românicas vernáculas, que foram substituindo o latim como línguas de cultura e de produção literária na Europa ocidental, e continuando com a expansão americana particularmente a partir do século XIX, as literaturas pós-coloniais, e as africanas especificamente, são, de facto, os últimos produtos – do ponto de vista cronológico, mas também conceptual – do avanço destas línguas outrora vernáculas, hoje já consolidados instrumentos de produção literária e de construção estética multicontinentais, e dotadas de vários graus de poder simbólico, mas também de uma operatividade dada pelas estruturas de produção, impressão e circulação dos textos escritos nessas línguas. Qualquer empresa literária africana em língua que foi colonial, portanto, é moderna e até modernista nos seus alicerces conceituais, visto que a apropriação da língua do ex-colono, com os seus corolários de cânone e tradição, instrumentos já consolidados e herança estética, mas também as ferramentas de formatação, produção física e disseminação a nível de processos e agentes envolvidos (o autor com a sua singularidade, a audiência ou o público leitor, a livraria, a feira do livro, o lançamento, etc.) acompanham a lógica da superação dos privilégios concedidos exclusivamente aos centros ex-metropolitanos da cultura e literatura mundial da época alto-imperial através da sua apropriação. A racionalidade que subjaz à emergência dessas literaturas é basicamente a mesma que precede e governa as rupturas modernistas no Norte global: é preciso, no tempo tardio do colonialismo europeu em África e nos primeiros anos depois da independência, dialogar com o centro do sistema literário mundial, afirmando de vez a própria singularidade, erguendo uma voz (uma estética, uma poética e um conteúdo) que

distingam a produção literária local da produção anterior colonial e da produção metropolitana, rompendo as linhas de força da dependência literária, começando a acumular capital simbólico em nome de uma nova literatura nacional, e desta forma negando os privilégios europeus sobre a possibilidade de enunciação – e estas operações acontecem largamente através da apropriação de estruturas e molduras que chegaram da (ex-)metrópole e até certa medida com a cumplicidade de algumas estruturas (ex-)metropolitanas. Ao mesmo tempo, a língua tem de ser apropriada e, portanto, dobrada à nova necessidade e à nova poética, assim como a forma e o horizonte adaptado à nova literatura: nisto, a posição do autor modernista ou vanguardista euro-americano das primeiras décadas do século é reproduzida em solo africano.

Todavia, a cem anos dos anúncios da *Semana de arte moderna* de São Paulo, não só especificamente no caso das literaturas africanas de língua portuguesa, mas também de outras literaturas escritas em português, é lícito que nos perguntemos a que ponto chegou a modernidade anunciada e agora realizada. É lícito e talvez seja necessário questionar os alicerces e os produtos desse longo período.

A partir destas formulações teóricas, e chegando aos nossos dias, se é verdade, por um lado, que a modernidade nunca acabou – e continua a realizar-se de forma combinada e desigual em todas as zonas do planeta –, ao mesmo tempo que nas periferias continua a mostrar a sua faceta dominante feita de registos literários irrealistas e de marcas herdadas do modernismo, seria então lícito perguntarmo-nos qual é o ponto de situação das literaturas africanas de língua portuguesa no seio da desta modernidade. Considerando o desenvolvimento da própria literatura portuguesa contemporânea, e a vasta e multifacetada proposta literária brasileira das últimas décadas, poderíamos apontar para a hipótese de que a modernidade literária em português não acena a abrir mão de marcas de irrealismo, de uma preponderância – quando não dominação – de registos implícitos, de fragmentação narrativa ou cronológica e de usos da língua não-padrão (cf. BUCAIONI, 2022). Será suficiente pensar, para dar alguns exemplos, que um dos autores que fez do irrealismo, da fragmentariedade temporal e narrativa, da ‘implicitude’ da revelação de factos narrativos no panorama português – falamos de António Lobo Antunes –, continua no centro do cânone da prosa portuguesa contemporânea, numa situação que não tem paralelo em outros países da Europa ocidental. Uma parte consistente dos autores que começou a publicar depois de 2000, e que foi consagrada no cânone hiper-contemporâneo, apresenta ainda, ao menos em partes consistentes e marcantes da sua obra, linguagens e instrumentos que continuam essa tradição de modernidade literária iniciada há um século. É o caso de Gonçalo M. Tavares, um dos mais lidos, estudados, premiados e traduzidos autores portugueses entre os que começaram depois da viragem do século, e que tem largos sectores da sua obra em forma fragmentária: diários, textos breves, textos não propriamente narrativos, a par de algumas peças que são romance.

O mesmo se pode dizer da contemporaneidade literária brasileira, aqui citando talvez o nome de Chico Buarque de Hollanda, e o primeiro Luiz Ruffato, entre os autores que fizeram recentemente largo uso de narrativas fragmentárias, dispersas por muitos narradores e com registos e linguagens diferentes (veja-se *Eles eram muitos cavalos* de Ruffato) ou com cronologias desfasadas (o caso de *Essa Gente* de Chico Buarque). Apesar de haver trabalho crítico de autores valiosos que aponta para uma recrudescência do realismo como linguagem dominante da narrativa portuguesa contemporânea (por exemplo, REAL, 2012), parece-nos que os cânones das literaturas portuguesa e das outras literaturas de língua portuguesa têm, de facto, no seu centro numerosos e relevantes exemplos de irrealismo ou em geral de técnicas cuja *littérisation* (CASANOVA, 1999), ou seja aceitação no seio da tradição literária mundial, remonta ao tempo das vanguardas modernistas.

Neste panorama, as literaturas africanas aderem à contemporânea modernidade de língua portuguesa e global. Neste artigo, foram escolhidos dois romances recentes de dois autores exemplares da contemporaneidade africana de língua portuguesa.

Os dois autores que propomos aqui como estudos de caso são dois dos mais marcantes das letras africanas em português das últimas décadas. Eles representam de alguma forma uma continuidade e uma descontinuidade entre si: os dois são da mesma geração. Os dois integraram o cânone editorial português das literaturas africanas de língua portuguesa mais ou menos nos mesmos anos (entre o fim da década de 1990 e o começo de 2000 as obras em prosa dos dois autores começaram a ser maciçamente distribuídas nas livrarias portuguesas), juntamente com José Eduardo Agualusa, Mia Couto, Paulina Chiziane, Germano Almeida. Ao contrário desses quatro nomes, todavia, João Melo e João Paulo Borges Coelho parecem mais esquecidos a nível de circulação internacional em tradução. Um do lado do Atlântico e o outro do lado do Índico, ocupam dois lugares de certa forma comparáveis no panorama das literaturas africanas contemporâneas em português. Contudo, são dois autores com obras profundamente divergentes sob outros aspectos.

O não-romance de um não-romancista

João Melo (1955) começou a sua carreira literária como poeta. Publicado em Portugal a partir de 1985, já em 2001 recebeu a honra de ter uma conspícua selecção de poemas de sua autoria inserida na *Antologia da Nova Poesia Angolana (1985-2000)* publicada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda. No entanto, em 1998, Melo estreou-se na prosa breve, com o livro de contos *Imitação de Sartre e de Simone de Beauvoir*. Tem publicado vários volumes de contos, até aos dias de hoje, e, em 2022, publicou o seu primeiro “romance”: *Será Este Livro um Romance?*

Publicado em Portugal pela Caminho, João Melo tem um lugar sólido no panorama editorial português e no sistema literário angolano, enquanto no Brasil tem só um título (*Filhos da Pátria*, que consta no catálogo da Record e foi publicado 2008). Como mencionado, Melo não conseguiu atrair traduções para sistemas literários fora do mundo de língua portuguesa, com a excepção de três traduções de livros de contos que saíram em italiano. Está anunciada para o começo de 2023 a publicação da primeira tradução para inglês deste autor, nomeadamente uma selecção de contos a partir do livro de 2004 (*The Serial Killer*) e do de 2006 (*O Dia em que O Pato Donald Comeu pela Primeira Vez a Margarida*) a ser publicada pela nova chancela Iskanchi Press no seu catálogo de estreia, que sairá em inglês com o título *Angola is Wherever I Plant my Field*⁴. Também para 2023 está prevista a publicação de outra tradução para inglês, desta vez no Reino Unido e pela organização de Clifford Landers, com o título *And Suddenly the Flowers Whitered*, sendo também uma selecção de contos, a ser publicada pela Europa Press. A obra de João Melo é abundantemente estudada pela academia portuguesa e brasileira e foi objecto de muitos trabalhos académicos. Ao mesmo tempo, no entanto, a solidez da posição de João Melo, quer no mercado editorial quer no panorama crítico, não parece ter grande repercussão a nível de público leitor em Portugal, no Brasil e fora do mundo de língua portuguesa.

Este autor, sobretudo na sua obra em prosa, apresenta-se como arauto auto-consciente de um certo pós-modernismo: várias vezes nos seus contos não só são usados técnicas e recursos que podemos reconduzir directamente ao arquivo de ferramentas usualmente definidas como marcantes do pós-moderno, como o narrador muitas vezes sai do conto, entrando em diálogo com o leitor. No quadro da ironia que domina toda a prosa de Melo, é possível que essas referências, assim como várias outras a movimentos e correntes académicas de pensamento actual no mais recente romance, sejam recursos com fins sarcásticos.

A prosa de João Melo adere à modernidade literária em tudo: mesmo antes da publicação deste texto de prosa longa, esse autor conseguiu construir para si uma reputação muito sólida só com os géneros de poesia e de conto, considerados por uma boa fatia do público, dos editores e dos agentes do mundo das letras géneros secundários e muitas vezes secundarizados, menores e menos importantes do que a prosa longa. A insistência em publicar – dentro da prosa – só contos até à data é um dos sinais da adesão de Melo a uma modernidade que faz do fragmento e do instantâneo a sua bandeira. Em segundo lugar, e a par dos recursos pós-modernos, alguns dos contos de Melo apresentam fluxo de consciência de estilo

⁴ O título em tradução origina-se no título do último conto do livro de 2006 (*Angola é Toda a Terra onde Planto a Minha Lavra*): percebe-se como um título tão vistoso e tão polémico como o original pudesse, na opinião do tradutor ou do editor americanos, ferir sensibilidades naquele país. O certo é que com este novo título, o livro terá de ser comunicado de forma completamente diferente em comparação com o original em língua portuguesa.

modernista (veja-se “Canivete agora é branco” ou “Angola é toda a terra onde planto a minha lavra” no livro de contos de 2006, por exemplo). O horizonte dos contos de João Melo é muitas vezes angolano ou até meta-angolano: não só a localização e as categorias se referem à geografia e à realidade contemporânea angolana, mas muitas vezes é a própria angolanidade, nas suas várias e nem sempre abonatórias vertentes, a ser o próprio objecto explícito da narração ou dos parênteses de comentário que o narrador nos propõe. Na maioria dos casos, aliás, o leitor encontra-se numa realidade especificamente luandense, tanto que o conjunto da obra desse autor pode vir a configurar-se como um grande fresco narrativo de Angola, e mais especialmente da Luanda contemporânea, troçando de exageros e manias da população da capital angolana, com as suas personagens típicas, como os ‘generais’ corruptos que dominam a sociedade angolana, os empresários duvidosos, ou as mulheres carreiristas e cínicas.

Será Este Livro um Romance? é o primeiro romance do autor, publicado em 2022 pela Caminho em Portugal. Com 22 publicações monográficas desde 1985, contendo poesia e conto, João Melo nunca tinha publicado um romance. O livro é composto de cerca de 250 páginas, em que se relatam as aventuras quase em directo de um escritor que está a tentar escrever um romance. Portanto este romance é e não é um romance em primeira instância por ser um meta-romance, como muitas vezes acontece na literatura. O narrador / protagonista do livro mede-se com os problemas da contemporaneidade mais acelerada, urbana, global, apoplética, entre os quais: a pandemia de COVID 19, o mundo da literatura digital instantânea, as tomadas de posição académicas e críticas sobre o lugar de fala e as mais recentes modas académicas, mas também com coisas mais imanentes e corriqueiras como as infidelidades matrimoniais e as tentações eróticas. De qualquer forma, mede-se também com o circuito de produção e de consumo de literatura, incluindo o ambiente da crítica. Muitos são os agentes e as atitudes visados pela cortante ironia do narrador, sem faltar uma série de referências aos exageros de uma certa academia militante. O livro, escrito numa prosa ligeira, é uma pequena jóia de sarcasmo e humorismo, nisto e também no horizonte da ambientação e das personagens lembrando de perto toda a produção em prosa curta do mesmo autor. De alguma forma, este romance é um conto de João Melo que, em vez de se esgotar em poucas páginas, continua com um fôlego narrativo mais vasto até alcançar as dimensões de um romance, sem o chegar a ser de todo em termos da forma e do conceito.

Uma vertente a ter em consideração na apreciação deste título no âmbito da obra do seu autor é também a questão do género literário. Sendo poeta e contista, e pelo particular lugar ocupado pelo género romance no seio da literatura mundial contemporânea, Melo foi pressionado por anos pelos críticos, por parte do público e pela editora (Por admissão do próprio autor na apresentação em Lisboa do livro, em Abril de 2022, na Livraria Buchholz). Ele, contudo, não parecia virado para o romance. O texto literário que temos nas mãos, de alguma forma, demonstra-o e

reafirma-o. Por um lado, já a partir do título o autor parece rebelar-se contra a definição de ‘romance’ declarada na própria capa do livro, mas essa de responsabilidade da editora. Ou seja, o autor, pelo que lhe diz respeito e dentro do espaço que lhe é dedicado e atribuído logo a partir da capa e do frontispício do volume, rebela-se e clarifica, deixando entender que afinal o que o leitor tem nas mãos não é propriamente um romance, apesar de ser de tal forma rotulado no mesmo espaço (por razões, entende-se, mais comerciais do que propriamente críticas). De facto, o livro não é um romance, ao mesmo tempo que o é. A seguir, um trecho da contracapa do livro:

Uma arrasadora paródia metaliterária e político-social, que não deixa pedra sobre pedra: as teorias, instituições e poderes literários e culturais; o eurocentrismo; os supremacismos, identitarismos e todos os excessos da contemporaneidade; os falsos reformismos.

Mestre da ironia e do humor, assim como das técnicas narrativas pós-modernas, João Melo extrema-se numa construção inesperada e magistral, interpelando tais tendências com coragem e, ao mesmo tempo, compaixão e desconstruindo deliberadamente um certo pós-colonialismo folclórico, que limita os autores africanos a escolhas locais e de preferência exóticas.

(MELO, 2022: contracapa)

Pensado e executado de forma narrativa, o livro tem mais o estatuto de romance breve, ou novela (apesar das suas quase 250 páginas) por ausência de uma arquitectura narrativa necessária à estruturação do grande romance. Contudo, isso não impede a classificação de romance, justamente atribuída pela editora, numa época em que, depois de cem anos de experimentação formal, as literaturas mundiais já hospedaram e consagraram textos em prosa de vários comprimentos e cunho que afinal são rotulados como ‘romances’. Além da própria forma e do tamanho, todavia, a sensação para quem lê este ‘romance’ de João Melo é a de estar perante um conto de João Melo, expandido e acrescentado. Ou seja: linguagem, horizontes poéticos, tensão estética e revelação final são as mesmas dos contos, só que espalhados por um maior número de páginas. Do ponto de vista do género, portanto, mais do que um ‘romance’, este seria um ‘mega-conto de João Melo’, entendendo a expressão ‘conto de João Melo’ como uma expressão de género literário autónoma, pertencente ao género mais vasto do conto.

O autor, aquando do primeiro lançamento em Portugal, fez menção a planos de escrever outro romance, que teriam precedido, assim como o começo do trabalho da escrita, o texto que afinal veio a constituir este seu primeiro romance. Declarou também que razões privadas que não têm nada a ver com a literatura o levaram a suspender a escrita daquele primeiro romance incompleto; e que a pandemia de COVID que eclodiu em 2020, juntamente com uma renovada e maior disponibilidade para a escrita, o levaram afinal a começar a escrever naquela altura um texto de natureza diferente que viria a ser este primeiro romance. Infelizmente, falta-nos conhecimento dos contornos da primeira operação romanesca, e acesso

aos rascunhos e aos apontamentos para aquele romance, para poder estabelecer se aquele texto iria também ao encontro de uma duvidosa atribuição genómica, se continuaria a tradição da prosa breve deste autor, se continuaria com essa voz irónica e sarcástica que são a principal constante da assinatura estilística na sua prosa, ou se de facto nesse caso se trataria de uma operação literária nova para ele e diferente das anteriores. Deixamos essas dúvidas para pesquisas futuras.



Figs. 1-3. Capas de três edições dos romances de Melo e Borges Coelho.

O *Museu da modernidade*

João Paulo Borges Coelho, também professor universitário e historiador na Universidade Eduardo Mondlane de Maputo, estreia-se como autor em 2003, com o romance *As Duas Sombras do Rio*. Desde então publicado em Portugal pela Caminho na colecção Outras Margens, foi acumulando uma trajectória literária de grande relevo. Autor de vários romances, de contos (como os contidos em *Índicos Indícios*) e de um romance breve, ou novela (*Hinyambaan, Cidade dos Espelhos*), Borges Coelho ganhou em 2009 o prémio Leya pelo romance histórico *O Olho de Hertzog*, que revive a Lourenço Marques colonial do começo do século xx, pondo em cena como co-protagonista o famoso jornalista e escritor filho-da-terra João Albasini. Com uma posição muito sólida a nível editorial em Portugal, Borges Coelho é premiado e apreciado pela crítica e bastante estudado na academia – são exemplo desse empenho o volume *Visitas a João Paulo Borges Coelho* (KHAN, SOUSA, SIMAS-ALMEIDA, GOULD e CAN 2017), o dossiê da revista *Mulemba* com o título *Passados Antecipados, Futuros Empoeirados: Os Caminhos da Ficção de João Paulo Borges Coelho*, dedicado à obra do autor (CAN, SOUSA, KHAN e BRUGIONI, 2018) e o mais recente *A Companion to João Paulo Borges Coelho* (BRUGIONI, GROSSEGESSE e MEDEIROS, 2020).



Figs. 4-6. Recepção crítica da obra de Borges Coelho.

Juntamente com Mia Couto, José Eduardo Agualusa, João Melo, Paulina Chiziane e Germano Almeida, João Paulo Borges Coelho deve ser considerado um dos grandes nomes da prosa africana em língua portuguesa entre os que começaram a publicar a partir da década de 1980, a geração que hoje em dia está ainda activa e em plena maturidade literária, integrando a mais recente formulação do cânone consagrado de autores africanos que escrevem em português. Tal como João Melo, contudo, e ao contrário dos outros nomes desta lista, a obra de João Paulo Borges Coelho está muito pouco internacionalizada em tradução, faltando-lhe esse género de consagração. Até à data, as únicas traduções que foram publicadas dele são para espanhol e italiano: uma tradução de *Crónica da Rua 513.2*, por Ediciones Uniandes, em 2019; e traduções de *Crónica da Rua 513.2*, em 2011, *Campo de Trânsito*, em 2012, e *Índicos Índicios*, em 2017, pela chancela Urogallo.

A prosa de João Paulo Borges Coelho vai-se desenvolvendo e adquirindo diferentes vozes e aspectos ao longo da sua obra. O primeiro romance, em especial, *As Duas Sombras do Rio*, parece pertencer àquela época e àquele gosto pós-colonial do romance africano daqueles anos. Logo depois disso (e já com *As Visitas do Dr. Valdez*) João Paulo Borges Coelho vai encontrando uma voz própria e um ritmo narrativo peculiar, que o vai afastando de outros exemplos e o afirma como uma voz inconfundível no panorama, não só da literatura moçambicana, mas também de toda a literatura africana em português. A sua prosa distingue-se por um ritmo e um afastamento intimista. Em certos casos pode ser justaposta a certos momentos do *unheimlich* kafkiano, como já escrevi em BUCAIONI (2011). Em geral, a sua prosa é transparente, com um uso da língua eloquente e sem uma interferência excessiva do substrato oral moçambicano. O outro grande romancista do Moçambique contemporâneo, Mia Couto, esse sim mais consagrado, premiado e muito mais traduzido do que João Paulo Borges Coelho, faz da pesquisa sobre a língua uma aposta a nível estético, com uma proposta de poética original e marcante. Pelo

contrário, Borges Coelho, não renunciando a termos tipicamente moçambicanos necessários ao desenvolvimento dos seus enredos, tenta usar uma língua literária o mais padronizada possível.

A obra de João Paulo Borges Coelho está em constante tensão e articulação com a história do seu país: o facto de ser historiador tem aqui a sua influência. Ao passo que João Melo usa e abusa de palavras tipicamente angolanas e até luandenses (expressões, interjeições), demonstrando um escasso respeito por uma língua literária seca e limpa além das fronteiras do seu mundo cultural e fazendo disso recurso expressivo, João Paulo Borges Coelho escreve da forma mais neutra possível, mais tradicionalmente legível. A modernidade, a pertença ao seu tempo e ao seu espaço, infiltram-se na sua obra através de outros dispositivos. *Museu da Revolução*, à sua maneira, parece uma ilustração de uma certa literatura-mundial ou de um certo mundo da literatura da hiper-contemporaneidade.

Romance escrito em Moçambique por um autor moçambicano, a primeira coisa que importa realçar nele é o leque geográfico das suas localizações e a sua significação em termos de registo e indexação da modernidade. O livro, de facto, abre com um prólogo bastante longo (umas 40 páginas) que se desenrola no Japão. Saberá depois o leitor que a razão narrativa desse prólogo é contar a “primeira vida” da carrinha – o Toyota Hiace que aparece também retratado na capa em desenho – que acompanhará a principal acção narrativa do romance, ou seja, uma viagem de encontros, desencontros e buscas dentro do território moçambicano por parte uma série de personagens. O leitor, no momento em que afunda no romance, não pode saber que se trata só de uma introdução, e que o romance será de facto centrado em Moçambique a partir do fim desse prólogo. É raro haver cenas narrativas de autores africanos, que estão muitas vezes concentrados em retratar a realidade local aos olhos do mundo, tão desenvoltamente ambientadas em lugares tão distantes (mas não é o caso de Melo, cujas estórias são passadas em localizações tão exóticas como Portugal, a Suécia, os EUA, a Coreia do Norte).

Partes das trajectórias narrativas das personagens decorrem também fora de Moçambique. Dois dos viajantes são portugueses, e dá-se espaço a episódios marcantes e relevantes para a economia narrativa da sua história em Portugal. Uma outra viajante é sul-africana, registando uma realidade muito presente no Moçambique contemporâneo. Das outras personagens, haverá cenas passadas na África do Sul (onde foram adquirir a carrinha), na Alemanha Oriental, na Indochina e em outros lugares.

O que se encontra concentrado nesse livro, centrado em Moçambique, é uma série de relações internacionais registadas a partir do território moçambicano, que é o nó central na narração e dessas teias de força que abarcam o planeta. A relação contínua, complicada e por vezes hostil com a África do Sul – que não é nova na obra de João Paulo Borges Coelho, veja-se a novela burlesca *Hinyambaan*, que nos conta de uma família sul-africana de férias em Moçambique e repropõe um Norte e

um Sul globais dispostos geograficamente ao contrário – emerge com toda a clareza. A história da solidariedade com os países socialistas – a União Soviética, mas também muitos países satélites como a Alemanha Oriental e a Bulgária – dá conta de um importante episódio da história moçambicana recente. A posição de Portugal é registada através da presença, por um lado, da tropa colonial (com a personagem de Artur Candal) e, por outro, do surgimento da portuguesa – de ascendência parcialmente africana – Leonora Basto, que viveu e cresceu em Portugal e que agora volta à terra natal em busca de uma parte de identidade que sente como amputada e desconhecida: ela vem em busca da mãe que nunca conheceu e afinal encontrará um pai que não sabia ter tido. Das viagens a África de portugueses afrodescendentes encontramos exemplos comparáveis recentes na literatura portuguesa, veja-se o caso do romance de estreia de Yara Monteiro, *Essa Dama Bate Bué!*, que de facto compõem um quadro bastante completo da história de Moçambique e das suas relações internacionais, ilustrando uma contemporaneidade histórica de forma completa e convincente.

Nunca João Paulo Borges Coelho, sempre preocupado com a história do seu país, nos tinha dado um fresco tão abrangente e sintético dessa história. Já tinha celebrado a geografia moçambicana na sua inteireza no duplo livro de contos *Índicos Índícios*, também esse cheio de indícios que denunciam e situam a dimensão moçambicana recente. Tinha-nos brindado com romances dedicados a episódios particulares da história recente do país, ou localizações particulares dentro do mesmo, como é o caso de *Campo de Trânsito* (passado nos campos de reeducação do regime moçambicano dos anos de 1980) ou de *Ponta Gêa*, localizado num ponto no espaço e no tempo (a infância do narrador e um bairro específico da Cidade da Beira) que compõem um quadro de memórias coloniais, noutra preocupação que aflora em vários pontos na prosa contemporânea de língua portuguesa – veja-se, entre outros exemplos, o *Caderno de Memórias Coloniais*, de Isabela Figueiredo, *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso, mas também *A Árvore das Palavras*, de Teolinda Gersão. Sobre João Paulo Borges Coelho e a modernidade literária tal como aqui entendida, veja-se também trabalho recente de BANASIAK (2020; 2021).

Esta dimensão parece ser auto-consciente, como consta nesta entrevista:

Portanto, *Museu da revolução* também é um pretexto para pensarmos como os moçambicanos se relacionam com o mundo e qual é o seu lugar no mundo?

Sim, e como é que se relacionam com eles próprios e com o seu passado, porque é um pouco bizarro que nós não tenhamos muita discussão sobre o nosso passado. Como se houvesse aqui uma parte que não valesse falar dela, porque é muito confusa. É exactamente por ser muito confusa que nós temos de falar mais dela. E os museus são espaços, digamos, habitados pelos resíduos do passado. Portanto, acho curioso que o Museu [da Revolução] tenha encerrado e tenha sido privatizado, uma vez que a história da libertação pertence a todos os moçambicanos.

(REMÉDIOS, 2021)

Concluindo: realizar a modernidade um século depois do modernismo

Textos maduros de dois autores experientes, com experiência que totaliza várias décadas de prosa literária, *Museu da Revolução*, de João Paulo Borges Coelho e *Será Este Livro um Romance?*, de João Melo, representam de forma digna a mais contemporânea realização da modernidade literária em Moçambique e em Angola, respectivamente, e no contexto de um cânone de autores africanos de língua portuguesa. A sua colocação editorial portuguesa – ambos publicados na Caminho a poucos meses de distância um do outro –, coloca-os imediatamente no interior, mas também no exterior dos respectivos circuitos literários nacionais, e dentro do mais vasto circuito literário de língua portuguesa.

Acreditamos que pode ser relevante nesta sede postular, como conceito de trabalho, a existência de um sistema literário de língua portuguesa. Sem nada tirar à autonomia das literaturas nacionais, de facto, e à relevância e oportunidade de as estudar dentro do horizonte nacional, acreditamos que um conceito operativo deste tipo poderia ser útil para entender algumas características do funcionamento destas literaturas: fora do mundo de língua portuguesa, de facto, autores africanos, brasileiros e portugueses são muitas vezes processados pelos mesmos agentes e aparecem juntos em catálogos de editoras estrangeiras em tradução, como não pode deixar de ser – considerando que a língua que os une é também uma maneira de agrupar os textos e os tradutores (e por vezes mesmo os catálogos das editoras). Ambos os textos dialogam de forma extensa simultaneamente com uma tradição e com uma dimensão nacionais, enquanto se colocam também no contexto mais vasto das literaturas de língua portuguesa e da literatura mundial.

Na senda do WREC, os dois instantâneos que estes livros constituem do desenvolvimento histórico-económico e cultural das realidades africanas de língua portuguesa são portentosos: na sua própria forma e declinação poética, os dois textos colocam-se no discurso literário nacional e africano de forma a denunciar a realização dessa modernidade. A cem anos da eclosão do modernismo brasileiro e a mais de um século do começo das reivindicações portuguesas de *Orpheu*, estas duas obras apresentam-se como a frente mais avançada de um desenvolvimento literário da modernidade nas fronteiras mais longínquas do mundo literário de língua portuguesa, sendo ao mesmo tempo síncronas e desiguais relativamente aos desenvolvimentos literários português e brasileiro (e internacionais) e contribuindo para compor um quadro multifacetado do andamento literário da língua portuguesa.

As literaturas africanas em português, que não existiam como tal aquando da primeira reivindicação modernista, filiam-se nesta modernidade a partir do acto do seu nascimento, e estes dois romances testemunham da ponte que se veio a criar, de uma solidez notável, entre a língua portuguesa como língua de expressão literária multicontinental mas também especificamente africana e as instituições

literárias e editoriais portuguesas e do mundo de língua portuguesa, sendo hoje em dia recebidas, lidas e comentadas em todo o mundo de língua portuguesa.

Contudo, as duas recentíssimas obras que aqui convocámos parecem, como a maioria delas, inserir-se num discurso estético que tem muito a ver com a literatura-mundial *lato sensu* e menos com filiações dentro do espaço da língua portuguesa. O sulco da modernidade literária e as relações com o Modernismo que estas obras denunciam, indirectamente e não especificamente estas duas, são longínquas e mediadas: o uso das técnicas vanguardistas que marcam toda a obra de João Melo, e este seu último romance, remontam na historiografia literária ocidental, ao momento de libertação modernista. No caso de João Paulo Borges Coelho, a tensão que remonta à revolução modernista, encontra-se aqui diluída numa poética já dominante.

De qualquer forma, os modelos modernistas de língua portuguesa não parecem pesar muito na génese e na filiação estética destas duas obras. Todavia, essas duas obras, nos seus termos, nas suas premissas estéticas e nos seus horizontes, não teriam sido possíveis sem a revolução modernista, assim como nenhuma das obras destes dois autores. É nesta senda que queremos afirmar num único gesto crítico, invocando o conceito de modernidade literária tal como o fizemos, a continuidade fragmentada de um desenvolvimento literário que, numa única parábola, une as revoluções vanguardistas do começo do século e as mais recentes realizações desta modernidade.

Bibliografia

- ASCHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (1989). *The Empire Writes Back. Theory and Practices in Post-Colonial Literatures*. London and New York: Routledge.
- BANASIAK, Marta (2021). "Combining the Uneven: Literatures of the Lusophone Indian Ocean in the Context of World-Literature — Proposal for a Theoretical Approach Applied to Mozambican Literature". *Portuguese Studies*, vol. 37, n.º 2, pp. 178-92. <http://dx.doi.org/10.5699/portstudies.37.2.0178>
- (2020). "Sobre alegorias e intervenções na (semi) periferia – alternativas à escrita histórica em *Campo de trânsito* de João Paulo Borges Coelho e *Life & times of Michael K* de J. M. Coetzee". *Via Atlântica*, vol. 1, n.º 38, pp. 251-281. <https://doi.org/10.11606/va.i38.163721>
- BORGES COELHO, João Paulo (2021). *Museu da Revolução*. Lisboa: Caminho.
- BOTOSO, Altamir (2016). "O diálogo intertextual com Fernando Pessoa em três contos de José Eduardo Agualusa". *Acta Scientiarum. Language and Culture*, vol. 38, n.º 1, pp. 21-29.
- BROWN, Nicholas (2005). *Utopian Generations: The Political Horizon of Twentieth-Century Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- BRUGIONI, Elena; GROSSEGESSE, Orlando; MEDEIROS, Paulo de (2020). *A Companion to João Paulo Borges Coelho. Rewriting the (Post)Colonial Remains*. Oxford & New York: Peter Lang.
- BUCAIONI, Marco (2022). "Realizar a modernidade. Pesquisar o legado modernista na prosa contemporânea de língua portuguesa". *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 46, pp. 199-217.
- (2019). "A huge debt to 20th century Modernism? António Lobo Antunes's prose style and his models". *Borders of Modernism*. A. Volpone (ed.). Perugia: Morlacchi, pp. 477-497.
- (2011). "Introduzione". João Paulo Borges Coelho. *Cronaca di Rua 513.2*. Perugia: Edizioni dell'Urogallo, pp. 5-12.
- CAN, Nazir Ahmed; SOUSA, Sandra; KHAN, Sheila; BRUGIONI, Elena (2018). "Passados antecipados, futuros empoeirados: os caminhos da ficção de João Paulo Borges Coelho". *Mulemba*, vol. 10, n.º 18, Janeiro-Junho, pp. 10-13. <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/19049>
- CASANOVA, Pascale (1999). *La république mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
- CORRÊA DE SÁ, André (2016). "Onde Estás, Mamã? O império, longe de Pessoa, longe dos Claridosos". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies* (special issue: *Orient and Orientalism*; guest editors: Fabrizio Boscaglia, Duarte Drumond Braga), n.º 9, Spring, pp. 370-398. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z09G5K12>
- CUNHA, Jacqueline Rosa da (2012). "Narrativas contemporâneas de Língua Portuguesa: a influência de Guimarães Rosa nas obras de Luandino Vieira e Mia Couto". *Letras De Hoje*, vol. 47, n.º 2, pp. 167-173. <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/11313>
- GAONKAR, Dilip P. (1999) (ed.). *On Alternative Modernities*. Durham: Duke University Press.
- KHAN, Sheila; SOUSA, Sandra; SIMAS-ALMEIDA, Leonor; GOULD, Isabel A. Ferreira; CAN, Nazir Ahmed (2017). *Visitas a João Paulo Borges Coelho*. Lisboa: Colibri.
- LÖWY, Michael (2009). "L'irréalisme critique". *Actuel Marx*, n.º 45, pp. 52-65. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/amx.045.0052>
- LYOTARD, Jean-François (1979). *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- MACEDO, Tania (2005). "O modernismo brasileiro e as literaturas africanas de língua portuguesa". *Ecós*, n.º 3, Junho, pp. 40-44.
- MORAES, Anita Martins Rodrigues de (2012). "Guimarães Rosa lido por africanos: impactos da ficção rosiana nas literaturas de Angola e Moçambique". *Buala*. <https://www.buala.org/pt/a-ler/guimaraes-rosa-lido-por-africanos-impactos-da-ficcao-rosiana-nas-literaturas-de-angola-e-mocam>.
- MARX, John (2005). *The Modernist Novel and the Decline of Empire*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- MELO, João (2022). *Será Este Livro um Romance?* Lisboa: Caminho.

- MOSER, Benjamin (2009). *Why this World: A Biography of Clarice Lispector*. Oxford: University Press.
- PIRES LARANJEIRA (1995). *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- PRATT, Marie Louise (1991). "Arts of the Contact Zone". *Profession*, pp. 33-40. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25595469>
- REAL, Miguel (2012). *O Romance Português Contemporâneo*. Lisboa: Caminho.
- REMÉDIOS, José dos (2021). "Museu da revolução: as percepções de João Paulo Borges Coelho sobre a literatura e sobre a realidade". *O País*, 7 de Dezembro. <https://www.opais.co.mz/museu-da-revolucao-as-percepcoes-de-joao-paulo-borges-coelho-sobre-a-literatura-e-sobre-a-realidade/>
- RODRIGUES, Ricardo Rato (2021). "Faulknerian Shadows: António Lobo Antunes under the Influence of William Faulkner". *Romanica Cracoviensia*, n.º 3, pp. 217-227.
- SILVA, Francisco Ivan (2012). "The confluence of James Joyce and Guimarães Rosa". *ABEI Journal: The Brazilian Journal of Irish Studies*, n.º 14, pp. 17-27.
- TINDÓ SECCO, Carmen (2016). "As Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: diálogos com o Brasil". *Revista Cátedra Digital*, vol. 2, pp. 11-18. <https://revista.catedra.puc-rio.br/>
- VIEIRA, José Luandino (2015). *Papéis da Prisão*. Lisboa: Editorial Caminho, 2015.
- WREC (2015). *Combined and Uneven Development. Towards a New Theory of World-Literature*. Liverpool: University Press.

MARCO BUCAIONI, investigador doutorado integrado no Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Co-IR do projecto de investigação em curso (2021-2023) *AFROLAB – A Construção das Literaturas Africanas. Instituições e Consagração no Espaço de Língua Portuguesa 1960-2020*. Pós-Doutoramento também na mesma unidade (2017-2020). Doutorado em Literaturas Comparadas (2013) e licenciado em Línguas e Literaturas Estrangeiras (2006) pela Universidade de Perúgia, Itália. Também tradutor e editor de literatura, com especial atenção para a produção literária africana em português. Está a trabalhar questões de circulação e recepção de literaturas africanas de língua portuguesa em tradução. Interesses de investigação: Literatura-Mundo; Estudo de Tradução; Modernidade e Modernismo; Estudos Pós-Coloniais e Discurso Decolonial.

MARCO BUCAIONI, currently Research Fellow at the Centre for Lusophone and European Literatures and Cultures, School of Arts and Humanities, University of Lisbon, Portugal. Co-PI of the ongoing research project (2021-2023) *AFROLAB – Building African Literatures. Institutions and Consecration Inside and Outside the Portuguese-Language Space 1960-2020*. Previously Post-Doctoral Researcher at the same research centre. PhD (Comparative Literature, 2013) and MA (Foreign Languages and Literature, 2006) at the University of Perugia, Italy. He is also literary translator, with special attention towards contemporary African and Portuguese production. Currently working on the world circulation of African literatures written in Portuguese through translation. Research interests: World-Literature; Translation Studies; Modernity and Modernism; Postcolonial and Decolonial discourse.