

**Subversão do código e do trágico nos romances *policiais* de
Pepetelaⁱ**

Fabrice Schurmans

2011

Doutoramento em Pós-Colonialismos e Cidadania Global
Centro de Estudos Sociais/ Faculdade de Economia da Universidade de
Coimbra

1. Introdução

Nos últimos anos, a literatura policial ganhou um notável reconhecimento por parte das instâncias de legitimação e de consagração do campo literário. A universidade interessa-se por ela, a imprensa, especializada ou não, dedica-lhe números especiais e múltiplas críticas, os prémios tornam-na conhecida junto de um público cada vez mais alargado (recrutado agora em todos os grupos sociais, independentemente do diploma ou do nível social).ⁱⁱ Se durante grande parte da sua história esta prática dita popular foi sobretudo um fenómeno ocidental, o mesmo não se pode dizer actualmente. De facto, desde os anos 90, o romance policial globalizou-se e as novas investigações levam o leitor contemporâneo de Durban a Jerusalém com escalas em Luanda, Kinshasa ou Bamako.ⁱⁱⁱ

Deste novo *corpus*, pretendo destacar a produção policial do escritor angolano Pepetela por questionar o próprio género, as suas características, os seus limites, sem contudo deixar de se inscrever como literatura policial. Em primeiro lugar, analisarei os dois romances da série *Jaime Bunda* do ponto de vista narratológico, questionando o seu fazer, discutindo em que medida pertencem ao que a sociologia da literatura chama esfera de grande produção ou paraliteratura e, simultaneamente, evidenciar como se afastam das características do género, como o pervertem e pretendem até redefinir. Em segundo lugar, debruçar-me-ei sobre o sentido particular do trágico que estas duas narrativas evidenciam. Se muitos autores ocidentais incorporaram e continuam a incorporar nas suas narrativas policiais esta categoria estruturante da nossa presença no mundo, Pepetela, assim como outros romancistas africanos, fazem-no de um modo particular, revelando nas suas práticas literárias um trágico intimamente ligado às suas experiências do real.

2. Um romance policial clássico?

Os dois romances de Pepetela construídos em torno da personagem de Jaime Bunda indicam simultaneamente continuidade e novidade: continuidade no que tem a ver com o questionamento sobre a narração - desde o início, a obra do escritor angolano interroga a instância narrativa - inovação pelo género aqui praticado, o policial. Ao mesmo tempo, como o veremos mais à frente, o questionamento permanente do narrador, a sua razão de estar (e de ser) num texto, e até a sua identidade, encontram na narrativa de enigma um lugar pertinente, pois encontramos aqui um tipo de texto que faz justamente da interrogação e da dúvida a sua (pre)ocupação essencial.

Antes de mais, torna-se necessário examinar o estatuto institucional dos dois romances. É que praticamente nada levará a pensar, antes da leitura, que estes possam integrar uma prática literária que costuma demarcar-se das outras, desde logo, pelas aparências: integração numa colecção policial (em princípio imediatamente reconhecível pela capa) ou reconhecimento do escritor enquanto autor de policiais. No horizonte de expectativas do receptor, o romance policial já convoca um saber prévio à leitura, mas neste caso, os dois “Bunda” não só surgem numa editora altamente prestigiada no campo literário português, como o fazem fora de uma colecção específica, ou seja, integram-se na obra em curso do autor, sem destaque particular por parte da editora (o adjetivo “policial” nunca acompanha o substantivo “romance”), valorizando assim uma prática ainda pouco prestigiada no campo. Este estatuto ambíguo dos dois romances do ponto de vista institucional anuncia já a ambiguidade dos próprios textos: por um lado, pelas suas características pertencem claramente ao género, mas ao mesmo tempo, questionam incessantemente os limites, as regras do próprio género. Para dizê-lo de outra maneira, teríamos ao mesmo tempo uma característica intrínseca do género que, como é sabido, não pára de procurar variações dentro de uma estrutura assaz estável, mas também uma característica fundamental da obra de Pepetela, que tem colocado no centro das suas preocupações um questionar permanente sobre o seu *fazer*. É esta convergência que aqui me interessa, pois, pelas perguntas que colocam, os dois romances deslocam a narrativa policial dentro do próprio campo para o seu pólo considerado mais “literário”, desestabilizam os próprios limites do campo, agudizam a reflexão que o autor, no conjunto global da obra e dentro da própria *fábula*, efectua sobre o que narrar significa.

2.1 Duplicidade - Ambiguidade - Ambivalência

Os críticos e teóricos que se debruçam sobre as características do romance policial reconhecem o seu carácter fundamentalmente duplo, uma duplicidade que se encontraria na estrutura narrativa, nos sistemas de personagens e nos indícios. De facto, quando uma narrativa policial começa, e nisso a série *Jaime Bunda* não é nenhuma excepção, o crime já ocorreu e o investigador vai ter, nos limites do texto, de reconstituir a história do crime, mas, ao mesmo tempo, esta *reconstituição* só pode existir quando duplicada por outra, a história da investigação. Jacques Dubois evidencia esta situação quando questiona as regras que regem este tipo de narrativa:

Le roman policier articule l'une à l'autre deux histoires, celle du crime et celle de l'enquête, et il a beau les superposer, les enchevêtrer, elles n'en sont pas moins là comme les deux parties clivées de la même réalité textuelle. Une des manifestations de ce clivage est que la relation polémique qui oppose détective et coupable ne s'exprime pas dans un face-à-face. Chacun des deux pôles du récit est enfermé dans sa propre sphère et séparé de l'autre par toute la distance de l'énigme. (Dubois, 2005: 77)^{iv}

De facto, os crimes (a morte da adolescente em *Jaime Bunda, agente segredo* e a do americano em *Jaime Bunda e a morte do Americano*)^v antecedem a entrada de Jaime Bunda em palco, que, a partir dos poucos indícios, vai tentar restaurar/restabelecer o texto do crime. Mal o agente entra no seu papel hermenêutico, começa também a narração da sua investigação que, em múltiplas ocasiões, se afastará do tema principal para aparentemente se perder em reflexões sobre a literatura, a comida, a vida em Luanda (*JB1*) ou em Benguela (*JB2*), etc. Entre as duas narrações, e este ponto não se limita aos romances de Pepetela, a tensão é forte, pois o progresso da primeira depende do desenvolvimento da segunda e isto num modo concorrencial. Dubois, mais uma vez, evidenciou bem este jogo de tensão, de movimento entre as duas:

L'auteur policier est donc tenu de conjoindre les deux structures et plus particulièrement d'assurer la coïncidence de leurs deux terminaisons. Il lui faut pour cela user d'un stratagème puisque les deux régimes n'ont pas de raisons intrinsèques de se rencontrer en un point final commun. Il va recourir aux ruses que tout lecteur connaît : retenir des informations, dont certaines jusqu'au terme, et jouer à égarer le lecteur sur de fausses pistes. (Dubois, 2005: 78)

Reter informações e enganar o leitor com pistas falsas, Pepetela não fará outra coisa, mas de um modo bem particular. Pois aqui parece que a meta principal reside justamente na “retenção”, no “engano”, por assim dizer, na “digressão”, e não na resolução satisfatória do enigma. Na maior parte do *corpus* estudado pelos teóricos, as duas narrativas acabam por se encontrar no final, desaparecendo a tensão pela revelação do nome do culpado. Se até aqui Pepetela parecia seguir as regras do jogo, neste ponto fulcral afasta-se da norma de um modo pouco habitual. Tanto em *JB1* como em *JB2*, a fusão das duas narrativas não produz o efeito esperado: a resolução causa alguma desilusão, o culpado surge dos limbos da narração, mal é apresentado e logo desaparece com o fim do romance. Um verdadeiro escândalo no sentido etimológico da palavra, mas anunciado pelo tratamento particular que o escritor fez da narrativa de investigação.

Para ser breve, nos romances policiais clássicos, a narração, heterodiegética ou homodiegética, singular ou plural, por muito diversa que seja, não se vai colocar a ela própria em risco; não vai revelar-se como construção artificial, ou mais ainda, não se vai assumir como obra em construção, sob pena de romper o contrato que liga

emissor e receptor. É neste ponto precisamente que Pepetela provoca, rompe com a tradição e, num mesmo gesto, inova de maneira radical. Em *JB1*, assistimos a uma espécie de enlouquecimento da narração com frequentes intervenções do autor criticando a maneira de contar dos seus narradores, despedindo o primeiro para o chamar novamente no “Terceiro livro do narrador”, depois de ter dado a palavra a uma personagem secundária. Mas é em *JB2* que o escritor angolano desestabiliza os fundamentos da narrativa policial de maneira ainda mais subversiva. De facto, no momento exacto de concluir (a dita convergência entre as duas narrativas), o narrador dá um primeiro safanão na estrutura (“Já me fazem sinal dos bastidores, chegou a hora de terminar”). Pois, apesar de oferecer uma solução satisfatória do ponto de vista estrutural - com Júlio Fininho culpado -, o “Primeiro epílogo possível” assume, ao mesmo tempo que com ele brinca, o lado muitas vezes superficial, e por assim dizer decepcionante, do último capítulo da narrativa policial padrão; mas é do “Segundo epílogo possível” que surgirá o verdadeiro abanão, pois aqui é o *Autor* que intervém para despedir o narrador e propor a sua versão final: “Aqui entra pela primeira vez o autor para chamar as coisas pelos seus verdadeiros nomes.” A justaposição dos dois epílogos torna impossível optar por uma ou outra solução, impede concluir e, escândalo supremo do ponto de vista do género, fechar a narração.

No entanto, este duplo epílogo podia também ser interpretado como uma homenagem directa ao carácter fundamentalmente duplo de qualquer narrativa de enigma. Pois, apesar de tudo, Pepetela construiu de facto uma narrativa policial, com o seu investigador, os seus suspeitos, os seus efeitos de *suspense*, etc. Esta situação vai ao encontro do que numerosos teóricos notaram: a propensão do género não só para se afastar da norma genérica como para integrar estas tentativas como marcas da própria prática narrativa.

Esta capacidade de transgredir as regras e, ao mesmo tempo, valorizar a transgressão torna o género extremamente dinâmico e aproxima-o do pólo de produção restrito (os romances mais “literários”) que, como é sabido, faz também da originalidade, ou melhor, da procura da originalidade, o seu principal factor de distinção relativamente ao pólo de grande produção (as ditas paraliteraturas ou literaturas populares). Mas há mais: no decorrer do século XX, a “grande” literatura foi, por sua vez, buscar ao romance policial elementos que lhe permitiriam dizer a complexidade do mundo moderno. Assim, a estruturação do romance em torno de um enigma e o modelo da investigação encontram-se em vários autores (os do *Nouveau Roman*, mas também o Paul Auster de *The City of Glasses*, por exemplo) legitimados pelas

instâncias de consagração. Esta troca de procedimentos explica, em grande parte, a razão pela qual a narrativa policial perdeu, pelo menos nas universidades dos mundos de expressão francesa e inglesa, a sua má reputação ou, para dizê-lo em termos mais Bourdieuanos, deixou de ser uma prática ilegítima aos olhos dos receptores habilitados do ponto de vista cultural (críticos, universitários...).

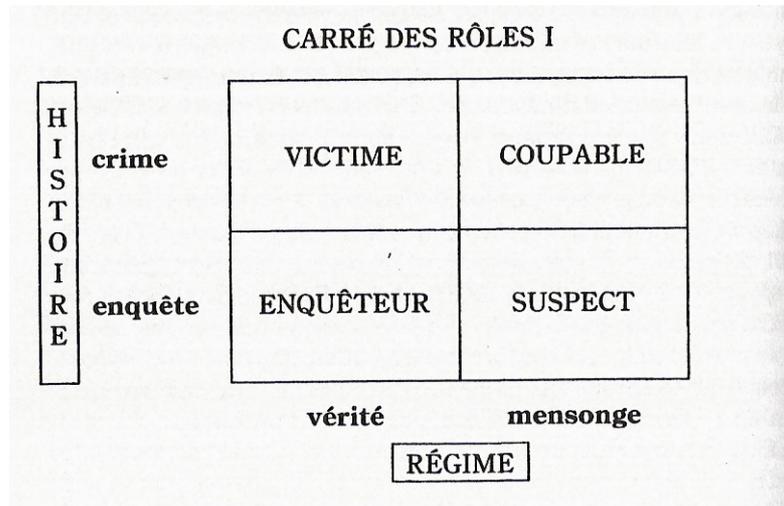
Neste ponto, Pepetela representa paradigmaticamente o produtor que conseguiu agregar as duas práticas no conjunto de uma obra homogénea, fazendo-o no modo da continuidade e não da ruptura. No entanto, seria redutor afirmar que houve na série *Jaime Bunda* simplesmente recuperação/repetição de inovações narrativas anteriores, pois trata-se de muito mais do que isso: para nos limitarmos a um exemplo, continua e aprofunda o questionamento sobre os fundamentos da narração. Já no romance *O Cão e os Caluandas* (1985), o autor não parava de evidenciar o *fazer* do texto, de colocar no centro das suas preocupações o papel do narrador e o seu estatuto ambíguo, propondo duas versões de um mesmo acontecimento, etc. Nas narrativas policiais de Pepetela, este questionamento ganha mais agudez, porque se manifesta numa prática que colocou justamente no centro da sua atenção a duplicidade narrativa, a desconfiança generalizada relativamente ao que nos é dito (cada palavra, cada indício pode significar uma coisa e o seu oposto). Percebe-se então que seria errado ver nos *Jaime Bunda* uma diversão ligeira, uma variação menor, ou pior ainda, uma regressão na arquitectura global da obra do autor. Por conseguinte, trata-se sobretudo de uma tentativa mais desenvolvida da reflexão de Pepetela sobre o que narrar significa.

Os efeitos desta duplicidade/ambiguidade não se fazem sentir apenas na maneira de narrar. Um estudo mais pormenorizado deveria debruçar-se sobre os efeitos de reduplicação que atravessam *JB2*, por exemplo, e que participam desta ambivalência fundamental. Para o propósito do presente estudo, basta insistir no tratamento que Pepetela reserva ao sistema das personagens nos *Jaime Bunda*.

2.2 Personagens

É conhecida a propensão do romance policial para utilizar personagens tipo. Quaisquer que sejam os desvios, as tentativas de renovação, a originalidade da combinação (por exemplo, o investigador é o criminoso, como em *Un été meurtrier* de Japrisot; ou o narrador é o assassino, como em *The murderer of Roger Ackroyd* de Christie), voltamos sempre às figuras de referência. Foram vários os teóricos que propuseram grelhas classificativas para descrever o sistema de personagens. Uma das propostas mais interessantes provém de Jacques Dubois, que, com o seu “quadro

hermenêutico”, propõe uma estrutura estável mas não rígida, fechada sobre si própria, uma estrutura que permite dar conta das múltiplas variações inerentes ao género (Dubois, 2005: 93).



Para Dubois, este quadro poderia ser alvo de tentativas de desestruturação, acolher práticas que o tentam subverter, mas restabelecer-se-ia sempre e seria capaz de acolher as mais diversas variações. De facto, tanto em *JB1* como no/em *JB2*, é-nos possível integrar as personagens principais no quadro hermenêutico. Temos respectivamente *vítimas* (Catarina Kiela e o Americano), *culpados* (filho do deputado e Elvis Barnes), *investigadores* (Jaime Bunda com apoio de Kinanga no primeiro romance e de Nicolau no segundo) e *suspeitas* (T. e Júlio Fininho). Uma leitura rápida dos romances como dos quadros hermenêuticos daria a entender que Pepetela não se afastou assim tanto da narrativa policial padrão, ou, para dizê-lo de outra maneira, que a sua originalidade é recuperável pelo próprio sistema. E se, além disso, importarmos para a análise o bem conhecido esquema actancial, com os seus adjuvantes, opositores, etc., teríamos então uma descrição teórica satisfatória. Mas apenas superficialmente satisfatória. Um exame mais minucioso demonstra de facto o quão subversivos são os dois romances do ponto de vista das personagens bem como os limites de tais modelos teóricos para a análise de casos extremos.

Numa narrativa policial, geralmente, não se mata qualquer vítima e não se encontra qualquer culpado. A escolha de um e de outro deve ser altamente estratégica na economia narrativa. Em princípio, o desenrolar da narração dependerá da ligação existente entre os dois pólos principais da história do crime. Tanto a história do crime como a da investigação dependem dela, ou seja, a narração e o seu interesse para o receptor estariam em jogo nesta relação que o investigador tem de

reconstituir. É precisamente esta relação que Pepetela enfraquece, quase ao ponto de a apagar. Em *JB1*, a vítima, Catarina Kiela, é duplamente abandonada: como corpo violentado na própria diegese e como personagem essencial no quadro hermenêutico. O principal suspeito, T., começa por integrar a diegese de forma clássica, ou seja, pouco tempo depois de ter sido descoberto o corpo, mas acaba por abandonar a posição de culpado no quadro hermenêutico a favor do filho do deputado, que nem a posição de suspeito chega a ocupar. Presença duplamente sacrílega no contexto de um tipo de narrativa que induz um forte horizonte de espera: integra, ou melhor força a entrada, (d)o quadro hermenêutico sem nunca ter sido anunciado no decorrer da narração e, maior sacrilégio ainda, surge sem nome, culpado anónimo num género que atinge o seu apogeu na revelação final de um nome pelo qual ansiava o leitor. Além disso, a confirmação da identidade do assassínio de Kiela não é o resultado de uma investigação clássica (com a interpretação correcta de indícios deixados pelo culpado), mas antes a intervenção de uma instância ausente do policial oriundo dos Estados- Unidos ou da Europa: o mágico. Nota-se aqui que estas intervenções de bruxos e bruxas nos dois romances nos são dadas não como algo extraordinário, fora do vulgar (o que o seria para um leitor ocidental), mas antes como um elemento habitual, tanto na diegese como no meio social de referência. A presença central da bruxaria na sociedade descrita pelo autor autoriza claramente a introdução de um elemento que, numa primeira análise - de cariz ocidental entende-se - poderia parecer artificial (o *Deus ex machina* de um autor com falta de imaginação), mas que, num segundo tempo, marcado pela deslocalização da crítica (e do crítico) para outro espaço cultural, se justifica sem dúvida. Para voltar ao nosso quadro hermenêutico, percebemos agora que este perdeu a forma inicial e que se equaciona com dificuldade nos romances de Pepetela.

As fronteiras do quadro, assim como a sua pertinência, dissolvem-se um pouco mais ainda quando nos debruçamos sobre a personagem do investigador. Esta figura, que Dubois coloca no regime da verdade, revela-se também extremamente ambivalente, ambígua, sem dúvida afastada da figura clássica do detective. Assemelha-se, claramente, a outros investigadores famosos tanto pelo físico - não é raro o detective ter uma excentricidade física que o distingue do comum - como pelo método (a dedução lógica) e pelo gosto pela citação autoreferencial. Só que no caso de Pepetela estas características do herói são vividas no modo da subversão dos códigos e da degradação da personagem principal. A marca física distintiva, que aliás dera origem à sua alcunha, encontra-se do lado do baixo corporal e material caro a

Bakhtine e torna-a, num mesmo gesto, ridícula dentro da própria diegese (em *JB1* e *JB2* multiplicam-se os comentários irónicos de personagens a propósito do famoso apêndice) e fora, aos olhos do leitor, que não consegue (operação muitas vezes essencial no romance policial) identificar-se com o agente. É que tudo em Jaime Bunda é vivido entre degradação e ambiguidade. É o caso das suas origens por exemplo.

Oriundo de Luanda e, aparentemente, membro de famílias prestigiadas, mesmo se os apelidos nunca são dados,^{vi} assemelha-se a alguém que desceu socialmente. De facto, se alguns membros conseguiram manter a posição no período colonial e no posterior, o mesmo não se pode dizer do ramo ao qual pertence Jaime Bunda (*JB1*: 221). Ele próprio, nascido num bairro pobre, órfão de pai, só conseguiu um lugar de estagiário nos SIG à custa de um apoio. Ocupa neste serviço um lugar subalterno tanto na função (o estagiário tem uma situação por definição precária) como no exercício desta: até à abertura da investigação, não fazia nada. Ao mesmo tempo, é o único membro da família que conseguiu sair do bairro e subir na sociedade. Ocupa pois uma posição ambivalente. Do ponto de vista social, move-se entre a posição de subalterno, devido às suas origens (embora de família gloriosa, nasceu e cresceu num bairro pobre) assim como ao seu lugar de habitação (o anexo do Tio Jeremias), e a de dominante pelo exercício de uma profissão valorizada (*JB1*: 207). Enquanto investigador, também ocupa uma posição dúbia: por um lado, tenta restabelecer a ordem social que o crime veio perturbar, mas ao mesmo tempo, por motivos privados, reintroduz uma desordem quando contrata um fora da lei, Antonino das Corridas, para agredir o rival amoroso (*JB1*: 97). Neste contexto, parece-nos difícil colocá-lo no regime da verdade, pois move-se entre os pólos da verdade (investigação relativa à morte de Kiela) e os da mentira (mandatário de uma acção ilegal). Talvez conviesse acrescentar um novo regime *ad hoc* que seria o da ambivalência que, sem dúvida, reflectiria de maneira mais adequada o estatuto de Jaime Bunda no sistema de personagens.

Um outro elemento, a propensão de Bunda para a citação autoreferencial, vem confirmar a posição ambivalente desta personagem. Uma das características do género é uma tendência lúdica (um certo romance policial brinca com o leitor, esconde-lhe informações para o despistar, etc.) que nalguns casos vai até à prática autotélica (citar outras obras do próprio género para homenagear ou denegrir), prática da modernidade literária que se encontra logo na obra dos pioneiros.^{vii} Os críticos reconhecem aqui uma especificidade da narrativa policial. Dubois, entre

outros, viu nesta tendência uma das marcas da emergência do moderno no policial (Dubois, 2005: 62).

Aparentemente, *JB1* e *JB2* integram-se de maneira clássica nesta veia autoreferencial. Bunda não pára de citar os seus autores favoritos, lembra no *JB1* que esta apetência pela leitura de romances policiais vem do pai, até o próprio nome evoca de um modo paródico, ou melhor degradado, outra personagem ilustre da literatura popular (James Bond). Só que, e é aqui que uma vez mais Pepetela se afasta das obras de referência do género, Bunda, ao contrário de outros detectives clássicos, cita mal, atribui romance policial a autores que nunca praticaram o género (Hemingway em *JB1*), traduz erroneamente as citações latinas que tanto parece prezar, engana-se na autoria das citações (assim fala do “poeta espanhol Kierkegaard” em *JB1*). Esta situação evidencia que se, por um lado, Jaime Bunda parece enquadrar-se numa tradição, só o faz de um modo paródico (os *Jaime Bunda* podem também ser lidos como uma imitação burlesca de obras paradigmáticas do romance de enigma) e degradado (o investigador não parece ter método, conta com os outros, acaba por ser reduzido por muitas personagens à sua característica física principal).

3. Um trágico do Estado poscolonial

A relação do romance policial com o trágico vem de longe. É tão antiga como a narrativa de enigma. Assim, para muitos teóricos, *Édipo Rei* poderia ser considerado como estando na origem da narrativa de enigma, uma espécie de texto policial *avant la lettre* onde o investigador é sucessivamente vítima, assassino, suspeito e culpado, passando no decorrer da peça de Sófocles de uma posição à outra.^{viii} Os próprios autores não negaram a relação entre romance policial, trágico e tragédia. Um Simenon, por exemplo, tinha perfeita consciência de com os seus Maigret escrever pequenas tragédias, onde um trágico íntimo, privado encontrava espaço para se manifestar.^{ix} Se, de facto, a narrativa ocidental de enigma tem tecido laços evidentes com a categoria do trágico, o que se poderá dizer dos dois romances de enigma de Pepetela?

Para responder a esta pergunta, temos de nos debruçar brevemente sobre o conceito, não com o propósito de examinar em pormenor o trágico e as suas implicações, mas de colocar as perguntas pertinentes relativamente à crítica dos romances em questão. É conhecida a pergunta que desperta o trágico: quem responsabilizar perante a presença do mal (da dor, da morte...)? As respostas

divergem e contradizem-se muitas vezes. A mais comum atribui o mal ao destino, uma espécie de fatalidade contra a qual o homem luta em vão. Uma causalidade anterior (e superior) impõe-se-lhe e impede-o de tomar as decisões adequadas, muitas vezes por se encontrar na ignorância das artimanhas do destino. Édipo é o paradigma do herói trágico que actua contra os seus próprios interesses, contra a vida dos seus, não por opção - não se entrega de facto ao mal com deleitação -, mas porque, por um lado, lhe foi anunciado pelo oráculo de Delfos (a causalidade anterior) um destino terrível e, por outro, por ser um ser em falta, amputado no eixo do saber, ou, melhor dito, um ser que interpreta (bem ou mal) no momento errado e com consequências funestas: quando deveria ter sabido (reconhecer o pai), não o fez - por ignorância - e quando sabe (interpretar a adivinha da Esfinge) aproxima-se da catástrofe final. Cada interpretação errada provoca o drama seguinte numa cadeia de acontecimentos que parece implacável no seu desenrolar. O mais importante aqui é que temos duas causalidades, o oráculo e as próprias acções do herói, que temos de aceitar ao mesmo nível. É-nos impossível decidir qual das duas (pre)domina, qual das duas explica o desenlace.

Jean-Marie Domenach, um dos grandes hermeneutas do trágico, debruçou-se sobre esta causalidade da desgraça para colocar a pergunta do “mal injustificado”, do inocente culpado, da presença do mal. Já os Gregos a colocavam em termos metafísicos: Como é que os deuses na sua bondade permitem a existência do mal? Para Domenach tocamos aqui um ponto fulcral, pois:

Telle est l'aporie dont toutes les situations tragiques sont des approximations, car il est tragique que je fasse le mal précisément en voulant faire le bien, il est tragique que je doive écraser la liberté d'un autre pour conquérir la mienne. (Domenach, 1967: 25)

Um exame superficial do trágico clássico poderia dar a entender que, em último recurso, a culpa deve ser atribuída aos deuses encarregados de castigar o homem por razões mais ou menos claras. No entanto, mesmo sem a presença de um princípio explicativo metafísico, por outras palavras, mesmo com Deus fora do palco das actividades humanas e que, por conseguinte, colocando assim o homem só perante a sua liberdade, a pergunta permanece: porque há desgraça sem razão? A questão que colocam a tragédia, o romance, o conto, qualquer obra trágica de facto, levar-nos-ia a um mistério inerente à nossa condição: “ce mystère antérieur à toute religion, cette irrationalité rebelle à toute philosophie: le malheur sans raison, la culpabilité sans crime.” (Domenach, 1967: 31) O crítico opõe-se igualmente à *doxa* que vê no trágico uma espécie de afrontamento entre liberdade do indivíduo e fatalidade. Consoante Domenach, ontem como hoje, “la tragédie nous mène vers une

contradiction plus profonde, plus intérieure: cet Autre qui me domine est Moi-même, à un degré mal connu de moi; le destin est liberté, et la liberté destin. C'est en suivant innocemment son chemin qu'Œdipe s'enferme dans le malheur et coïncide avec le décret de la divinité, enfin dégagé de sa gangue oraculaire" (Domenach, 1967: 32). Ou seja, o trágico não se situaria fora (ou acima) do homem, nem no desencadeamento implacável de acontecimentos que levam inexoravelmente o herói para a morte, mas as suas determinações derivam em parte de escolhas que confirmam no fim do percurso uma palavra (sagrada ou não) anterior.

Domenach tem razão ao insistir nesta importância da linguagem, ou melhor dito, de um acto de linguagem, no processo trágico. A palavra, o aviso, o oráculo antecedem a desgraça, preparam por assim dizer o terreno. No fundo, a causalidade trágica teria as suas raízes profundas na linguagem e não num acto primeiro, determinante dos que lhe seguirão. Estamos aqui a aproximar-nos do núcleo da especificidade trágica, pois:

Cette liaison du verbe avec la fatalité nous approche d'une énigme tragique: la persistance de la cause, érigée en logique irréductible contre la liberté et contre l'événement. La fatalité ne réside pas dans l'événement; elle ne réside pas non plus dans la liberté; elle est contenue dans ce mot prononcé sur moi - imprécation, bénédiction, nomination tout simplement -, ce mot qui m'enveloppe, qui marche devant moi, et que je devrai, bon gré mal gré, d'une manière ou d'une autre justifier. (Domenach, 1967: 33)

O que aqui sobressai é a ausência de relação automática entre o trágico e a fatalidade. Nem o destino, nem a sucessão de acontecimentos funestos explicam o mal desnecessário: o princípio causal reside no indivíduo que num determinado momento, num contexto social e cultural particular, motivado por razões diversas (cobiça, desejo, ciúmes, ou até uma razão inconsciente) toma uma decisão e empreende a primeira de uma sucessão de acções, apesar de avisos prévios fundados num acto de linguagem. Ora tais acções desembocarão na catástrofe final cujas origens, para as pessoas implicadas, muitas vezes aparecem num nimbo de mistério. Aqui surge outro elemento essencial na nossa tentativa de definição: a personagem só é trágica porque é vista como tal por um observador exterior - apercebemos-nos do destino trágico de grandes figuras como Hamlet ou Romeu e Julieta bem antes dos próprios, simplesmente porque sabemos mais do que eles. Por outras palavras, é o leitor que, através do seu trabalho hermenêutico, desvenda, entende o que agora podemos chamar de destino final da personagem trágica. Teria então o herói trágico qualquer culpa no processo? Se tivesse, a única residiria na ignorância de informações que acha destinadas aos outros ou de indícios que não consegue interpretar.

Convém, porém, não perder de vista a diferença essencial entre o trágico clássico e o trágico moderno, que irrompe nos palcos europeus em 1839 com *Woyzeck* de Büchner. Com esta peça, a personagem trágica muda de facto de estatuto, passando de Príncipe ao que poderíamos chamar o “pauvre type”, o “sem nome” ou, em termos mais poscoloniais, o “subalterno” das sociedades ocidentais. Até esta cesura, a figura trágica assemelhava-se ao que Ion Omesco chamou “personagem-estátua” (Omesco, 1978), ou seja, uma personagem que do ponto de vista social, espiritual e até físico, se impunha ao espectador simultaneamente como figura superior e esmagadora. Tanto para o emissor como para o receptor, era impossível pensar a tragédia fora de um quadro referencial composto por quatro pressupostos: para o espectador sentir piedade, a personagem tem de lhe ser superior; se um Rei cai, nós também podemos cair, pois somos mais vulneráveis; a desgraça de um ser privado só comoveria uma minoria, a de um líder comove a colectividade e favorece o efeito de catarse; através da acção dramática descobrem-se as leis que governam o mundo (a vida privada não permite esta abertura) (Omesco, 1978: 33-35). Por outras palavras, sem grandeza de alma, não havia lugar no texto/palco para o herói trágico (Omesco, 1978: 36). Com os Românticos, a grandeza de alma passa por assim dizer do Palácio para a Rua, do Príncipe para o Homem sem qualidades. Assistimos, desta maneira, a uma mudança radical de paradigma, pois é agora o ser humano em toda a sua extensão que adquire o estatuto de personagem trágica. O simples facto de viver, de estar lá, de se definir como *ser-para-a-morte* - para utilizar uma expressão de Heidegger -, basta para suscitar o sentimento trágico da vida. A partir de aqui, irrompem nos palcos da Europa novas personagens - vagabundos, deficientes... - que oferecem aos públicos o espectáculo do seu sofrimento privado. Omesco tem razão quando vê nelas os “anti-heróis de uma tragédia ontológica” (1978: 41). Como veremos a seguir, se o trágico poscolonial encena igualmente personagens sem qualidades, experimentando no seu quotidiano o sofrimento de viver, seria certamente erróneo atribuí-lo principalmente a uma razão ontológica (a angústia de viver). Júlio Fininho não sofre por causa do seu estatuto de *ser-para-a-morte* mas antes por causa das condições trágicas da vida no Estado poscolonial.

Dito isto, o trágico como o tentamos definir manifesta-se em várias narrativas oriundas de diferentes países da África negra, tanto na esfera de produção restrita (o romance considerado mais “literário”) como na de grande produção (o romance policial). Da primeira, queria destacar o último romance de Alain Mabanckou, *Mémoires de Porc-épic*, que narra, do ponto de vista do animal, a história de Kibandi, iniciado pelo pai e dotado de um duplo maléfico. O trágico dá aqui bem conta da

situação do jovem Kibandi, determinado por uma palavra anterior (e de uma certa maneira superior): a do pai que praticou a iniciação quando a criança completou os dez anos. O homem no romance parece dominado ao mesmo tempo pelo peso/poder da palavra e pelas forças escuras convocadas por esta e contra as quais nada pode. Por causa de um acto de linguagem que não escolheu, Kibandi nunca é totalmente livre, nem responsável pelos crimes cometidos. Mesmo quando vai de noite cometer os assassinios por intermédio do porco-espinho, não parece dono dele próprio (“Mon maître avançait les yeux à moitié fermés, on aurait dit un aveugle [...]”, Mabanckou, 2006: 134). O encadeamento de crimes pelos quais Kibandi é ao mesmo tempo responsável e não responsável vai aos poucos encurralar a personagem trágica, mas é o duplo animal que pressente o desenlace fatal que ela ignora. Na passagem seguinte, o duplo criminoso exprime a vontade de se rebelar contra o desenrolar implacável: “mais une force me retenait même si j’avais le pressentiment que la centième mission nous serait fatale, qu’elle nous coûterait la vie à coup sûr, ce n’était peut-être qu’une angoisse [...]” (Mabanckou, 2006: 181).

Como nos textos trágicos, diversos sinais avisam o herói da queda iminente, mas ele não os sabe interpretar, transgride as proibições e acaba por passar o ponto de não retorno. A loucura da personagem trágica, reforçada aqui pela embriaguez permanente, é então absoluta:

Ce n’est que le lendemain matin qu’il décida que la comédie n’avait que trop duré, et pour la première fois, à ma grande surprise, il m’appela en pleine journée, je compris qu’il avait perdu la tête, jamais un initié n’aurait appelé son double nuisible en plein jour [...]. (Mabanckou, 2006: 205)

Esta presença da palavra mágica dada como anterior às acções da personagem trágica (o peso/poder da palavra mágica no decorrer da vida do indivíduo amaldiçoado) aparece também em obras que pertencem à esfera da grande produção. Assim, no romance policial *Sorcellerie à bout portant*, sombria estória de vingança com uma Kinshasa caótica à beira de cair nas mãos de Laurent-Désiré Kabila em pano de fundo, a magia desempenha um papel fulcral: a vítima recebe um aviso sob forma de um fetiche, um dos investigadores é alvo de práticas de magia negra, etc. Os feitiços parecem neste romance, como no de Mabanckou aliás, desempenhar o papel do antigo destino trágico, uma espécie de eco longínquo do oráculo prometendo o pior para Édipo. Aparentemente, os dados parecem já ter sido lançados, qualquer que sejam os esforços do herói para quebrar o cerco pelas forças mágicas. No entanto, uma leitura mais atenta revela a primazia do caos social, da miséria, do desespero, que anunciam o pior logo à partida, a magia actuando só como uma espécie de acréscimo. Além disso, a personagem principal, Kizito, irmão

da vítima, actua sempre como um herói trágico: caminha para a catástrofe não só por causa do contexto social e dos actos de magia, mas também (ou sobretudo) porque ignora sistematicamente os avisos que lhe vão sendo dados e, conseqüentemente, toma as más decisões. À semelhança de Édipo, está igualmente enredado numa teia de acontecimentos que não conhece, que não domina, alguns dos quais remetem para um passado longínquo, cujas conseqüências sofrerá no presente. A partir daí, e à semelhança da peça de Sófocles, cada passo é um passo errado, que provoca um outro, até o abismo.

O que estas duas obras evidenciam claramente é o papel da magia e das condições de vida no Estado poscolonial como elementos inerentes à expressão do trágico num determinado tipo de romance africano. Mesmo romances como *JB1*, mas sobretudo *JB2*, que, no campo literário, se posicionam na intersecção entre esfera de produção restrita e esfera de grande produção, utilizam ambos os elementos para construir o que poderíamos começar a chamar de um trágico do Estado poscolonial. Num trabalho de outra dimensão, teria sido pertinente tentar definir aqui o Estado poscolonial; o presente estudo limitar-se-á a ir buscar aos romances de Pepetela as características que parecem evidenciar melhor o trágico em questão.^x

A magia desempenha, sem dúvida, um papel estruturante na vida de algumas personagens importantes. T. procura ajuda junto de um feiticeiro temível de Luanda em *JB1* e Josefina tenta manter Júlio Fininho recorrendo a uma velha bruxa em *JB2*. Notar-se-á a distribuição social e sexual das personagens. T. pertence ao pólo do poder, enquanto Josefina representa o pólo duplamente subalterno (do ponto de vista do poder e do sexo). Porém, Pepetela consegue perturbar, quase virar do avesso, as determinações do poder em cada pólo dentro do próprio ritual mágico. T., que simboliza o poder supremo e a potência tanto política como sexual,^{xi} ocupa no acto mágico uma posição subalterna, pois deixa-se convencer pelo feiticeiro não só de que a sodomia é a melhor maneira de “fechar o corpo para tudo” (*JB1*: 74) como também de não se limpar nas horas seguintes “para fazer efeito”.^{xii} Pelo contrário, Josefina tem no acto mágico um papel activo, violento, que por sua vez a aproxima do pólo do poder, que tem entre outras prerrogativas, a de matar: tem de sangrar um galo negro, prova que ela consegue só superar com a promessa da bruxa de manter Júlio preso para sempre (*JB2*: 100).

Em *JB2*, sobretudo, o acto mágico parece ter conseqüências graves para Júlio Fininho, assim, pelos menos, o entende Josefina ao descobrir que ele foi preso. Para ela, não há dúvida: foi o feitiço que orientou o destino do seu namorado para a queda definitiva e, como nas narrativas trágicas, é impossível voltar atrás, pelo

menos segundo a bruxa: “Não dá para desfazer. Perguntei duas vezes se tinhas a certeza, pergunto sempre. Porque depois não dá para desfazer.” (JB2: 245) Nota-se aqui que o próprio vocabulário utilizado pelo narrador remete para o campo lexical do trágico: Josefina arrepende-se de ter provocado uma “tão grande fatalidade” (JB2: 246); ou, como o narrador afirma, quando a vítima se encontra impossibilitada de se libertar da teia que a prende: “Havia de facto demasiados *dedos do destino* para Júlio Fininho” (JB2: 246); e, no primeiro epílogo possível, o narrador, que deixa Júlio entre vida e morte, conclui: “Em todo o caso, aconteça o que acontecer, nada nos espantará, neste nosso mundo *regido por forças que sempre nos escaparam.*” (JB2: 261). Até o *Autor*, no “Segundo epílogo possível”, apesar da sua bem conhecida ironia, não descarta a possibilidade de a magia ter desempenhado um papel no *fatum* do infortunado Júlio Fininho: “Para Júlio foi tarde de mais, saiu num caixão, também há *profecias* que se cumprem.” (JB2: 275).

Todavia, nos dois *Jaime Bunda*, há outro trágico que pesa na vida de algumas personagens e que as leva para uma saída fatal: o que provém das condições de vida no Estado poscolonial. Em vários romances, Pepetela dedicou particular atenção à condição terrível dos subalternos na sociedade angolana em geral e luandense em particular, mulheres e homens que sofrem a fome, a doença, a morte prematura por causa do descalabro generalizado, da incúria das autoridades,^{xiii} das consequências da ocupação colonial.^{xiv} Neste contexto, o ser humano subalternizado parece um bonifrate nas mãos não de um oráculo (este é reservado aos reis), nem de um grande feiticeiro (só trabalham, como em *JB2*, para a classe dominante), mas de uma força que de misteriosa não tem nada: a pobreza. No contexto em questão, só o subalterno parece sofrer o trágico e as suas consequências, pois o dominante, pela sua posição (dispõe do capital político assim como do capital financeiro), segura as redes do (seu) destino. Dito de outra maneira, um Júlio Fininho vê o seu destino final traçado não nos astros ou na profecia da bruxa, mas antes na sua condição social que o obriga a levar uma vida fora da lei, o que faz claramente dele o culpado ideal aos olhos dos poderes judicial e político. Ele próprio tem consciência do papel determinante desempenhado pela sua situação social. A Maria Antónia, que lhe pergunta a razão pela qual escolheu uma carreira de ladrão, Júlio Fininho responde:

Não consigo arranjar emprego. Procurei, procurei. Desmobilizaram-me, é verdade que a meu pedido, mas nada fizeram para me colocarem. Todos esses anos no exército e não aprendi nenhuma profissão. [...] Eu tinha de me safar de qualquer jeito. Foi esse que descobri. (JB2: 68)

Estas breves palavras resumem o jogo da vida da personagem. Poder-se-á sempre dizer que foi o próprio Júlio que lançou os dados na mesa, mas estes estavam

viciados à partida pelas condições de vida no Estado poscolonial. E assim raramente rolam a favor do subalterno.

4. Considerações Finais

Se em termos estruturais e narratológicos, as semelhanças entre romances ocidentais e africanos de enigma são importantes, o mesmo não se pode dizer do conteúdo ideológico, da perspectiva, ou para parafrasear Stuart Hall, do lugar a partir do qual é produzido o discurso literário. E mesmo aqui, teríamos de matizar e distinguir pelo menos dois pólos no interior da produção policial ocidental sobre África. De facto, seria cientificamente não pertinente (assim como injusto para o primeiro) juntar *The Mission Song* (2007a) de John Le Carré, por exemplo, e *Zaire Adieu* (1997) de Gérard de Villiers. Numa perspectiva comparativa, os dois oferecem a vantagem de colocar a acção na República Democrática do Congo em momentos chave da História recente do país: a guerra no Leste do Congo para Le Carré e a queda de Mobutu para de Villiers. O escritor inglês nunca escondeu ter escrito o seu último romance para falar sobretudo das consequências da mundialização e criticar um certo Ocidente; admitiu não conhecer a RDC e só visitou o Leste do país no final da redacção do romance (Le Carré, 2007b). Acrescento a isto a real preocupação pelos sofrimentos da população civil e a ausência de racismo ou de condescendência. O mesmo não se verifica com o autor da série S.A.S., que pratica aqui uma dupla subalternização: a do negro em geral e a da mulher negra em particular (mas a mulher, independentemente da cor da pele, não é tratada de melhor forma nas outras investigações do príncipe Malko Linge).

A obra policial atípica de Pepetela permitiria assim uma análise mais aguda da narrativa de enigma poscolonial. Se considerarmos esta prática literária como um campo em si, vemos bem os diferentes pólos de produção assim como as relações dinâmicas que os unem. Se tomarmos, por exemplo, a relação das obras relativamente à estrutura clássica da narrativa policial, teríamos um pólo conservador (Ngoye, John Le Carré e até um de Villiers) e outro inovador ou subversivo (Pepetela) que questiona e põe em causa as regras de funcionamento do primeiro. Mudemos agora de critério e adoptemos o do trágico; assistimos a uma reconfiguração dos pólos: Pepetela junta-se agora a Ngoye e a outros para propor uma outra definição do trágico que nele introduz um elemento inédito no pólo das obras policiais escritas sobre a poscolónia provenientes do Ocidente. Porém, mesmo assim, pela ironia^{xv} que os caracteriza, os dois romances de Pepetela ocupariam uma

posição um pouco à parte (um Driss Chraïbi juntar-se-ia sem dúvida ao escritor angolano neste ponto), pois introduzem uma certa dose de dúvida irónica no trágico. A vantagem deste tipo de abordagem é que dá conta, qualquer que seja a perspectiva, do carácter altamente perturbador dos dois *Jaime Bunda*: dentro do campo, mas assumidamente nas margens deste, questionando os seus limites, os limites entre esfera de grande produção e a restrita, entre paraliteratura e literatura. Daí, no meu título, a escolha do itálico, com a sua conotação apelativa e interrogativa, pois de facto no caso dos romances de Pepetela não estamos apenas perante romances *policiais*.

ⁱ Uma versão inicial deste trabalho foi apresentada no *X Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*, Universidade do Minho (5 de Fevereiro de 2009). Uma versão revista em Francês foi apresentada na Conferência Internacional *Conventions & Conversions. Innovations génériques dans les littératures africaines*, Humboldt - Universität zu Berlin (1-4 de Março de 2010).

ⁱⁱ Tomemos o exemplo do domínio/da produção francês: no ano de 2003, 1800 narrativas policiais foram publicadas e 18 milhões de exemplares vendidos (Lepape, 2005: 24).

ⁱⁱⁱ Manifestação desta globalização do romance policial é a página completa que o jornal *Le Monde* lhe dedicou no Verão de 2007 (Meudal, 2007: 18).

^{iv} Yves Reuter, também especialista do romance policial, concorda: «La structure du roman à énigme suppose en effet **deux histoires**. La première est celle du crime et de ce qui y a mené; elle est terminée avant que ne commence la seconde et elle est en général absente du récit. Il faut conséquemment passer par la seconde histoire, celle de l'enquête, pour la reconstituer» (Reuter, 2007: 39).

^v A partir de agora, passamos a designar os romances respectivamente: *JB1* e *JB2*.

^{vi} Várias alusões remetem para a família Van Dunem, à qual Pepetela tinha dedicado outro romance, *A gloriosa família* (1997), quatro anos antes da publicação de *JB1*. Um exemplo entre outros: “O chefe era do ramo favorecido da família, que dava ministros, generais e embaixadores a granel. Jaime não era propriamente filho do quintal, linguagem que tinha ficado na tradição da família para diferenciar os da casa, filhos das esposas do chefe de família, e os filhos das escravas, nascidos no quintal.” (*JB1*:115).

^{vii} Assim, Arthur Conan Doyle, no primeiro opus das investigações do famoso S. Holmes (*A Study in Scarlet*, 1887), convoca, pela voz do narrador, o Doutor John Watson, os dois pais do romance policial, Poe e Gaboriaux, para os menosprezar e enaltecer a figura e a técnica do novo investigador.

^{viii} Sobre esta questão, ver Jacques Dubois, “Le genre où Œdipe est Roi” (2005: 205-218). A prestigiada colecção *Série Noire* (Gallimard) propôs uma adaptação romanesca da peça, assumindo neste gesto audacioso a filiação entre tragédia antiga e romance contemporâneo de enigma.

^{ix} Eis o que o autor afirmou em entrevista à Radio France em 1955: “Je considère que le roman est la tragédie d’aujourd’hui. Si les grands tragédiens de jadis vivaient aujourd’hui, je ne crois pas qu’ils écriraient des tragédies mais des romans. Le roman doit tendre ou tend naturellement à ressembler de plus en plus à la tragédie.” Georges Simenon. *Des entretiens exemplaires* (cd) Les grandes heures de Radio France.

^x Para uma tentativa de definição do Estado poscolonial, ver por exemplo: Mbembe Achille (2005), M’Bokolo (2004: capítulo VII. L’Afrique indépendante), Tshiyembe Mwaylia (1990).

^{xi} Entende-se aqui o sexo como simultaneamente diferenciação sexual e relação de poder.

^{xii} Em várias obras literárias, o ânus aparece intimamente ligado às práticas mágicas em várias culturas africanas. No romance de Mabanckou, por exemplo, o baixo material e corporal está constantemente presente. Onde Mbembe vê uma manifestação do grotesco na poscolónia,

damo-nos conta da importância tradicional, precolonial, dos orifícios. A boca, por exemplo, pode mentir, enganar, sem que o emissor sofra a menor consequência, desde que tenha enfiado uma noz de palma no ânus. No que tem a ver com o duplo de Kibandí, desprovido de boca, o porco-espinho emite a hipótese de ele se nutrir pelo ânus (mais um efeito de inversão). Mbembe explica assim a importância do ânus na poscolónia: “Symbole de l’univers de la défécation et de l’excrément, [l’anus] était, de tous les organes, le «tout autre» par excellence. Or, l’on sait que dans les registres de l’imaginaire autochtone, le «tout autre», surtout lorsqu’il se confond avec le «tout intime», représente également une des figures de la puissance occulte [...]” Parece óbvia neste contexto a ironia de Pepetela ao caracterizar o investigador principal, o herói, com uma “bunda” aparentemente desmedida que, além disso, é objecto de desejo nunca assumido publicamente por Armandinho, um colega dos SIG.

^{xiii} Esta denúncia romanesca das condições de vida dos mais pobres atravessa a obra de outros autores angolanos. Penso aqui no livro de José-Eduardo Agualusa, *O vendedor de passados* (2004). As críticas ao Estado poscolonial são numerosas neste romance (pobreza, indiferença das elites para com a miséria da população...). O facto de muita gente andar atrás de um passado mais nobre, ou sem mancha, também é uma crítica forte à classe dirigente (ver, por exemplo, a carta que José Buchmann escreve ao Felix Ventura: “... tão carente de um bom passado andamos nós todos, e em particular aqueles que por essa triste pátria nos desgovernam, governando-se.” Agualusa, 2004: 131). O capítulo dedicado ao ministro que quer um passado mais nobre, com nomes evocando a resistência ao inimigo, é muito revelador, e irónico ao mesmo tempo (Agualusa, 2004: 142ss).

^{xiv} Com a alusão a um caso semelhante ocorrido nos anos 50, Pepetela não remete para uma espécie de destino implacável que através de um oráculo (Raul Dândi) anuncia o terrível futuro de J. Fininho. Trata-se antes de mostrar a continuidade da condição social do subalterno da colónia ao Estado poscolonial e de como esta condição domina e dirige de facto um destino nada mitológico.

^{xv} As funções do corpo (penso aqui nos problemas intestinais do Governador de Benguela em *JB2*) revelam personalidades, fragilizam estatutos, ridicularizam os dominantes, numa perspectiva irónica, quase carnavalesca. É conhecida a tendência nos romances de Pepetela para ridicularizar o pólo dominante com a descrição de disfuncionamentos ou desordens de teor escatológico. Veja-se o caso de Baltazar Van Dum na *Gloriosa família* (1997) que flatua sempre que se irrita.

Referências bibliográficas

- AGUALUSA, José-Eduardo (2004), *O vendedor de passados*. Lisboa: Dom Quixote.
- DOMENACH, Jean-Marie (1967), *Le retour du tragique*. Paris: Le Seuil.
- DUBOIS, Jacques (2005), *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Armand Colin.
- LE CARRÉ, John (2007a), *The Mission Song*. New York-Boston: Back Bay Books.
- LE CARRÉ, John (2007b), «Une réalité si stupéfiante...», in *Le Monde*, vendredi 21 septembre, 5.
- LEPAPE, Pierre (2005), «Littérature et société. Dévorante passion du polar», *Le Monde diplomatique*, Août, 24.
- MBEMBE, Achille (2005), *De la postcolonie. Essai sur l’imagination politique dans l’Afrique contemporaine*. Paris: Khartala.
- MABANCKOU, Alain (2006), *Mémoires de Porc-épic*. Paris: Le Seuil.
- M’BOKOLO, Elikia (2004), *Afrique Noire. Histoire et civilisation*. Paris: Hatier.

- MEUDAL, Gérard (2007), «Le polar en versions originales», *Le Monde*, 03 août, 18.
- NGOYE, Achille (1998), *Sorcellerie à bout portant*. Paris: Gallimard, Série Noire.
- OMESCO, Ion (1978), *La métamorphose de la tragédie*. Paris: PUF.
- PEPETELA (1997), *A Gloriosa família*, Lisboa: Dom Quixote.
- PEPETELA (2001), *Jaime Bunda, agente secreto*. Lisboa: Dom Quixote.
- PEPETELA (2003), *Jaime Bunda e a morte do americano*. Lisboa: Dom Quixote.
- REUTER, Yves (2007), *Le roman policier*. Paris: Armand Colin.
- TSHIYEMBE, Mwaylia (1990), *L'État postcolonial, facteur d'insécurité en Afrique*. Paris: Présence Africaine.
- VANONCINI, André (2002), *Le roman policier*. Paris: PUF.
- VILLIERS, Gérard de (1997), *Zaire Adieu*. Paris: Gérard de Villiers.