

## **Kalaf Epalanga: a identidade nacional entre continuidades e descontinuidades**

---

RESUMO: Este ensaio toma a categoria da fronteira como linha de força em *Também os brancos sabem dançar* (2017), romance de Kalaf Epalanga (1978-), para observar como o pensamento fronteiriço conduz e amarra essa narrativa autoficcionalada, agenciando espaços contínuos e descontínuos impermeáveis no corpo das identidades nacionais. A obra do autor angolano pensa a fronteira ora como um espaço de antagonismo nacional, ora como um domínio dialético, penetrável, convergente e aberto a identificações com diferentes outridades nacionais. Ao longo deste estudo, foi possível constatar que Kalaf Epalanga logra uma escrita da pós-modernidade, na medida em que faz da identidade nacional – uma construção arraigadamente moderna – um espaço de incerteza, instabilidade e opressão, por um lado, e um território de múltiplos possíveis, de expansão e desprendimento identitário, por outro.

PALAVRAS-CHAVE: Kalaf Epalanga; fronteira; Angola; identidades nacionais.

ABSTRACT: This essay takes the category of the border as a thread of force in *Whites Can Dance Too* (2017), a novel by Kalaf Epalanga (1978-). The aim is to observe how border thinking drives and ties this autofictionalized narrative, dynamizing impermeable continuous and discontinuous spaces in the body of national identities. The Angolan author's work projects the border sometimes as a space of national antagonism, sometimes as a dialectical domain, penetrable, convergent, and open to identifications with different national othernesses. Throughout this study, it was possible to detect that Kalaf Epalanga achieves a postmodern writing in the sense that he turns national identity – a deeply modern construction – into a space of uncertainty, instability, and oppression, on the one hand, and a territory of multiple possibilities, of expansion and identity detachment, on the other.

KEYWORDS: Kalaf Epalanga; border; Angola; national identities.

---

## 1. Sobre uma possível natureza das fronteiras

O surgimento das identidades nacionais costuma coincidir com uma biografia das fronteiras. Embora carreguem distintos significados, estas construções epistemológicas das identidades e das fronteiras nacionais se encontram na medida em que uma nação se faz também por meio de suas demarcações territoriais – cujos limites indispensáveis estão sujeitos às mais diversas formas de oscilação, disputa e negociação. Vale lembrar que, do ponto de vista espacial, a disposição cartográfica das soberanias nacionais equivale ao país; quando se trata da máquina responsável por administrar internamente esse espaço, surge a figura do Estado com os seus desdobramentos institucionais e mecanismos de coerção e controle; a nação, por sua vez, diz respeito à dimensão emocional dessa instituição coletiva. À fusão destas três instâncias convencionou-se chamar Estado-nação (Bresser-Pereira 2017, 158), um nome composto cujo conteúdo é completamente atravessado pela imagem da fronteira, seja no nível geográfico, no institucional ou no identitário. *A priori*, a fronteira é entendida aqui como uma divisa, um horizonte-limiar, uma linha-limite instaurada e instauradora de descontinuidades necessárias à sua manutenção.

No caso de Angola, qualquer discussão sobre a nacionalidade deve lembrar que, na Conferência de Berlim (1884-1885), “[o]s colonialismos delimitaram as fronteiras sem terem conta do panorama cultural e político existente” (Ngoenha 1992, 30), o que ocorreu também com outros países africanos colonizados por monarquias europeias. Ao lado de muitos outros fatores coloniais, o imaginário das fronteiras atravessa singularmente as mais diversas formas de identificação nacional, seja no interior do território nacional angolano (com agrupações e identidades étnicas que escapam ao nacionalismo colonial), seja na diáspora (ainda hoje responsável por levar muitos sujeitos angolanos a outras latitudes) (Gikandi 2000). Dadas as circunstâncias de colonização e delimitação territorial, pode-se mesmo dizer que, tanto em Angola quanto noutros países – africanos ou não – surgidos da exploração colonial, as fronteiras se instauram como uma ferida (Anzaldúa 1987), como fratura colonial (Blanchard et al. 2005), como um espaço de choque entre mundos assimétricos e desiguais – e, portanto, fundamentalmente descontínuos.

Os contornos territoriais de um determinado Estado soberano delimitam não apenas a sua geografia, mas também a sua distância hierárquica, simbólica e – sobretudo – diferencial. Por isto mesmo, as descontinuidades que as fronteiras produzem e por meio das quais também são produzidas fazem da ruptura uma

das bases ontológicas da própria ideia de nação. As manifestações desse descontínuo estão por toda parte, naturalizadas e entranhadas na vida cotidiana: controles aeroportuários e marítimos, policiamento fronteiriço, sistemas mais ou menos rígidos para os vistos de viagem, deportações, bem como os inúmeros problemas enfrentados por imigrantes que buscam sair da invisibilidade civil e da ilegalidade em determinados países do norte global. Em conjunto ou isoladamente, estes e outros mecanismos de controle compõem uma máquina biopolítica (Foucault 1999), ou seja, um sistema de controle dos corpos fronteiriços produzido e administrado pelo Estado enquanto “modelo da unidade política, um princípio de organização racional” (Mbembe 2018, 34).

Para que as rupturas em relação à outridade não produzam fissuras na parte interior do projeto nacional, a máquina da nação também precisa produzir, dentro de seu corpo, fatores de continuidade, como a unificação linguística, a História, as expressões religiosas, as manifestações artísticas, as leis, a estrutura política e a maior ou menor abertura ao diálogo internacional. Este fenômeno constitui aquilo a que Jan Assmann ([2008] 2016) e Aleida Assmann ([1999] 2018) chamam de “memória cultural” – um patrimônio histórico constituinte de uma determinada coletividade e que, portanto, exerce um papel de unificação identitária entre comunidades sociais sincronicamente distinguíveis e, ao mesmo tempo, diacronicamente unificadas. Na base da memória cultural estão as instituições, monumentos, rituais, tradições e outras formas de repetição e atualização que demarcam o seu teor simbólico e a sua perenidade.

Como anunciado no início deste ensaio, uma vez que as fronteiras nacionais são feitas de negociações, disputas e oscilações, o contínuo e o descontínuo nacionais não chegam a apresentar entre si fronteiras estanques: num constante movimento de interpenetração, há fatores de continuidade que resistem ao descontínuo nacional e, não menos importante, há fatores de continuidade no seio do próprio contínuo nacional. Neste enquadramento lógico, não é exagerado dizer que um Estado-nação sofre tanto rupturas interiores – as continuidades descontínuas – como reconexões com uma força exterior, com o Outro – as descontinuidades contínuas. É este também o caso de Angola: no plano político, por exemplo, os distintos segmentos ideológicos deixam ver o profundo impacto daquilo a que Paul Ricœur (2007, 93) chamou de memória-repetição, isto é, distintas formas de apropriação de um mesmo evento histórico, uma miríade de disputas narrativas em cujo fundo está a ausência de uma realidade completamente partilhada. Ao mesmo tempo, seja na literatura, na

historiografia ou na política, alguns elementos – materiais e imateriais – conectam Angola a Portugal, ao Brasil e a outras nações de língua oficial portuguesa.

Estes espaços de porosidade intra e internacional configuram a fronteira como um campo de continuidades (descontínuas) e discontinuidades (contínuas). Por isso, este ensaio toma a categoria da fronteira como linha de força em *Também os brancos sabem dançar* (2017), romance de estreia do também angolano-fronteiriço Kalaf Epalanga (1978-). A análise a seguir observa como o pensamento fronteiriço conduz e amarra toda essa narrativa, produzindo – no plano das identidades nacionais – contínuos e descontínuos impermeáveis, tomando a fronteira ora como um espaço de antagonismo nacional, ora como um domínio dialético, penetrável, convergente.

Nascido e criado em Benguela, o escritor e músico da banda portuguesa Buraka Som Sistema situa-se num entrelugar diaspórico entre Angola, Portugal e Alemanha, onde vive atualmente. Tal como o seu criador, a criação literária também é atravessada por jogos de continuidade/descontinuidade fronteiriça, a começar pelo tom autoficcional do romance: *Também os brancos sabem dançar* apresenta a desventura de Kalaf Epalanga, autor-protagonista angolano confrontado com os problemas da fronteira ao tentar entrar com um passaporte caducado na Noruega, país a que se dirigia para tocar no festival OYA. Num movimento projetado “do texto para a vida” (Faedrich 2015), o autor empírico desdobra-se em persona narrativa, em “um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício” (Klinger 2008, 25). Essa estratégia literária culminou numa obra de contornos biografemáticos (Barthes 1971; 1973-74): por um lado, os aspectos autobiográficos dão causalidade à narrativa (o autor efetivamente é músico, angolano, toca na Buraka Som Sistema, etc.); por outro, o narrador-protagonista inscreve-se numa jornada ficcional, numa verdade suspensa que, não tendo ocorrido com ele no plano autobiográfico, acontece diariamente com pessoas negras (nomeadamente as negro-africanas) que precisam cruzar fronteiras. Em entrevista concedida a Doris Wieser, Kalaf Epalanga refere que a proposta do seu romance foi abordar “a migração, as diferentes migrações, de norte para sul e sul para norte” (2024, 65).

Deste evento conflitivo emerge uma narrativa polifônica, um profundo e intenso abrir e fechar de fronteiras ao som efervescente do kuduro, ritmo que atravessa toda a obra e, em partes, explica o seu subtítulo: *Um romance musical*. Na primeira parte, fala o Kalaf Epalanga personagem: após perder o passaporte em Paris, por onde passou em digressão, tenta atravessar de autocarro a fronteira

da Suécia para a Noruega e ali é detido por dois agentes de imigração no ano de 2008. Na segunda parte, a narrativa salta quatro anos no tempo e passa para a voz de Sofia, filha de retornados de Angola, nascida em Portugal. Apaixonada pela kizomba – que leciona com conhecimento técnico e histórico – e grande amiga de Kalaf Epalanga, Sofia oferece-lhe um casamento arranjado para que o músico tenha acesso à cidadania portuguesa e, assim, não sofra mais constrangimentos ao longo das muitas viagens a trabalho pelo mundo. Por fim, a última parte é narrada por Igor, um dos agentes de imigração responsáveis por deter o narrador-protagonista. Apaixonado por música e mais especialmente pelo rap, Igor fala pouco e pensa muito: ao longo do seu relato, revela um vínculo complicado com o pai – de quem herdou uma profissão com a qual não se identifica completamente –, o peso das responsabilidades que, com algum sentimento de culpa, acumulou no trabalho como agente de imigração e um amor mal resolvido com a libanesa Ava Hajjar. Ao longo da narrativa, as três personagens tecem memórias e percepções em relação às fronteiras nas quais se encontram, e à sua manutenção e ruptura.

## **2. O homem mais só do mundo: as rotas do interdito**

São muitas as formas de descontinuidade produzidas pelas fronteiras evocadas em *Também os brancos sabem dançar*. Juntas, elas operam o percurso do protagonista-músico Kalaf Epalanga, cuja jornada começa justamente com um problema de fronteiras, como este ensaio já antecipou. Ao ser abordado por policiais de imigração ao longo de sua viagem a trabalho, Kalaf dizia sempre que não podia apresentar o passaporte porque não o tinha consigo, mas sim na mala, guardada na parte inferior do autocarro. Esta desculpa funcionou na Alemanha, mas não na Noruega, onde os agentes Igor e Mari restringem a entrada do músico, levando-o à esquadra de Rygge, a 64,5 km de Oslo. Ali fica detido e, enquanto espera o desenlace desse problema, empreende uma longa reflexão sobre a história do kuduro, passando por nomes, influências e grandes sucessos desse gênero angolano que se espalhou pelo mundo e que fez do protagonista um artista de prestígio – exceto na fronteira, este espaço que, ao impor divisões, mantém acesa a lógica colonial de um mundo compartimentado (Fanon 1968). Efetivamente, o romance de Kalaf Epalanga tem um poder musical: ao longo da leitura, é forçoso ir à internet para buscar as canções e ouvi-las, vê-las em vídeos. Este conteúdo extra, se consumido ao longo da leitura, estimula uma experiência sensorial que permite acompanhar melhor os sentimentos do narrador-protagonista.

Kalaf esteve detido numa sala de ambiente previsível: “cinza, nenhuma janela e uma luz de aviário no teto. Cheirava a novo, a edifício acabado de inaugurar. O chão era da mesma cor que as paredes, de um material que não consegui identificar” (2018, 27).<sup>1</sup> Esse lugar de neutralidade vertiginosa é, por antonomásia, o espaço da fronteira: além de suas longas reflexões sobre a música angolana que, em suas próprias palavras, fez dele um missionário “a espalhar o evangelho do kuduro” (18), a sala cinzenta presenciara conflitos situados em muitos cruzamentos, interpenetrações e agenciamentos identitários. Para começar, é ali que o narrador começa a sentir a fronteira como restrição, como privação: “[f]oi preciso ser apanhado sem documentos numa fronteira para me descobrir prisioneiro” (18). Esse sentimento de prisão leva-o a oscilar quanto à resolução do seu conflito: primeiro ele acredita poder demonstrar que é músico ou mesmo “um ‘agitador cultural’, como os jornalistas portugueses me caracterizam para justificar a diversidade de linguagens artísticas que abracei para expressar essa luso-qualquer-coisa” (25). Cansado de alimentar esperanças, viu-se assaltado por uma hipótese extremamente oposta:

a possibilidade de ser confundido com um traficante de drogas começava a fazer todo o sentido. Em que outra atividade poderão aplicar os seus talentos os músicos africanos que são presos a atravessar uma fronteira sem documentos? Todo mundo sabe o difícil que é viver de música. (25)

Resignado, Kalaf Epalanga vê-se diante de uma outra fronteira: a da verdade. Embora não estivesse a cometer qualquer crime para além de uma omissão dos acontecimentos reais, parecia absurdo explicar que ele não passava de um músico angolano em digressão – uma das muitas desculpas frequentemente ouvidas por agentes de imigração. Ainda assim, houve um momento em que a personagem Mari lhe fez muitas perguntas: “queria saber tudo sobre a minha atividade, tipo de música, cidade, por que viajava sem passaporte – tudo” (35). Ao escutar tantas indagações, o ímpeto do músico angolano foi coletivo: “Por instantes ocorreu-me começar do início, pela versão mais longa: a descolonização, a guerra civil em Angola e a diáspora que habita os subúrbios de Lisboa” (35). No final, optou por ignorar todos estes elementos de continuidade/descontinuidade nacional e referir apenas que pertencia à banda Buraka Som Sistema.

A narrativa de Igor, que opera um ponto de vista relativamente diferente do de Kalaf (ambos se reconhecem mutuamente na paixão pela música), demonstrou

o sistema xenofóbico ao qual está submetido e que, a princípio, guiou a investigação. Diante do angolano detido, eis o que pensa o último narrador: “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 [...]?” (330). Estas palavras revelam o medo (*fobos*) do desconhecido que bate à porta da bolha de tranquilidade criada pelo “bem-estar social”. Com efeito, este sujeito desconhecido pode ser aquele ou aquela que foge

da bestialidade das guerras, dos despotismos e da brutalidade de uma existência vazia e sem perspectiva [...]. Para quem está por trás dessas portas, eles sempre foram – como o são agora – estranhos. Estranhos tendem a causar ansiedade por serem “diferentes” – e, assim, assustadoramente imprevisíveis. (Bauman 2017, 13-14)

Entre um interrogatório e outro, Kalaf Epalanga lembra-se da primeira fronteira que precisou atravessar para lá do rio Zaire: a de Portugal, onde o seu pai o esperava do lado de fora do aeroporto. Ainda muito jovem, a mãe do narrador articulava a sua ida para Lisboa, a fim de evitar o seu alistamento na guerra civil em Angola (1972-2002). Kalaf aceita a proposta a contragosto. O seu plano era ficar em Portugal “só até Jonas Savimbi e José Eduardo dos Santos voltarem à mesa de negociações e se convencerem de que a paz era mais vantajosa para ambas as partes. Assim que as armas se calassem em Angola, não ficaria nem mais um minuto” (49). Para sobreviver, trabalhava como servente de pedreiro e *sushman* num restaurante. Esta cena da chegada a Lisboa vem à mente do músico a propósito do presente narrativo: enquanto aguarda uma solução na cinzenta sala de uma esquadra em Rygge, lembra-se de seu primeiro contato com o controle de migração português, onde passou mais ou menos pelo mesmo constrangimento:

Fui levado para uma sala sem janelas, com uma secretária e duas cadeiras, onde um homem nos seus cinquenta anos, vestindo o mesmo uniforme que o do oficial da fronteira que estava sentado com os olhos postos no meu passaporte, folheava as páginas vazias, com a impaciência de quem já vira uma centena de passaportes só naquela manhã. (46)

O momento vivido no presente narrativo surge como uma repetição – ou atualização inevitável – da primeira fronteira que o angolano cruzou ao sair de

sua terra natal. Custa-lhe lembrar também que, do lado de fora do aeroporto de Lisboa, esperava-o outro desafio limítrofe, desta vez no campo afetivo: o pai, que havia emigrado para Coimbra enquanto o filho era ainda uma criança. Nestes anos de distância, o contato entre eles perdeu força, num desinteresse mútuo e silencioso. Já com 17 anos de idade, Kalaf chega a Lisboa e não reconhece o homem com quem se encontra, restando-lhe apenas a vontade de nunca ter deixado o seu país. Seguindo o projeto narrativo das rupturas e descontinuidades, esse homem-pai apresenta-se como um sujeito sem amigos, deixando clara a fronteira que deve existir entre ele e o filho. Ao recordar a frieza paterna, Kalaf reconhece que, naquele dia, um duplo deslocamento pesou sobre si: “Senti-me duplamente forâneo, não só por ter acabado de aterrar em terra estrangeira mas também por sentir que entre mim e o meu progenitor existia um estreito igual ao de Gibraltar, em que só nos dias sem nuvens podíamos avistar a outra margem” (48-49).

De acordo com as próprias memórias, Kalaf resgata em Lisboa o que foi uma de suas mais dolorosas experiências de contato com a diferença. A partir daí, a sua jornada existencial consistiria em saltar fronteiras, primeiramente numa vida de imigrante atrelado a uma realidade marginal; depois, como artista e grande divulgador de um gênero musical que colocou Angola no cenário do *world music*. No romance, contudo, este mesmo kuduro leva o narrador a uma espécie de lugar de retorno, já que, preso pela imigração norueguesa, volta à sua condição de homem interdito em função de sua nacionalidade.

Depois de quase cinco horas de detenção, o músico arrisca um pedido emocionado: “Deixem-me ir, por favor, tenho que ir trabalhar” (82). O apelo encontrou em Igor um levantar de ombros um tanto compassivo e, em Mari, uma resposta seca e objetiva: “devias ter pensado nisso antes de atravessares a fronteira sem passaporte” (82). Kalaf, em pensamento, apelidou Mari como “judoca”, devido à sua postura alerta e sempre pronta para um golpe repentino. No corpo e nas palavras, Mari representa a extrema rigidez de certas fronteiras, a “política de inimizade” (Mbembe 2017; 2018) que chega a produzir na agente um prazer perverso. Isto foi o que Kalaf percebeu no momento em que os policiais anunciaram a sua detenção e posterior declaração diante de um juiz, a decorrer na segunda-feira seguinte. Num protesto verbal que mais pareceu uma desistência, ele suspirou: “Eu sou músico”. A seguir, Igor, o último narrador, anuncia o início do processo de transferência de Kalaf, que observa a atitude hostil de Mari: “Vi nos olhos da judoca o brilho da satisfação, e esperava que me presenteasse com

as suas simpáticas cutucadas mas, em vez disso, agarrou-me pelo braço e sentenciou de forma rasa: ‘És um músico ilegal. Querias conhecer a Noruega, não é? Então, bem-vindo’” (112).

Ao ouvi-la, o narrador sente a repulsa de quem reconhece no Outro o prazer e a vilania da opressão. De Rygge, o angolano é levado para Fredrikstad, a 90 km de Oslo. Ali é recebido por um agente penitenciário que segue rigidamente o protocolo policial: recolhe os pertences de Kalaf Epalanga e fá-lo assinar o respectivo inventário. A seguir, concede-lhe o direito a uma chamada telefônica. O músico resolve falar com Branko, um dos membros do Buraka Som Sistema. É forçado a comunicar-se em inglês, momento em que, desta vez, a imagem de uma travessia de fronteira recusada – e não afirmada – se projeta no idioma estrangeiro (estranho) e na necessidade de uma língua franca. Depois de assinar o documento, Kalaf tem os seus óculos retidos e é encaminhado à cela prisional, onde se sente “o homem mais só do mundo” (142). No epicentro dessa solidão, amarga um arrependimento profundo por não ter aceitado uma das ofertas de casamento arranjado que Sofia lhe fizera anos antes.

### **3. Narrativa e cruzamentos fronteiriços**

No plano diegético, a sucessão de fatos vividos por Kalaf Epalanga expõe os limites do Estado-nação e, por consequência, a fragilidade de certas origens nacionais. Este foi o sentimento narrado por Sofia ao recordar o momento em que, frustrado, o protagonista resolve aceitar a referida oferta de casamento e, no mesmo momento, desabafa:

“O que é isto de liberdade afinal, Sofia? Para mim liberdade sempre esteve associada à ideia de movimento, de explorar o mundo sem restrições. Embora desde cedo me tenha habituado a viver solto, sem ninguém a quem prestar satisfações, a ideia de liberdade nunca se instalou verdadeiramente em mim porque sempre a associei ao poder de escolher” [...], disse Kalaf naquela noite, inconsolável. (181-82)

O encontro fronteiriço com o Estado norueguês precipita o protagonista ao abismo da descontinuidade nacional situada no espaço: diante dos agentes de imigração em Svinesund, não é apenas o passaporte caducado que define as desventuras de Kalaf Epalanga, mas também a sua origem angolana – este último dado guia o raciocínio eurocêntrico de Igor e Mari. Se, por um lado, a jornada do

protagonista é determinada pela rigidez das fronteiras nacionais e pela dura hierarquia estabelecida entre policiais nórdicos e um negro angolano, por outro, as narrativas de Sofia e Igor seguem uma rota diferente: enquanto narram, ambas as personagens dinamizam certas forças de continuidade – espacial e temporal – que resistem ao descontínuo nacional, ao mesmo tempo que não deixam de evocar descontinuidades no próprio corpo de suas identidades nacionais portuguesa e norueguesa, respectivamente. Em ambos os casos, a narradora e o último narrador perscrutam as próprias memórias e, ao longo do percurso, compreendem que as suas histórias são constituídas por cruzamentos fronteiriços. Esta seção busca comentar um pouco este papel dialético da fronteira.

Sofia é a professora de kizomba que dá voz à segunda parte do romance, narrando a partir de dois espaços: o apartamento de sua família em Rio de Mouro, no município de Sintra, e as ruas de Lisboa. Em casa, num domingo animado por muita música, o padrasto e a mãe de Sofia preparam o calulu,<sup>2</sup> enquanto a narradora flerta com o baiano Quito Ribeiro, que conhece através de Mário Patrocínio, um lisboeta com quem Quito acabara de trabalhar num documentário em Luanda. Está presente também o próprio Kalaf Epalanga – que Sofia carinhosamente apelida de “marido de papel”. Além destas personagens, a narrativa apresenta ainda o vizinho cabo-verdiano Ludomir Rosa Semedo, que, ao ouvir a animação na casa da narradora, entra no apartamento com um à vontade e um jeito muito próprios: “De chapéu e fato branco, parecia saído da peça *Ópera do Malandro*. Dançou um par de compassos até cair cansado na cadeira ao nosso lado, ofegante, e abanando-se com o seu chapéu panamá” (165).

O cenário narrativo é por si só um ponto de articulações identitárias e infiltrações culturais. Além da presença de um cabo-verdiano e um brasileiro, é de destacar outras identidades importantes: a mãe de Sofia é uma portuguesa branca e retornada; o padrasto, por sua vez, um angolano negro que estudou na então Alemanha Oriental com uma bolsa do MPLA.<sup>3</sup> Depois de concluir a bolsa de estudos e passada a independência do país, teve medo de voltar a Angola. Com a queda do muro de Berlim, resolveu mudar-se para Lisboa, onde conheceu a mãe de Sofia e tomou para si a responsabilidade paterna da narradora.

À volta da culinária angolana, a música em língua portuguesa encena uma força unificadora, uma tecitura de afetos que, numa mesma espacialidade triangular, faz convergirem Angola (nas vozes de Ruy Mingas, Eduardo Paim, Bonga e Carlos Burity), Cabo Verde (com a morna e a coladera), Brasil (na voz de Chico Buarque) e Portugal (com o fado), para além da kizomba e do kuduro sempre

presentes. A partir de tais relações, o almoço de domingo na casa de Sofia testemunha não a demarcação desses espaços nacionais, mas as suas conexões afetivas e culturais, isto é, as várias formas de descontinuidade contínua entre territórios politicamente distintos. Assim, os estados soberanos referidos acima surgem como espaços de infiltração e interferência, de reciprocidade e reconhecimento com o estrangeiro – que acaba por não ser tão estrangeiro assim. Isto acontece por meio de cenas não menos alegóricas: Ludomir Rosa Semedo, por exemplo, ao perguntar a Quito como é possível que um brasileiro seja batizado com o nome de uma capital peruana, recebe do baiano uma resposta ágil e bem-humorada: “Creio que da mesma forma que um cabo-verdiano acaba batizado com um nome eslavo” (167) – o pai de Ludomir era um admirador da música clássica e, por isso, batizou o filho com um nome em homenagem ao compositor polaco Ludomir Różycki (1883-1953). Outra cena exemplar é quando Ludomir, talvez buscando “as lembranças de uma paixão crioula esquecida no Mindelo da sua juventude” (172-73), revela a Quito as “afinidades musicais entre São Vicente e Salvador da Baía” (173), entre o grupo Voz de Cabo Verde e o cantor Dorival Caymmi.

Do ponto de vista da identidade nacional como um corpo supostamente coeso, o pai de Sofia e o próprio Kalaf figuram uma espécie de ruptura: primeiro, porque estão na diáspora e não retornaram ao país com que se identificam civil e culturalmente; depois, porque não se veem representados no longevo governo de José Eduardo dos Santos. Com efeito, o padraço da narradora pensa voltar a Angola apenas quando o então presidente saia do poder, o que comenta enquanto estão na cozinha a preparar o calulu. No calor da conversa e movido por um ímpeto de autocritica coletiva, Kalaf lança uma exortação às pessoas ali presentes:

“Nós angolanos, que somos bons de discussão, pobres de argumentação e teimosos em mudar de ideias, porque não nos ensinaram a viver com a mudança, nunca somos chamados a opinar em concordância ou discordância com coisíssima nenhuma. Cada vez mais inferiorizados, vemos a caravana passar ao longe, rumando para onde, embora muito se especule, ninguém saberá adivinhar [...]. Estamos condenados a resmungar, submersos na irritação da nossa impotente e órfã indignação. À espera de que se faça luz e seja revelado. Se na linha de sucessão não estiver alguém com o sobrenome dos Santos, então quem?” (187)

As aspas no original da citação acima revelam um veemente discurso direto de Kalaf Epalanga, uma reflexão quase monológica sobre a identidade angolana e a passividade resignada que atravessa o seu corpo coletivo. Por meio da referência à caravana que passa ao longe enquanto é vista pelo povo, o narrador alegoriza uma disjunção – isto é, uma ruptura, uma descontinuidade – no interior da imaginação coletiva: os sujeitos da política (com poder de decisão) e os sujeitos da terra (resignados e sem grandes expectativas) ocupam lugares desiguais e, assim, protagonizam uma fissura nacional.

Ao ver Quito Ribeiro um pouco deslocado na densidade da conversa, Sofia explica-lhe o desafeto que o padrasto nutre pelo presidente. Ao ouvi-la, o homem aproveita para justificar a sua indignação: “Eu acreditava naquele homem, filha, mas com o tempo apercebi-me de que a homens como José Eduardo dos Santos só os inimigos lhe são leais. Os amigos são falíveis, os inimigos não” (188). Essas dissidências afetivas correspondem às fraturas e feridas abertas no interior da nação.

Voltando ao fenômeno das interpenetrações entre espaços limítrofes, a narrativa de Sofia expõe também as infiltrações e sobreposições das fronteiras africanas e a portuguesa. Durante o almoço, uma vizinha chega ao recinto e a mãe de Sofia prontamente começa a falar-lhe sobre os silenciamentos a respeito da presença africana em Portugal: “Oiço a minha mãe dizer-lhe que ‘a história africana deste país está mal, muito mal contada, ainda que Lisboa fosse a região que contava com a maior população negra’” (189). Depois desse comentário, a mãe da narradora apresenta – de memória – vários dados estatísticos sobre a presença negro-africana em Portugal nos séculos XVI e XVII. O que está em causa na conversa é a invisibilidade dos afrodescendentes nascidos em Portugal, vítimas de um racismo estrutural que ainda hoje se faz notar no país. Na contramão de uma demografia hegemônica, ao apontar tais estatísticas, a personagem acaba por resgatar a presença africana no corpo nacional lusitano.

Esta convergência entre sujeitos africanos e portugueses aparece também, e de forma mais emocional, no segundo espaço narrativo: passeando pelas ruas de Lisboa, Sofia relata a Quito como o padrasto conheceu a sua mãe: numa noite de diversão, ambos coincidem no restaurante improvisado na casa de Ti Lina e Dona Alda, “duas mulheres de São Vicente que mudaram a forma como os lisboetas terminavam as suas noites ao abrirem as portas da sua casa a todos os conterrâneos [...], servindo cachupa e alguns petiscos típicos de Cabo Verde” (218).

O restaurante é parte do retrato da migração de Cabo Verde a Portugal nos anos 60 do século XX. Recém-chegada à capital portuguesa, a população

cabo-verdiana foi se assentando no que é hoje o chamado Triângulo Crioulo, na região de São Bento. Sob a pele da memória individual da narradora pulsa a biografia coletiva de um povo africano a viver em – e a conviver com – Portugal. Esta imagem é uma das muitas estratégias de Kalaf Epalanga para, na voz de Sofia, evidenciar os “deslimites” e as infiltrações entre Cabo Verde (na época ainda uma colônia) e Portugal – país cuja identidade nacional lusitana (branca e europeia) é descontinuada pelos relatos de Sofia, pelos cruzamentos que a narradora produz entre memórias individuais e coletivas.

Como referido nesta seção, a voz de Igor revela essa mesma mescla de limites fronteiriços (biográficos, familiares e emocionais). Por um lado, o policial de migração por vezes questiona o seu ofício: “Talvez tivesse escolhido a profissão errada, talvez ser polícia não estivesse no meu sangue como no de todos os homens da minha família” (2018, 274); por outro, ele não consegue se livrar de uma lembrança que é, acima de tudo, a sua mais antiga ruptura de fronteira: o primeiro beijo de sua vida, dado na libanesa Ava Hajjar, com quem se encontra no velório do avô passados quinze anos sem qualquer contato – ali trocam um cigarro, conversam e recordam a paixão da infância. A personagem libanesa representa a presença antiga das fronteiras e do mundo estrangeiro na vida de Igor.

No meio da conversa, Ava revela a Igor que o avô ali velado, um detetive orgulhoso de suas funções policiais, pediu a intervenção da moça: numa aparente contradição, rogou-lhe que impedisse o neto de entrar no corpo policial norueguês: “‘Ele procurou-me no dia em que disseste que te alistarias na academia de polícia’. Continuei à espera, sem a interromper. ‘Pedi-me que fosse ter contigo a Oslo e tentar convencer-te a não te tornares polícia’” (270). À continuação, Ava revela a Igor que o seu avô desejava ao neto um destino diferente daquele a que estavam relegados os homens da família. Tal relato induz Igor a uma espécie de confirmação do que sentira desde sempre: ser polícia não era o seu desejo, mas sim uma herança imposta pela linearidade patriarcal da família, numa dinâmica tácita que o narrador assimilou sem questionar. Assumir esse legado fez com que, na vida adulta, Igor compreendesse a sua condição de homem completamente fadado a muitas fronteiras: as que passou a patrulhar nas autoestradas e as que foi acumulando na família, na carreira policial e na vida amorosa – o que veio à tona no encontro com Ava após anos de um amor suspenso.

Embora sentisse adrenalina em suas primeiras operações na busca e detenção de imigrantes ilegais, esse início de carreira mais enérgico não impediu que, com o tempo, a personagem captasse certas incongruências no esquema biopolítico

de que faz parte, até então, sem o saber. Neste quadro, um dos eventos mais marcantes na carreira do narrador foi o caso de Kedijah, uma eritreia que se suicidou depois de saber que seria deportada ao seu país. Igor assinou o relatório justificando a deportação da jovem, ao que se seguiu o suicídio. Movido por uma culpa profunda, o agente precisou pedir um bom tempo de licença no trabalho.

Tal foi o seu abalo que, a certa altura, o policial resolveu saltar uma fronteira simbólica e visitar o túmulo da jovem, enterrada em solo norueguês. Enquanto lhe deixava flores, o narrador questionava o papel da Noruega no fenômeno migratório: no túmulo de Kedijah admitiu que, mesmo sendo signatário do Código de Conduta da União Europeia, o seu país é um dos maiores exportadores das armas que, por meio da NATO, dos Estados Unidos e da Arábia Saudita, por exemplo, alimentam as guerras que motivam a fuga de milhares de pessoas, dentre elas a personagem eritreia. Entre o pensamento e a fala em voz baixa, Igor admite:

o facto de estares enterrada em solo norueguês é a prova de que alguém não exigiu o suficiente, e alguém ganhou dinheiro. [...] Assim sendo, ninguém vai abrandar, vamos continuar a exportar, preferencialmente para lugares quentes, com gente de pele escura, cuja fé em diferentes profetas e messias é a razão de discórdia, ou então em cujas terras repousam minerais valiosos ou aquela mistura complexa de hidrocarbonetos que faz o mundo girar. Tudo em nome da revolução e do progresso, ainda que os efeitos destes nos lugares de onde vocês vêm sejam difíceis de identificar por baixo dos escombros, do rasto de destruição que deixamos para trás. (291)

A todo momento, Igor sentia que “[p]ara compreender as coisas é preciso saber falar sozinho” (246). Eis o que ele faz com Kedijah e também ao longo de toda a narrativa. Esse hábito de falar-consigo-mesmo para assim compreender é o que faz o narrador perceber os silenciamentos e irresponsabilidades a partir do norte global – o que o levou a estabelecer vários raciocínios marcados pelas continuidades descontínuas, isto é, pelas fissuras na própria ideia da identidade nacional norueguesa. Por isto mesmo, o corpo da jovem eritreia enterrado no estrangeiro e a visita do policial ao túmulo da personagem revelam um duplo atravessar de fronteiras ou, dito de outra forma, um encontro no limiar inter/nacional – ao fim e ao cabo, um encontro no limite entre a vida e a morte, entre corpos que valem mais ou menos.

Esse jogo de continuidade descontínua é revelado também noutra memória do narrador: trata-se do caso do iraquiano Farouk al-Kasim, um geólogo petrolífero que resolve emigrar “em busca de melhores tratamentos para o filho mais novo, nascido com paralisia cerebral” (315). Ele chega à Noruega dos anos 60, um país sem profissionais que dessem conta de extrair a grande quantidade de petróleo recentemente descoberto no Mar do Norte. Aqui, al-Kasim é um caso real que Kalaf Epalanga utiliza para, no plano da ficção, retratar as possíveis continuidades entre o Iraque e a Noruega: por mais rígidas que sejam, foi pelas fronteiras que o geólogo chegou e ali contribuiu significativamente para a manutenção do projeto nacional<sup>4</sup>. Quem conta a história é Ava, que confronta Igor com a importância de al-Kasim para a história econômica do país e assim destaca ainda mais a fragilidade das fronteiras nacionais: “Ava perguntou-me se sabia da existência daquela figura, se tinha ideia de que o sucesso da exploração do nosso petróleo se deve, em grande parte, ao contributo de um iraquiano, um imigrante” (315).

As últimas fronteiras atravessadas por Igor encontram-se no encerramento do romance e, talvez por isso, certamente sejam as mais intensas. Na primeira parte da obra, enquanto aguarda o desenrolar de sua detenção, o narrador Kalaf Epalanga observa com atenção o policial que o deteve e que apelidou de *viking loiro*: “Ele bem podia tentar disfarçar, mas aquele ar de polícia zeloso não conseguia esconder que, no seu tempo, devia ter curtido algumas *raves*” (44). Com efeito, assim era Igor: um homem apaixonado por música. Esta conexão tácita com Kalaf Epalanga fez com que, ao contrário de Mari, Igor investigasse mais a fundo a versão do detido: por meio da internet, o policial ficou fascinado com a vivacidade do kuduro e a projeção da banda Buraka Som Sistema. Pouco tempo depois, o advogado do OYA Festival, evento em que o grupo de Kalaf estava escalado, articula a soltura do músico e assim o chefe da Unidade Especial para Assuntos de Polícia ordena a imediata libertação de Kalaf Epalanga. Com alguma curiosidade sobre a força e influência do artista, Igor debruça-se ainda mais sobre o fenômeno do kuduro e, ao final do romance, toma a decisão de ir ao concerto de Buraka, onde, de longe, numa relação de poder inversa, enxerga aquele que há poucas horas esteve detido sob a hipótese de imigração ilegal: “e lá estava ele, o primeiro angolano a pisar o palco do OYA, cantando numa língua que não entendia, mas que tinha como cama o beat, a língua franca que todo o ser com sangue nas veias consegue sentir” (370).

Depois de Kalaf atravessar as fronteiras do país que deu berço e profissão ao último narrador do romance, é o próprio Igor quem, ao final da história, rompe

mais um limite e resolve entrar no território cultural angolano – e africano – representado por Kalaf Epalanga. No concerto, Igor sente que o “ritmo [do kuduro] apela ao coração do ouvinte, transporta-o para a essência daquilo que é a sua relação com a África umbilical, ainda que o mesmo nunca tenha pisado os pés naquela terra” (370). A força desse entrecruzamento musical leva o narrador a romper a última fronteira que se lhe impõe: ir ao Líbano e viver o amor suspenso com Ava – “É tudo o que precisaremos”, diz ele após tomar essa decisão com a qual a narrativa se encerra.

#### **4. O entrelugar da palavra: considerações finais**

Ao contrário da obra literária aqui comentada, este ensaio tem um limite muito mais simples – precisa terminar. Estas últimas palavras surgem sob o efeito de uma forte sensação: o projeto literário de *Também os brancos sabem dançar* coloca em dúvida a possibilidade de existirem identidades absolutas. No romance, essa intenção se manifesta na forma como a obra indaga as identidades nacionais, a começar por uma narrativa repartida entre três vozes cujas experiências transnacionais convergem e, assim, revelam limites identitários interpenetráveis. Por isso mesmo, a ideia de fronteira enquanto construção epistêmica (Tlostanova e Mignolo 2014) é imprescindível à compreensão profunda da narrativa de Kalaf Epalanga.

A fronteira como fator diferencial ganha força na primeira parte da obra: ao longo do caminho empreendido pelo narrador-protagonista, a detenção policial surge como a força da interdição, como trincheira em que se impõe a guerra ética pelo direito de ir e vir e o Estado como figura centralizadora (Mbembe 2018). Considerando que “a história de cada um é, em parte, a história das pessoas que viveram num mesmo lugar” (Appiah 1997, 60), Kalaf não deixa de raciocinar e sentir como um angolano: enquanto aguarda ser solto, ele pensa sobre a força angolana do kuduro enquanto memória cultural (Assmann 2016; Assmann 2018), as relações de subalternidade impostas à vida de um africano que precisa migrar para Portugal e o racismo tácito que existe, por exemplo, nos países nórdicos. Por outro lado, essa percepção das fronteiras nacionais rígidas desaparece na voz de Sofia e Igor: enquanto narram, ambos deixam ver os matizes presentes na suposta rigidez dos limites nacionais, seja pela mescla cultural implícita na vida de Sofia, seja pela presença da alteridade estrangeira que marca a biografia afetiva de Igor.

O romance de Kalaf Epalanga mostra como as fronteiras podem ser – ao mesmo tempo – espaços abertos e fechados, locais de continuidade e descontinuidade

interpenetráveis entre si. Para isso, o escritor e músico – artista no entrelugar da palavra – toma a fronteira como linha de força de sua narrativa e, por meio de uma escrita autoficcional, mostra que a identidade nacional é um corpo relativo: transforma-se, varia, endurece ou se enrijece a depender de onde se encontra e dos corpos em que se inscreve. Com *Também os brancos sabem dançar*, Kalaf Epalanga logra uma escrita da pós-modernidade na medida em que faz da identidade nacional – uma construção arraigadamente moderna – um espaço de incerteza, instabilidade e opressão, por um lado, e um território de múltiplos possíveis, de expansão e desprendimento identitário, por outro.

#### NOTAS

1. As próximas citações de *Também os brancos sabem dançar* trazem apenas a referência ao número da página.
2. Prato típico angolano, geralmente feito com sopa de peixe e uma massa cozida conhecida como funge. O funge pode ser preparado com farinha de milho, mandioca ou batata-doce.
3. MPLA: Movimento Popular de Libertação de Angola.
4. Tal foi o contributo dado por al-Kasim que em 2012 ele foi condecorado com o título de Cavaleiro de 1ª Classe da Ordem de Santo Olavo, uma das mais altas insígnias outorgadas pela monarquia norueguesa.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands/La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Appiah, Kwame Anthony. 1997. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Assmann, Aleida. (1999) 2018. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução e coordenação de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp.
- Assmann, Jan. (2008) 2016. “Memória comunicativa e memória cultural”. *História oral*, tradução de Méri Frotscher, 19 (1): 115-27.
- Barthes, Roland. (1971) 1989. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Richard Miller. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Barthes, Roland. (1973-74) 2010. *Le lexique de l’auteur. Séminaire à l’École pratique des hautes études 1973-1974*, edição de Anne Herschberg Pierrot. Paris: Seuil.
- Bauman, Zygmunt. 2017. *Estranhos à nossa porta*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar.
- Blanchard, Pascal, Nicolas Bancel, e Sandrine Lemaire, orgs. 2005. *La fracture coloniale: la société française au prisme de l’héritage colonial*. Paris: La Découverte.

- Bresser-Pereira, Luiz Carlos. 2017. “Estado, estado-nação e formas de intermediação política”. *Lua nova. Revista de cultura e política* 100: 155-85.
- Epalanga, Kalaf. 2018. *Também os brancos sabem dançar. Um romance musical*, 2ª ed. Alfragide: Editorial Caminho.
- Faedrich, Ana. 2015. “O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea”. *Itinerários* 40: 45-60.
- Fanon, Frantz. (1961) 1968. *Os condenados da terra*. Tradução de José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Foucault, Michel. 1999. *Ética, estética y hermenêutica*. Tradução de Ángel Gabilondo. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Gikandi, Simon. 2000. “African Literature and the Colonial Factor”. Em *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*, edição de Abiola Irele e Simon Gikandi, 389-97. Cambridge: Cambridge University Press.
- Klinger, Diana. 2008. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Mbembe, Achille. (2003) 2018. *Necropolítica. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições.
- Mbembe, Achille. (2016) 2017. *Políticas da inimizade*. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona.
- Ngoenha, Severino Elias. 1992. *Por uma dimensão moçambicana da consciência histórica*. Porto: Edições Salesianas.
- Ricœur, Paul. (2000) 2007. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp.
- Tlostanova, Madina, e Walter Mignolo. 2012. *Learning to Unlearn: Decolonial Reflections from Eurasia and the Americas*. Columbus, OH: Ohio State University Press.
- Wieser, Doris. 2024. “Angola e os lugares do afeto: entrevista a Kalaf Epalanga”. *Portuguese Literary & Cultural Studies* 40/41: 54-71.

PAULO GEOVANE E SILVA é doutor em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (2023) pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde também obteve o grau de mestre em Literatura Brasileira e Comparada (2012). Licenciou-se em Letras (Língua Portuguesa, 2010) pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Entre 2020 e 2021, sob a coordenação de Doris Wieser, foi bolseiro do projeto Identidades Nacionais em Diálogo: construções de identidades políticas e literárias em Portugal, Angola e Moçambique (1961-presente) (IF/00654/2015), do qual resultam o presente número da *Portuguese Literary & Cultural Studies* e o documentário *Viver e escrever em trânsito: entre Angola e Portugal*. Atualmente, Paulo Geovane e Silva trabalha como editor e escritor. As suas áreas de investigação e interesse são: literaturas africanas de língua portuguesa, estudos pós-coloniais, identidades nacionais, estudos de gênero.