

TAMBÉM OS BRANCOS SABEM DANÇAR, DE KALAF EPALANGA: O GUERREIRO JAGA QUE INVADIU A ESCANDINÁVIA DANÇANDO O KUDURO (OU UM ROMANCE HÍBRIDO EM BUSCA DE FRONTEIRAS)

Adriano Guedes Carneiro¹

Também os brancos sabem dançar é o título do primeiro romance de Kalaf Epalanga. Livro publicado, em Portugal, em 2017². O autor já havia lançado dois outros volumes, mas de crônicas: *Estórias de amor para meninos de cor* (2011) e *O angolano que comprou Lisboa* (por metade do preço) (2014), ambos ainda inéditos no Brasil. Epalanga, nascido³ em Benguela, Angola, em 1978, é músico, editor discográfico e um dos integrantes do Buraka Som Sistema, a banda de kuduro – o ritmo musical angolano – que, à maneira do *rap*, do *funk* e de outros gêneros populares, com sua batida eletrônica, tem exercido enorme atração sobre um público de jovens e de não tão jovens assim, adquirindo, segundo seus criadores, uma expressão mundial.

O objetivo deste ensaio é debater alguns dos elementos presentes neste livro, sob a ótica de que é um texto híbrido, quanto ao estilo e à classificação e que, sobrevivendo em zonas fronteiriças, ainda assim procura ser ousado. Não apenas nas regiões fronteiriças geográficas que procuram dividir territórios – no limite dos estados nacionais, amparados por uma cartografia política e pelo direito internacional público que limita a circulação das pessoas no mundo – mas também nas fronteiras internas ao ser humano, impostas, por exemplo, pelo racismo ou pelo sexismo, que procuram dividir pessoas pela cor da pele, sexo e opção sexual, língua, origem, gosto estético e tantas outras. A exemplo do kuduro que se lançou pelo mundo rompendo um confinamento premeditado aos musseques luandenses (ou benguelenses), o livro de Kalaf também quer romper a

1 Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, com bolsa CAPES. Mestre em Estudos Literários, subárea Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, pela Universidade Federal Fluminense, com bolsa CAPES. Licenciado em Letras Português-Literatura pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: adrianoguedes.carneiro@hotmail.com.

2 Lançado pela Editora Caminho e no Brasil, em 2019, pela Todavia.

3 Embora nascido em Angola, foi para Portugal com 17 anos e obteve a cidadania portuguesa em 2004. Os hibridismos começam pela própria nacionalidade e origem do autor.

clausura dos conceitos e das normas literárias, ousando. Debateremos aqui se teve êxito neste seu intento.

Homi K. Bhabha, na epígrafe da Introdução de *O local da cultura* (1998), traz-nos a citação de Martin Heidegger de que: “Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente” (HEIDEGGER apud BHABHA, 2019, p. 19). É preciso identificar, portanto, primeiramente, quais são as fronteiras para que possamos pensar em cruzá-las. Identificar as margens que nos oprimem pode já ser um grande feito, pois, muitas vezes, não atentamos para elas, pois estão invisíveis e já nos acostumamos ao cativo, aos grilhões e às celas individuais e/ou coletivas que nos confinam.

O Kuduro teve e tem uma importância enorme para a vida do autor de *Os brancos também sabem dançar*. Ele deixa bastante claro a importância que o kuduro teve, e tem, em sua vida, por tudo que o estilo musical lhe proporcionou. O som é tão importante para o autor do livro quanto o sangue que circula por suas veias e artérias. É isso que a personagem homônima⁴ ao músico/escritor confessa no texto:

Naquele instante, algures na primeira metade dos anos 1990, década em que Lisboa se tornaria a minha cidade-nação, ouvir kuduro representava uma descoberta. Pela primeira vez, o medo que sentia do estigma de estrangeiro deixou de ser grave e passei a aceitá-lo, tal como alguém que fala uma segunda língua – aquela que, para além da que usamos para comunicar com o mundo, existe e repousa em nós, manifestando-se somente quando sonhamos (EPALANGA, 2019, p. 27).

Epalanga reuniu elementos da sua história pessoal à ficção literária, fundido-os como escrita de si (autoficção), como Philippe Lejeune conceituou, estabelecendo também outro pacto com o leitor, o fantasmático, como forma indireta do pacto autobiográfico, no qual “o leitor é (...) convidado a ler os romances não apenas como ficções remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo” (LEJEUNE, 2014, p. 50). Há, portanto, a presença de acontecimentos que efetivamente se realizaram na vida de Kalaf Epalanga e que estão no texto compreendidos no universo ficcional do autor.

O livro é dividido em três partes nas quais estão polifonicamente presentes três narradores (Kalaf, Sophia e Igor) que se sucedem, respectivamente, em cada momento do texto, conduzindo a narrativa. Na Parte I, a personagem central tem o mesmo nome do autor e também integra uma banda chamada Buraka Som Sistema. É cidadão português, oriundo de Angola. Mesmo sem o passaporte, no dia 09 de agosto de 2008, resolve cruzar a fronteira entre a Suécia e a Noruega. Por isso é preso, em Oslo, e sofre a possibilidade de perder a apresentação no Festival e ser deportado para Angola. Em terra Viking – dos antigos invasores de terras, mares e

4 Como veremos há um Kalaf Epalanga também como personagem no livro.

povos – é o guerreiro jaga⁵ angolano a ser suspeito de iniciar uma invasão em larga escala, naquelas terras geladas norueguesas: “Agora de Angola, não sabemos nada, e não saber deixa-nos nervosos. Será que vêm aí mais? Será que vem aí uma nova vaga de imigrantes angolanos e este Kalaf Epalanga foi o mais rápido a chegar?” (EPALANGA, 2019, p. 220). Este é o pensamento do agente da polícia norueguesa de fronteiras, Igor, a respeito do jovem detento, confinado a sua guarda.

O narrador da Parte I é autodiegético, pois este se confunde com o autor e a personagem. Já na Parte II, a narradora é Sofia, professora de Kizomba, nascida e residente em Lisboa, filha de angolanos e casada com o próprio Kalaf, mas um casamento realizado com o objetivo de garantir o visto definitivo para o músico, em Portugal. Casamento por interesses sem envolvimento afetivo, realizado apenas no plano da ficção, pois o verdadeiro Kalaf não se casou para conseguir o visto português. Na Parte III, o narrador é Igor, um dos agentes da polícia de fronteiras da Noruega, que foi um dos responsáveis pela detenção de Kalaf. Tanto Sofia quanto Igor são narradores homodiegéticos.

A Parte II passa-se em Portugal, em outro dia que não o da detenção, e Sofia Rosa: “A melhor dançarina que vi abençoar o chão daquela pista não era negra nem africana, era Sofia, a loira de Rio de Mouro, a que sugeriu que nos casássemos para resolver o meu drama com os passaportes” (EPALANGA, 2019, p. 25) está em casa dos pais⁶, acabaram de almoçar⁷, todos ouvem discos, dançam, cantam, conversam animadamente e comemoram, entre vários amigos que discutem o assunto favorito do livro: a música e suas influências, retomando o fio da linha de tempo sobre o kuduro, a kizomba, semba e outros. Sofia começa a flertar com o *film maker* baiano Quito Ribeiro, que está no seu último dia em Portugal e já com passagem comprada para retornar ao Brasil no dia seguinte. A música é o maior tempero para a junção da portuguesa, filha de angolanos, com o baiano brasileiro, com o nome da capital equatoriana:

“Quito! Quito... Ribeiro!”, repetiu o sr. Ludomir Rosa Semedo, contemplativo, “San Francisco de Quito?”, insistiu. “Como é que um baiano acaba batizado com o nome da capital equatoriana?” Quito encolheu os ombros e disse divertido: “Creio que da mesma forma que um cabo-verdiano acaba batizado com um nome eslavo” (EPALANGA, 2019, p. 109).

5 Guerreiros Jaga eram considerados canibais e muito temidos em Angola. Teriam surgido a partir de Tchinguri, o meio-irmão de Lueji, rainha lendária da Lunda. Seriam antecedentes dos atuais Imbangalas.

6 Kalaf Epalanga também em entrevista diz-nos que sua intenção nesta parte do livro foi fazer a representação de uma legítima casa angolana aos domingos, em que, as portas abertas, aos amigos, iniciam o almoço que não tem horas para terminar em fartura, comidas, bebidas, músicas, danças.

7 Segundo o autor, nesta parte II do livro, ele pretendia demonstrar como é uma casa “tipicamente” angolana em Portugal durante um almoço de domingo que dura praticamente o dia todo, em que todos dançam e se divertem.

O casal resolve fazer um passeio pelo Chiado, em Lisboa: “É impossível turistar por Lisboa sem passar no Chiado pelo menos meia dúzia de vezes. Se não for pelo Bairro Alto ali mesmo ao lado, será pela Fnac nos Armazéns do Chiado” (EPALANGA, 2019, p. 131). Chegam até uma casa de fado, buscando conhecer uma Lisboa mais tradicional, a chamada “Lisboa genuína” (EPALANGA, 2019, p. 131), segundo o autor.

Na Parte III, Igor, o gigante branco, loiro e agente da polícia de fronteiras demonstra que também é um aficionado pelas músicas techno, discorre sobre a sua vida. Narra sua relação com o pai e o avô, já que ele descende de uma família de policiais. Fala-nos sobre o seu relacionamento pessoal com Ava, filha de imigrantes: “Saí para o quintal na esperança de ver alguém com um cigarro aceso, o mesmo quintal onde comecei a dar as primeiras baforadas às escondidas, eu, o meu irmão e a filha dos vizinhos, um casal de imigrantes libaneses chegados ali nos anos 1960” (EPALANGA, 2019, p. 173). E transmite-nos o seu ponto de vista a respeito da detenção de Kalaf. É o ponto de vista do carcereiro, do dominador.

No livro, são identificados dois textos narrativos que se entrelaçam e interpenetram. Um propriamente narrativo e outro com características mais de um texto expositivo. Pensamos se essa dualidade textual entre o narrativo e o expositivo, se não é possível inferir também essa condição de duplicidade da cidadania que se constata na personagem protagonista/autor, entre o angolano e o português, entre a África e a Europa?

No entanto, há também a constatação, a partir de uma entrevista concedida por Kalaf Epalanga responsabilizando José Eduardo Agualusa pela ideia para a criação de *Também os brancos sabem dançar*, já que em 2008 o instigou a escrever a estória do kuduro. Daí talvez tenha surgido esse texto expositivo, (embora com características narrativas e até épicas, já que conta a estória do gênero musical), e que percorre os três episódios (Partes I, II e III) que dividem o livro. Há aqui, perceptivelmente, uma preocupação, por parte do autor, bastante didática, pois são apresentadas informações detalhadas sobre a trajetória do estilo musical, bem como sobre a extensa árvore genealógica que o unirá ao rap norte-americano e ao funk brasileiro, por exemplo. A voz que faz essa exposição narrativa é muito semelhante, em todas as partes do livro, independente do narrador ou da personagem que está pensando ou falando, pois ela sempre é uma voz de exaltação do kuduro.

Seja Kalaf que, após ser preso na Noruega, põe-se longamente a conjecturar sobre o ritmo musical, como, em: “O andamento *ndombolo* do kuduro bebe do *footwork* dos zairenses e congoleses, sendo mais acelerado para corresponder às exigências rítmicas e teatrais do gênero” (EPALANGA, 2019, p. 20); seja Sophia Rosa (a narradora da Parte II): “Se observarmos os dançarinos mais arrojados, eles não se inibem em roubar passos ao kuduro e ao *breakdance*” (EPALANGA, 2019, p. 131) ou Igor (narrador da Parte III), o agente da polícia de fronteiras que se questiona: “Gostaria de saber se a cena em Angola também enfrentou os mesmos problemas. Será que o kuduro toca na rádio? Aqui tivemos a sorte de ter o *dj Strangefruit* na

rádio nacional em 1997” (EPALANGA, 2019, p. 201). Todas as personagens falam, pensam e discutem sobre a música, da mesma forma com: exaltação, curiosidade e ufanismo. Ainda que Kalaf seja o produtor musical, Sophia Rosa a dançarina e Igor, o público ouvinte. É um discurso que permeia todo o livro, aproximando-o, em minha opinião, do chamado “romance de tese”, pois, dizemos com Carlos Reis:

De acordo com o sentido filosófico do termo tese, o romance de tese é aquele que se propõe demonstrar e defender uma afirmação nuclear, no quadro de um certo sistema de valores, afirmação essa eventualmente sujeita a constatação. Trata-se, pois, de um subgênero do romance com clara orientação ideológica, conforme sugere a definição deste conceito proposta por Susan R. Suleiman: “Um romance escrito de modo realista (isto é, baseado numa estética de verossimilhança e representação), que se apresenta ao leitor como primordialmente didático no propósito, procurando demonstrar a validade de uma doutrina política, filosófica ou religiosa” (REIS, 2018, p. 445).

No rol apresentado por Susan R. Suleiman, precisamos acrescentar a defesa ideológica de um gênero musical, e assim, portanto, de uma doutrina artístico-cultural – para se usar um termo da lista elencada. A ideia da “tese”, preconizada em *Também os brancos sabem dançar*, talvez seja simplesmente a de celebrar a música⁸, através da literatura, pois o autor também associa o kuduro a outros estilos musicais, como o fado, o samba ou o jazz. E ainda ao *house*, ao *techno* (tropical), ao “*footwork* dos zaienses”⁹, ao *rock*, ao *hip hop*, à eletrônica e tantos outros. O texto traz descrições detalhadas de *hits*, *rappers*, *Dj’s*, *Mc’s*, bandas, gravações, grupos e festivais. Vemo-nos transportados para uma pesquisa apurada sobre a vida, a discografia e a estória de todo esse movimento, o que traz enorme estranhamento para quem conhece pouco ou desconhece completamente este gênero musical.

Esse texto expositivo – narrativo também cumpre a função de apresentar o kuduro para a comunidade literária, chamando a atenção da academia para um fenômeno da cultura no qual ainda muita gente torce o nariz, funcionando, desta forma, como uma espécie de atestado de maior idade para o ritmo, talvez busca o reconhecimento e a valorização de uma determinada elite intelectual. Fato é que este gênero musical, enquanto manifestação artístico-cultural, precisa ser estudado e pesquisado¹⁰.

Wakala Isaac Manuel Muzombo, em sua tese de doutoramento, defende que o kuduro deve se tornar Patrimônio Cultural Imaterial de Angola, como verdadeiro

8 Ou difundir o kuduro, demonstrando que ele literalmente se expandiu pelo mundo e essa expansão é sucesso é algo incontornável.

9 Literalmente trabalho com os pés. O Zaire é uma província de Angola situada na fronteira com a República Democrática do Congo, bem a noroeste, fazendo fronteira com o Uíge e o Bengo.

10 No entanto, o estudo da música em si requer uma formação específica que foge ao conhecimento dos pesquisadores e professores de literatura. A tarefa de estudar a parte sonora, harmônica, a batida em si, segundo normas da música, enquanto arte, caberá aos licenciados ou bacharéis em música.

exemplo de literatura oral, aquela que era praticada, nas sociedades bantu, pelos *griots*, principalmente antes, mas também depois, da chegada do colonizador e que, ainda hoje, é de fundamental importância para as diversas sociedades africanas que procuram preservar seus valores mais tradicionais. Muzombo pesquisa a letra do kuduro e constata que elas:

compreendem formas de expressão dramáticas, tons elegíacos ou satíricos, autobiográficos ou confessionais (...). Isto reflete-se, por exemplo, no uso de simples onomatopeias ou interjeições, ou na expressão do orgulho de pertença a determinada região (MUZOMBO, 2020, p. 104).

Este pesquisador também enxerga no estilo musical um tipo de literatura marginal¹¹ e subalterna. Sobre a subalternidade, acompanhamos Gayatri Chakravorty Spivak que escreve: “não há nenhum espaço a partir do qual o sujeito subalterno sexuado possa falar” (SPIVAK, 2018, p. 160). Pois, na medida em que este sujeito consegue usar a palavra, ele começará a deixar a sua condição de subalternidade. O kuduro, desta forma, independentemente de ter letra ou não, por ser um gênero musical e dança proveniente de várias regiões de musseque¹², em Angola, possuirá a condição de manifestação cultural das classes e grupos subalternos do país africano. Na medida que ganha voz nas letras e mesmo no livro abdica da sua condição de subalternidade.

Abrimos um pequeno parêntesis para falar sobre a subalternidade, pois sua origem está associada ao pensamento de Gramsci que, em seus Cadernos do cárcere, redigidos na prisão até a sua morte aos quarenta e seis anos, em 1937, pelo fascismo de Mussolini, escreveu que, em uma sociedade de classes, subalterna era a classe social sobre a qual a classe dominante exercia o seu poder hegemônico. O conceito sofrerá modificações, deixando de estar atrelado ao pensamento marxista, referente à luta de classes, ampliando sua abrangência até Spivak. Pois ela entenderá que subalterno “é um lugar estruturado no qual a capacidade de acessar o poder é radicalmente obstruída” (SPIVAK apud GÓES, 2016, p. 97). Não é mais uma classe social, mas um *locus*.

Com Gayatri Spivak o conceito será mais politizado e poderá ser operado em diferentes contextos¹³ para esclarecer a condição relacionada a grupos e atividades, como em face da condição da mulher, da cor da pele, da opção sexual, da pauperização do indivíduo ou grupos, da condição de refugiados políticos, da diáspora, enfim entre tantos usos possíveis, com vistas a esclarecer essa condição estruturada, que mantém determinados indivíduos e grupos em condições de opressão

11 Evidentemente, desde que haja letra para a composição harmônica. Somente assim poder-se-á falar em “literatura marginal”.

12 Bairros populares de Angola, semelhantes às favelas brasileiras.

13 Como escrevemos em relação às fronteiras que deixam de ser apenas geográficas, também a subalternidade, enquanto lugar, ultrapassa a questão espacial.

e afastados do poder. Desta forma, é possível entender que escrever a estória do kuduro talvez seja a forma encontrada pelo autor para libertar o estilo musical da sua condição, também, de subalternidade.

No romance também há – como não poderia deixar de haver – o texto narrativo propriamente dito. Este acompanhará as personagens, dando conta da diegese, quando se discutirá uma série de temas, como, por exemplo, a questão da liberdade, da diáspora, direito, nacional e internacional, globalização, do racismo, papel do feminino, matrimônio, pós-colonialidade, entre tantos que podem ser extraídos do texto. A imagem mais forte é a da prisão do jovem negro em território escandinavo, pois – independente de quem seja o detido: se alguém famoso ou não, se rico ou pobre, por quantas horas ou dias – ela tem um valor simbólico enorme porque é capaz de trazer à memória os fantasmas do crime e do sofrimento imposto pela modernidade europeia ao povo africano na tragédia do tráfico humano pelo Atlântico. Traz à mente a discussão sobre a necropolítica, como escreve Achilles Mbembe:

Qualquer relato histórico do surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão, que pode ser considerada uma das primeiras manifestações da experimentação biopolítica¹⁴. Em muitos aspectos, a própria estrutura do sistema de *plantation* e suas consequências manifesta a figura emblemática e paradoxal do estado de exceção¹⁵ (MBEMBE, 2018, p. 27).

Paralela a esta discussão também está em pauta a questão da adoção de medidas compensatórias que se traduzam em justiça social para o povo africano, mas também por todos aqueles que foram vitimados pelo colonialismo¹⁶. Aliás está é outra discussão que o romance apresenta: a diáspora para a Europa (e para os Estados Unidos da América e Austrália). Na cena em que Kalaf é aprisionado, os agentes da polícia de fronteiras norueguesa desconfiam de que ele possa ser mais um refugiado político, em busca de asilo. Por isso lê-se no texto: “As notícias da guerra civil em Angola deviam fazer manchete em todos os jornais. Não era refugiado, não vinha pedir asilo político, mas, no meu visto de turista, essas deviam ser as palavras que gritavam mais alto” (EPALANGA, 2019, p. 29). Longe de estar em busca de asilo político, pois trata-se de um artista, encaminhando-se

14 Biopolítica para Michel Foucault é a forma pela qual o Estado começou a tratar de determinados problemas, pautados por um conjunto de indivíduos, a população, que dizem diretamente com a vida, tais como a saúde, a educação, a higiene, as taxas de natalidade, entre outros. Tem, por sua vez, relação bastante forte com o biopoder, o qual, segundo Mbembe, citando também Foucault, é: “aquele domínio da vida sobre o qual o poder estabeleceu o controle” (MBEMBE, 2018, p. 6).

15 Estado de Exceção, segundo Agamben, é uma tendência dominante da política contemporânea. Pode ser entendido como “criação voluntária de um estado de emergência” (AGAMBEN, 2004, p. 13) ou “estrutura original em que o direito inclui em si o vivente por meio de sua própria suspensão” (AGAMBEN, 2004, p. 14).

16 É possível se pensar a diáspora como um efeito do colonialismo pois os imigrantes por causa da língua costumam buscar a antiga metrópole colonial. É o caso de brasileiros, angolanos e moçambicanos, por exemplo, em Portugal, argelinos na França, congoleses na Bélgica, jamaicanos na Inglaterra etc. É como se o antigo império antes expansionista agora se voltasse sobre si mesmo.

para o Oya Festival, em Oslo, o mais importante festival de música ao ar livre da Noruega, mas a sua origem e mesmo a cor da pele funcionam como um estigma. Longe de se imaginar o fim do colonialismo com as independências nacionais, já que seus efeitos permanecem e se antes jaziam os impérios em expansão, agora, sob efeito da diáspora – ainda que não sejam necessariamente impérios – parecem a caminho da implosão.

A palavra diáspora tem origem em um termo judaico, cujo significado é justamente de deslocamento e marca um acontecimento ocorrido por volta de 77 d.C., quando o controle de Jerusalém foi retomado pelos romanos, o que resultou no grande movimento do povo judeu em direção à Europa. No século XX, o termo reapareceu, associado aos movimentos migratórios de africanos, árabes, asiáticos, polinésios e latino-americanos para os países europeus, os Estados Unidos da América e a Austrália. Stuart Hall, no entanto, entende que é preciso pensar a questão diaspórica sob outro aspecto, tomando, por exemplo a população caribenha:

O conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “Outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. Porém, as configurações sincretizadas da identidade cultural caribenha requerem a noção derridiana de *differance*— uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim (HALL, 2018. p. 33).

Hall, no mesmo texto citado, faz menção a uma série de TV *Redemption Song* (Canção da Redenção) para a BBC britânica, realizada por ele, que o levou ao Caribe, na década de noventa do século passado. No referido programa para a TV são abordados os diversos e diferentes tributários culturais da cultura caribenha. Em cada episódio ou lugar visitado são encontradas as ruínas, marcas ou vestígios de um passado diferente, mas indistintamente europeu e colonial. Passo a citar o texto:

Senti-me próximo à França tanto no Haiti quanto na Martinica, mas há França diferentes: no Haiti, a “França” do Velho Império, cuja derrota foi causada pela Revolução Haitiana (a fusão explosiva da resistência escrava africana e das tradições republicanas francesas na demanda pela liberdade sob Toussaint L’Ouverture). Na Martinica, a “França” do Novo Império – do Republicanismo, do Gaullismo, do “chic” parisiense, atravessado pela transgressão do “estilo” negro e as complexas afiliações ao “ser francês” de Fanon e Césaire. Em Barbados, como esperado, senti maior aproximação com a Inglaterra e sua disciplina social implícita – como certa vez ocorreu, incidentalmente, mas não mais, na Jamaica. (HALL, 2018, p. 36)

Cada país caribenho conta a história do seu período colonial e, ao mesmo tempo, deixa antever as ruínas de um passado que foi vencido e só resta como ruína, vestígio ou escombro. Essas várias “Franças” presentes, por exemplo, representam as várias facetas pelas quais a França passou e que Walter Benjamin identificará nas suas *Passagens*¹⁷. Não podemos esquecer que na Paris sob tudo, sob as diversas camadas de história, concreto, tijolos e etc. ainda, no subsolo, estão as catacumbas da época romana e franca, como as mais antigas ruínas de uma sociedade desaparecida. Persistem as ruínas subterrâneas sob todos os escombros da superfície.

A diáspora não é realizada aleatoriamente para qualquer país, mas ela mantém na maioria dos casos, principalmente quando o destino para o deslocamento é a Europa, os antigos vínculos coloniais.

Não é possível deixar de comentar a questão referente à mulher. Principalmente, se compararmos a Parte III com a Parte I, porque Igor, o agente da polícia de fronteiras, apenas vê o homem negro angolano como o invasor, enquanto a filha de imigrantes, Ava, é aquela que lhe satisfaz os desejos sexuais, mas com quem, até então, ele nunca pensou em assumir um relacionamento:

Virei-me e lá estava ela, Ava, a vizinha, a minha primeira paixão de infância. O meu primeiro beijo, dado naquele mesmo quintal, naqueles lábios de que pendia a ponta do cigarro que eu procurava. Os lábios da descoberta da minha sexualidade, do amor, embora naquela altura não soubesse nada sobre o assunto e tivesse demorado anos a perceber que Ava Hajjar foi o meu primeiro amor (EPALANGA, 2019, p. 174).

Ava é oriunda de família libanesa e será encarada como a mulher exótica: “Como o tempo lhe caía bem. Estava tão bonita. Guardou da miúda de quinze anos a mesma figura esguia, de pele oliva, cuja tez dourada sempre associei à areia que encontramos nas praias do Mediterrâneo” (EPALANGA, 2018, p. 174). O exotismo é encarado com naturalidade pelo homem nórdico. Sua pele não branca (Oliva) é destaque também da atenção do homem. E sendo não branca e mulher, Ava está compreendida naquilo que Grada Kilomba considera como:

Mulheres negras, por não serem nem brancas nem homens, passam a ocupar uma posição muito difícil dentro de uma sociedade patriarcal de supremacia branca. Nós representamos um tipo de ausência dupla, uma Outridade dupla, pois somos a antítese tanto da branquitude quanto da masculinidade (KILOMBA, 2020, p. 190).

17 No volume I deste livro, parte C, sob o título de: “Paris antiga, Catacumbas, Demolições, Declínio de Paris”, como as várias cidades de Troia construídas umas sobre os escombros das outras, Walter Benjamin deixa-nos entrever, em vários instantes, no texto, essas ruínas parisienses, mas que poderiam estar em qualquer outro lugar e de fato estão, inclusive, nas nossas cidades. Benjamin na sua deambulação por Paris por volta de 1940 consegue enxergar os vestígios dos outros tempos e os enxerga como escombros ou ruínas dos antigos projetos políticos fracassados.

Ela será vítima tanto do racismo quanto do sexismo. É diferente a forma como é apresentada no texto, por exemplo, a colega de trabalho de Igor: “Mari Gunnhild, era tal como eu, filha de polícia, com a diferença de que o meu pai esteve sempre presente e o dela nunca” (EPALANGA, 2018, p. 186). Diferentemente de Ava, ele a considera como uma igual. E por isso a sua timidez no relacionamento com ela. Há toda uma timidez e reverência no relacionamento com ela: “Ainda pensei em convidá-la a subir, mas lembrei-me do caos em que estava o meu apartamento, e não queria que ela tirasse conclusões precipitadas sobre o meu estado de espírito” (EPALANGA, 2018, p. 185).

A relação de Igor com Kalaf e Ava pode ser qualificado também a partir da citação de Grada Kilomba, pois, segundo a autora, “no mundo conceitual branco, (...) o sujeito negro torna-se um objeto do desejo que deve simultaneamente ser atacado e destruído” (KILOMBA, 2020, p. 159). Ava é desejada sexualmente, enquanto Kalaf é enjaulado, como “desejo de morte do rival – o homem negro – e o desejo sexual pela mulher negra” (KILOMBA, 2020, p. 139). Para o homem branco resta o desejo por Ava e a vontade de eliminar Kalaf.

Na capa é apresentado um subtítulo (ou epígrafe) para o livro, afirmando que se trata de um “romance musical”, o que por si só se configuraria em um grande desafio, pois sugere à primeira vista a fusão dos dois gêneros artísticos: a literatura e a música. Algo que muito inovador, se possível. Talvez pudéssemos comparar a ideia de um “romance musical” com os chamados *Song* e/ou os *Áudio Books*. Embora nenhum nem o outro tenha vocação literária exatamente¹⁸, nem possam ser chamados de romances musicais. Mas, dentro do espectro dos gêneros possíveis de livros, seriam aqueles que mais poderiam se assemelhar ao que está sendo proposto no subtítulo de *Também os brancos sabem dançar*. Nos *Song Books* estão dispostas as letras de canções e o conjunto das notas musicais que compõem a sua harmonia, as quais são exaustivamente compiladas para os aficcionados. Da mesma forma os *Áudiobooks* não se assemelham a um romance musical, pois são os mesmos livros, mas, em vez de lidos, são ouvidos. O leitor transforma-se em ouvinte. A intenção de Kalaf Epalanga, enquanto autor do livro, não é produzir um *Song* ou um *ÁudioBook*¹⁹, mas realizar uma obra literária. Não há dúvida de que é celebrado com o leitor o pacto romanescos.

A expressão “romance musical” se for analisada mais detalhadamente, provar-se-á absurda, já que não há a possibilidade da coexistência simultânea da literatura e música num mesmo objeto. Ou se é literatura; ou música. Embora a música, muitas vezes, sobretudo, na sua variação popular, admita a ocorrência da canção, composta por letra e parte harmônica. A letra das canções é de interesse

18 Nem é possível afirmar que haja um valor literário ou estético para um *Song* ou *Áudio book*. Diferente de cada letra de música que um *Song Book* contenha ou do valor da leitura de um *Áudio book*.

19 É nítida a intenção do autor de promover com o leitor o chamado “pacto romanescos”.

da literatura, já que elas se assemelham às composições poéticas²⁰. Kalaf explicou, em uma entrevista recente, que a ideia da inclusão do subtítulo/epígrafe partiu do editor e não dele.

No entanto, apesar da variedade de narradores, a voz narrativa é muito semelhante nas três partes do livro. É sempre uma personagem perscrutando o passado, suas reminiscências e discutindo com algum interlocutor sobre música. Essa discussão vem sempre eivada da construção de um processo de conhecimento, de uma linha de tempo histórica, debatendo influências e acontecimentos relevantes em diversas partes do mundo, para o êxito musical do gênero sobre o qual se discute. A ação e a exposição sobre o kuduro se misturam na narrativa. E, com exceção, da prisão de Kalaf, há pouca ação em todo o livro. Como se esta ação se desse em meio aos pensamentos das personagens, num plano psicológico somente.

Sob o ponto de vista do gênero literário em si, não discordo que se está perante um romance. Contudo, a partir da leitura, é possível depreender que Kalaf Epalanga devia ter, inicialmente, uma boa crônica, um bom conto que era justamente sobre a sua prisão em Oslo, no ano de 2008. Uma crônica ou conto que foi ampliada até se transformar em um romance. O *leitmotiv* da Parte I do romance é muito forte e cheia de referências simbólicas que discutirei mais à frente. Mas nas Partes II e III há uma notória perda de ritmo e mesmo de foco na ideia geral do romance, pois acredito que foram agregadas posteriormente para comporem a extensão do romance. Segundo Reis a diferença entre o conto e o romance, por exemplo, está em que no primeiro “se narra, de forma concentrada, uma história sem grande complexidade, envolvendo um número relativamente pequeno de personagens e decorrendo num tempo também não muito alargado” (REIS, 2018, p. 66). No romance, haverá a complexidade da narrativa, sendo possível a sua conceituação como “uma narrativa ficcional extensa, integrando um número relativamente elevado de personagens que vivem ações com certo grau de complexidade, em cenários normalmente descritos com pormenor e prolongados num tempo variavelmente desenvolvido” (REIS, 2018, p. 432). Não sei se o fato de se agregar a Parte II ou III à Parte I trouxe esse grau de complexidade que caracteriza o romance. Pelo contrário, em termo de narrativa, houve um enfraquecimento da Parte I. Mas uma das características mais fortes do texto de Kalaf Epalanga é ser híbrido: permeado em fronteiras, entre Portugal, Escandinávia e Angola, entre música e literatura e não podia também deixar de ser localizado nas fronteiras dos gêneros literários, entre o conto, o romance e o texto expositivo.

No texto, há a citação de muitos locais distintos e longínquos, como Angola, Noruega, Suécia, Líbano, Brasil, Tailândia, Portugal, Estados Unidos da América e ainda outros, em que se pretende demonstrar que o kuduro se alastrou por todo o mundo. É um fenômeno popular e irrefreável em todo o planeta. Mas também ao citar todos esses lugares, há a indicação de que o mundo é aquela aldeia global,

20 Há indicação de que na antiga Grécia os poemas não eram declamados ou interpretados, mas cantados.

em que tudo se comunica, como efeito da globalização, transformando o planeta num *topos* menor.

Ao longo do texto apesar de cidadão português, a personagem Kalaf Epalanga é sempre referida como “angolano”, o que parece fortalecer essa condição de hibridismo cultural. O risco não é ser deportado para Portugal, mas para Angola. Nestor Canclini, apesar de ter como objeto de estudo a América Latina, trabalha com os conceitos de cultura híbrida e de hibridização, os quais podem ser transpostos para o *status* de Kalaf em relação a Angola-Portugal. Para o pensador mexicano argentino, autor de *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (2008), quando pensará em “híbrido” como conceito associado à biologia, com o entendimento de “mistura genética”, analogicamente transposto para a área cultural com esse sentido de “mistura cultural”, isto é, uma cultura que se origina da combinação de várias outras culturas. E por “hibridação”, Canclini entenderá como sendo “os processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos ou práticas” (CANCLINI, 2015, p. 19). Não existem culturas puras no mundo, pois todas são mestiças; são combinações com elementos vários. No entanto, existem algumas manifestações culturais que se dão exatamente numa zona fronteira entre duas ou mais culturas, por exemplo. E é justamente o que se pode concluir a respeito da condição cultural de Kalaf Epalanga com tantos elementos culturais angolanos, mas radicado em Portugal, recebendo também todo o impacto da cultura portuguesa, o que fica evidente até mesmo na Parte II do livro que ora analisamos, com a visita ao Chiado.

Acredito que a leitura deste livro seja realmente proveitosa e sem dúvida, como o próprio autor, é resultado de uma grande mistura cultural. E se não é exatamente um “romance musical”, é um romance recheado de várias questões que provocam a sua condição de hibridismo e busca fronteiras para serem ultrapassadas. Interessante é discutir qual o lugar de Kalaf Epalanga na literatura mundial: seria a literatura portuguesa ou a angolana? Ficamos com Émerson Inácio, professor da USP – Universidade de São Paulo que, recentemente, durante o XXVIII Congresso Internacional da ABRAPLIP – Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa, afirmou que já não acredita que o lugar deste é na Literatura Portuguesa. Seu lugar é híbrido como de muitos outros escritores desta novíssima geração africana de língua portuguesa. Pois Kalaf é um homem negro dividido culturalmente em razão da escravidão e do colonialismo que necropoliticamente vitimou o povo africano, e por isso não importa se ele é português ou angolano, importa que a escravidão e o colonialismo o tiraram do lugar, tornando-o um cidadão dividido em dupla consciência.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Homo Sacer, II, I. Tradução por Iraci D. Poleti. 2ª edição. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização por Willi Bolle. Tradução do alemão por Irene Aron. Tradução do francês por Cleonice Paes Barreto Mourão. 1ª reimpressão. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2019.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução por Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2ª edição. 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução por Ana Regina Lessa, Heloisa Pezza Cintrão e Genese Andrade. 4ª edição. São Paulo: EDUSP, 2015.
- EPALANGA, Kalaf. *Também os brancos sabem dançar*. São Paulo: Todavia Editora, 2019.
- GÓES, Camila Massaro de. Repensando a subalternidade: de António Gramsci à teoria pós-colonial. *Revista Outubro*. Nº 07/2016. Edição nº 26. História e pensamento, p. 88-111, julho de 2016. Disponível em: <outubrorevista.com.br/repensando-a-subalternidade-de-antonio-gramsci-a-teoria-pos-colonial/>. Acessado em 21 de novembro de 2021.
- HALL, Stuart. Pensando a diáspora. Reflexões sobre a terra no exterior. In Hall, Stuart. *Da diáspora*. Identidades e mediações culturais. Organização por Liv Sovik. Tradução por Adelaide La Guardia Resende et al. 2ª edição. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*. Episódios de racismo cotidiano. Tradução por Jess Oliveira. 4ª reimpressão. Rio de Janeiro: Cabogó, 2020.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à Internet. Organização por Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução por Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2ª edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MARCON, Frank Nilton. Identidade e estilo em Lisboa: kuduro, juventude e imigração africana. *Cadernos de Estudos Africanos*. Instituto Universitário de Lisboa. Nº 24/2012. Africanos e afrodescendentes em Portugal: redefinindo práticas, projetos e identidades, p. 95-116, dezembro de 2012. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cea/706>>. Acessado em 21 de novembro de 2021.
- MBEMBE, Achilles. *Necropolítica*. Biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. Tradução por Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MUZOMBO, W. I. M. *O kuduro*. Concretizações literárias à margem. Tese de doutoramento em Literatura. Programa de doutoramento em Literatura do Instituto de Investigação e Formação Avançada da Universidade de Évora, Portugal. Évora, 2020.

REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra, Edições Almedina, 2018.

SHERIDAN, Garth. Fruity batidas: the technologies and aesthetics of kuduro. *Dance cult: journal of dance music electronic culture*. National University of Ireland Maynooth. V. 6, N° 1. Productions Technologies and Studio Practice in Electronic Dance Music Culture, p. 83 – 96, junho de 2014. Disponível em: <<https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/article/view/450>>. Acessado em: 21 de nov. de 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução por Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. 3ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

Recebido em 22 de fevereiro de 2022.

Aprovado em 16 de junho de 2022.