

Perspectiva afro-fabulada, inscrição da memória pós-colonial

Jeferson Rodrigues dos Santos* 

Introdução

No romance *Sua Excelência, de Corpo Presente* (2020), do escritor angolano Pepetela, a memória pós-colonial é inscrita pela coexistência de três circunstâncias. Na primeira, oriunda do jogo entre ausência e presença sugerido pelo título, a autoridade de “sua excelência”, uma figura de poder situada no presente do discurso, é imediatamente tensionada pela condição física de estar “de corpo presente”, condição que o liga, paradoxalmente, tanto ao passado colonial quanto ao presente pós-independência. Na segunda, suscitada pela própria elipse verbal no título – *sua excelência (está) de corpo presente* – articula-se um palco singular: o velório do ditador-narrador. E, na terceira, a radicalização do enunciado, “Estou morto” (PEPETELA, 2020, p. 11), instaura, finalmente, o pacto narrativo: a encruzilhada de onde o narrador-defunto enuncia. É essa condição liminar – morto, mas consciente – que fomenta, assim, a coexistência dessas circunstâncias e a itinerância do plano de narração. Emerge, por conseguinte, a problemática de um morto que, retendo o desejo de controle, se torna capaz de “escutar, entender os dizeres, mesmo os sussurros e, em alguns casos, adivinhar pensamentos” (PEPETELA, 2020, p. 11).

O que se estabelece, com isso, não é um relato, mas um ato de fabulação. O narrador é quem escolhe os elementos que compõem a sua imagem póstuma. O seu discurso, que desenha uma “aparente biografia”, transita por múltiplas formas – testemunho, confissão, autorreflexão – e estabelece-se nessa ambivalência entre “ser e não ser ficção”, “realidade e fabulação”. É, sobretudo, essa ambiguidade que define o ângulo de análise deste texto: analisar a memória (aquilo que o narrador escolhe fabular) para compreender a identidade (aquilo que essa fabulação constrói). Um ângulo que, visando a definição do agente que o enuncia, fundamenta seu argumento na noção de “dupla consciência”, central nas reflexões de W.E.B. Du Bois e Paul Gilroy sobre a formação das subjetividades negras.

Para W.E.B. Du Bois (2021, p. 23), a “dupla consciência” define-se pela “sensação peculiar [...] de sempre enxergar a si mesmo pelos olhos dos outros”, descrevendo um sujeito cindido que precisa conciliar a sua experiência interna com a visão estigmatizante projetada pelo mundo exterior. Expandindo essa fratura identitária para o contexto do deslocamento, Paul Gilroy (2001, p. 18-20) instaura o Atlântico Negro como um território transnacional que funciona como um “lugar de disputa sobre os códigos que irão regular a maneira pela qual a história [...] será escrita”. Tal formulação é crucial para a análise da obra de Pepetela: a própria narrativa converte-se no prêmio dessa disputa de poder. É exatamente nessa arena que o narrador de *Sua Excelência, de Corpo Presente* opera. Ele não está apenas a recordar o passado; ele está a lutar pelos códigos que definirão a sua memória póstuma:

* Doutor em Letras/Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), São Cristóvão, Sergipe, Brasil. Professor da Universidade Federal de Sergipe (UFS), Aracaju, Sergipe, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8808-2690>. E-mail: jr.triangular@gmail.com

Pois, devem ter posto o esquife debaixo do primeiro lustre, o do norte. À frente dos meus olhos fica o segundo, do sul. No princípio não perceberam a simbologia que eu pretendia para a mudança. O norte e o sul casando no equador do mundo, a nossa nação. [...] Deviam me ter colocado no meio, entre o lustre norte e o sul. Ficaria implantado no equador do universo para as últimas homenagens. Compreendo, assim há mais espaço para a assistência. De qualquer maneira, preferia ter ficado ao contrário, cabeça a sul, virado para o norte. Não é sempre de lá que vêm todas as ameaças? Pronto, é preciso confiar na guarda presidencial, o verdadeiro exército do país. Eles evitam golpes ou invasões enquanto me têm aqui deitado no caixão. Depois, debaixo de terra, só os vermes me vão visitar. E duvido da capacidade dos vermes em me derrubarem do poder (PEPETELA, 2020, p. 51-52).

Ambas as facetas da dupla consciência – a fratura psicológica interna (DU BOIS) e a disputa geopolítica externa pela narrativa (GILROY) – pairam sobre o narrador-ditador. A sua fala opera nesse trânsito, pois a sua condição de “deslocamento” é absoluta: está morto, irrevogavelmente deslocado da vida, do corpo e do poder. O seu velório, por conseguinte, transforma-se no seu “Atlântico Negro” pessoal, ou seja, o território liminar e o “lugar de disputa” por excelência, onde ele assiste, em tempo real, aos códigos da sua história a serem reescritos pelos vivos, enquanto ele próprio tenta, paradoxalmente, ditar a narrativa final.

Não à toa, sua luta pelos códigos da memória colide com a realidade da sua impotência. Ele desdobra-se em múltiplos cruzamentos, nos quais a consciência geopolítica (Norte-Sul, ameaças) e cultural (a nação como “equador do mundo”) são a sua tentativa de lutar ativamente pelos códigos da História, de fixar o seu legado simbólico. Essa tentativa, contudo, é imediatamente sabotada pela consciência da finitude (o corpo entregue aos vermes). Há, assim, um jogo constante entre a aparência (a simbologia do poder que ele tenta codificar) e a realidade (a impotência do cadáver em controlar a narrativa), definindo o velório como um espaço-encruzilhado onde o “eu” da enunciação (ditador-narrador) e o “eu” do enunciado (ditador-personagem) se sobrepõem. É dessa fratura que emerge, em nossa hipótese, a figura do “narrador pós-colonial-colonial”, desde já entendido aqui como um agente que se define como um produto paradoxal da independência (“pós-colonial”) que, simultaneamente, internaliza e reproduz as lógicas de poder do sistema que o antecedeu (“colonial”)¹.

A identidade paradoxal do “narrador pós-colonial-colonial” exige, portanto, um método narrativo específico para poder existir e contar a sua história. Propõe-se, desse modo, a “perspectiva afro-fabulada” (SANTOS, 2025)² como a ferramenta narrativa que dá voz a essa contradição. Condição pela premissa

¹ Cumprido ressaltar que a formulação de tal figura não visa apenas reiterar a constatação sociopolítica da cumplicidade das elites ou da colonização interna, fenômenos já dissecados de modo contundente por pensadores como Frantz Fanon, Homi Bhabha e Achille Mbembe. Se o substrato histórico da obra reverbera essas reflexões, o “narrador pós-colonial-colonial” institui-se, neste texto, como uma categoria formal e narratológica. Trata-se de compreender como esse sujeito opera enquanto voz e operador do discurso, materializando a fratura identitária no próprio tecido literário, ao estruturar a focalização, as estratégias de ocultação e a sintaxe do poder na diegese.

² Este artigo é um recorte da tese de doutorado intitulada *Entre trincheiras narrativas: as encruzilhadas de Pepetela*, a qual articula o conceito de “encruzilhada” como método crítico-analítico para estudar as contranarrativas e a “africanização do romance” no programa narrativo de Pepetela: <https://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/22785>.

fundamental, a condição de morto-vivo, a qual, diante da impossibilidade de uma narração realista dar conta da sua existência, a perspectiva sustenta-se em dois elementos, a saber: perspectiva/ponto de vista e fabulação/fabulado.

Uma vez que o narrador exerce um papel comunicativo, uma instância mediadora (BAKHTIN, 2011; BAL, 2021), as ações e falas são apreendidas sob determinada angulação e, conseqüentemente, aquilo que se vê é o que é narrado. No caso do narrador de *Sua Excelência*, a noção de “ponto de vista” está relacionada à sua “dupla consciência”. A dupla instância de narrador e personagem (BAL, 2021) torna a ambivalência pertinente, pois, nessa chave, a fabulação vincula-se diretamente ao ponto de vista. Tal elo fundamenta-se nas categorias de fábula e evento de Mieke Bal: a fábula, como “interpretação dos acontecimentos” (BAL, 2021, p. 28, 33), manifesta um “rastro da memória”. Composta por personagens, eventos, tempo e espaço, a fábula suscita, assim, o que se pode denominar um ponto de vista fabulado: a voz narrativa reapresenta e reorganiza os factos valendo-se da memória.

A possibilidade de a memória ser inventada encontra amparo no argumento de Mahomed Bamba (2012) no que diz respeito à junção do “nível de fabulação” com o “nível de reconstituição histórica”. Se a “reconstituição histórica” (a pretensão de narrar os factos) é, em narrativas diaspóricas, inseparável do “nível de fabulação” (a invenção usada para preencher, distorcer ou controlar essa reconstituição), a narração do ditador-narrador não é nem pura história nem pura invenção, mas um ponto de vista que é, em si, fabulado. O narrador de *Sua Excelência* corrobora a prática ao situar a presença de tal fabulação em múltiplos momentos: na busca por conjugar os tempos (“que só tenho o antes”), na sua escolha seletiva dos factos (“deveríamos talvez deixar algumas reticências”) ou no seu interesse pela biografia (“o russo Dostoievski, que se contou e recontou em tudo que era livro”) (PEPETELA, 2020, p. 48-113). Disso decorre que, em virtude desse processo de rearranjo da memória, o ponto de vista fabulado ganha o acréscimo do termo “afro”.

O prefixo “afro”, aqui, designa uma perspectiva africana cujos processos de criação dialogam com a “afro-fabulação” de Tavia Nyong'o. Para o teórico, o conceito implica que “[...] os gêneros e discursos [sejam] colocados em tensão oscilante, através da perturbação de uma demanda chave da *mimesis* representacional: a demanda de uma representação ser verdadeira ou falsa, ser história ou ficção” (NYONG'O, 2012, p. 210). Porém, enquanto Nyong'o mobiliza a afro-fabulação no campo da *performance* e da teoria *queer*, a apropriação aqui proposta desloca e expande o conceito para a narratologia e para a política da memória literária. Trata-se, pois, de converter a fabulação em uma categoria de análise do discurso romanesco pós-colonial capaz de expor as engrenagens da colonialidade.

Nessa esteira, cumpre também demarcar a fronteira entre essa perspectiva e vertentes estéticas como o realismo mágico ou o maravilhoso. Embora tais expressões, consagradas no contexto latino-americano, representem um esforço histórico e legítimo de autonomia literária ao naturalizarem o insólito e o fantástico no cotidiano, a afro-fabulação opera em outra chave teórica. A condição liminar do narrador-defunto não opera pela via do insólito ou da magia, mas sim como uma manipulação política, dialógica e cinicamente consciente da fronteira entre ficção e realidade, em que a disputa pelo legado histórico substitui o maravilhamento.

Concebida, dessa forma, como “prática inventiva” e contracolonial (NYONG'O, 2012, p. 77), a afro-fabulação desloca a narração para um processo especulativo sobre as memórias do ditador-narrador (na sua dimensão particular) e das elites africanas (na sua dimensão partilhada). O narrador de Pepetela, ao transitar entre memória individual e coletiva, fabulação e reconstituição histórica, é a própria encarnação dessa “tensão oscilante”. Nesse sentido, o seu ponto de vista é fabulado porque só se conhece o ditador-passado a partir da posição do narrador-presente, e vice-versa, como ilustra a sobreposição temporal: “[...] o presente a sobrepor-se sempre ao passado, uma chatice este apego ao que já não é” (PEPETELA, 2020, p. 92).

Definida, assim, a arquitetura teórica deste texto – o agente (“narrador pós-colonial-colonial”) e o seu método (“perspectiva afro-fabulada”) –, cumpre aprofundar a análise de como o narrador opera. Primeiramente, exploram-se as condições de possibilidade da sua enunciação, o palco espaciotemporal do velório como um “espaço-encruzilhado” (MARTINS, 2021; BRANDÃO, 2013) e o seu “tempo espiralar” (MARTINS, 2021a). Argumenta-se que é esse cenário liminar que faculta ao narrador a sua “função prismática”. Em seguida, analisa-se a “perspectiva afro-fabulada” em ação, examinando como a “subjetividade criadora” do narrador utiliza a fabulação, seja na estetização da violência (as “belas paisagens” encomendadas) ou na apropriação da cosmovisão “afro” (o diálogo com o *kazumbi*). Demonstra-se, por fim, como essa fabulação expõe as duas faces do narrador: o “Eu Pós-colonial” (crítico e desiludido) e o “Eu Colonial” (autoritário e reproduzidor da lógica de poder).

A cena memorialística

Ao se declarar morto (PEPETELA, 2020, p. 11), o narrador estabelece seu velório como o espaço narrativo fundacional. A chave teórica para esse palco articula-se ao conceito de “espaço literário” de Luís Alberto Brandão, que o define como uma “fonte de abertura crítica, estimulante por ser articulatório e agregador” (BRANDÃO, 2013, p. 57). Nessa acepção, o velório transcende o mero cenário para se tornar um espaço-encruzilhado: é *articulatório* por conectar e pôr em tensão os pares opostos que fundam a narrativa (vida e morte, poder e impotência); e é *agregador* por funcionar como um campo de forças que atrai e reúne “diferentes vozes, temporalidades e séries sociais” (BRANDÃO, 2013, p. 57). A materialização dessa função agregadora é visível na cena dos lustres, onde o narrador posiciona seu esquife no “equador do mundo” (PEPETELA, 2020, p. 51), traçando múltiplos cruzamentos geopolíticos e culturais. O velório funciona, assim, não apenas como o “espaço observado”, mas como o “espaço que torna possível a observação” (BRANDÃO, 2013, p. 117). É precisamente essa condição liminar que faculta ao narrador o seu “excedente de visão”, a capacidade de “escutar, entender os dizeres, mesmo os sussurros e, em alguns casos, adivinhar pensamentos” (PEPETELA, 2020, p. 11), ativando o palco onde a disputa pela memória é encenada em tempo real.

A compreensão desse rito fúnebre, fundamental para o espaço-encruzilhado, ancora-se em Leda Maria Martins (2021, p. 65), que o define como “retração e expansão da força matriz” e “ambiente de exercício da ancestralidade”. A concepção do rito como “transformação” e “força de restauração do equilíbrio” (MARTINS, 2021, p. 65) captura a exata ambiguidade da posição do narrador-ditador, situado entre o legado colonial e a busca por uma identidade própria. Tal concepção, por sua vez, coexiste com

e permite a manifestação de uma temporalidade igualmente fraturada, cuja dinâmica é elucidada pela mesma teórica por meio do conceito de “tempo espiral”.

Rompendo com a cronologia linear, Martins (2021a, p. 21) propõe o tempo não como sucessão, mas como “percepção, concepção e experiência”. Esse tempo espiralar opera em um “movimento de reversibilidade” e tem como pilar a “simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro”. Essa simultaneidade materializa-se de forma exemplar na consciência do narrador: para ele, o passado não é um estrato inerte, mas uma força ativa que coexiste com o presente do velório e com a projeção do futuro de seu legado. A própria memória, nesse ambiente liminar, opera segundo a lógica do tempo espiralar, permitindo que o passado seja reinscrito e, assim, viabilizando a perspectiva narrativa singular desse sujeito pós-colonial:

E quem disse era noite?

Tentei umas contas. A última imagem retida na memória antes deste salão foi a de umas pessoas de branco à minha volta, com máscaras de cirurgia, cheiro a medicamentos, uma preocupada voz feminina, estamos a perdê-lo, estamos a perdê-lo... Quando poderá ter sido isso? Dias, meses, anos? Podem ser dias ou meses, não se notam modificações nas faces conhecidas, todas elas. Ainda não sofreram as marcas de anos. No entanto, podem ter me metido num congelador para manter o corpo durante meses. Ou até embalsamarem, já se fez na antiguidade e na modernidade. Estas hipóteses não são disparatadas, pois podia ser necessário atrasar a notícia da minha morte para preparar com calma a transição. Não se muda de chefe de um dia para o outro, ou há risco de convulsão política, mesmo guerra civil, não brinquemos com coisas sérias (PEPETELA, 2020, p. 23).

Presente no capítulo inaugural, o excerto supracitado materializa o argumento, demonstrando como a perspectiva afro-fabulada resulta da combinação indissociável entre o espaço-encruzilhado e a sua temporalidade espiralar. Em tal condição liminar, a consciência do narrador subverte a cronologia linear, pois múltiplas temporalidades colidem: o passado imediato da morte (“estamos a perdê-lo”), o presente da consciência (“este salão”) e o futuro da sucessão (“preparar com calma a transição”) fundem-se num único plano enunciativo. A própria confusão temporal do narrador, expressa nas interrogações “E quem disse era noite?” e “Quando poderá ter sido isso? Dias, meses, anos?”, é a manifestação textual desse tempo espiralar. Mais do que meros delírios, as hipóteses sobre congelamento e embalsamamento revelam a lógica persistente do ditador: apontam para a manipulação política do tempo como uma deradeira tentativa de controlar o relato, mesmo depois de morto. A “última imagem retida na memória” converte-se, assim, em índice de fragmentação e incerteza, espelhando a desorientação do narrador e sua ruptura radical com a sucessão linear.

Nessa tessitura, a conjugação de tais elementos potencializa a contranarrativa da obra, uma vez que desestabiliza as estruturas de poder e propõe uma reflexão sobre a identidade angolana, a história do país e as complexidades da era pós-colonial. É a partir desse palco enunciativo que se estabelece o funcionamento do “narrador pós-colonial-colonial”, o qual expõe suas ambiguidades por meio de dois centros de força que definem sua perspectiva na cena memorialística: a temporalidade fluida e a função prismática.

A escrita da memória em *Sua Excelência, de Corpo Presente* opera, assim, numa temporalidade fluida que expõe, como pano de fundo, uma disputa pela narrativa do passado. No cerne dessa disputa, observa-se o tangenciamento das temporalidades, pois o passado continua a se inscrever no presente. É precisamente nessa chave que as continuidades entre o colonial e o pós-colonial resultam da pluralidade de tempos que caracterizam este último. Tal dinâmica alinha-se ao que Achille Mbembe (2018a, p. 16) denomina o “entrelaçamento de presentes, passados e futuros” na elaboração da história da experiência negra.

A obra manifesta essa sobreposição de forma exemplar: o passado colonial é revisitado como uma memória fabricada pelo poder (a exemplo da passagem em que o ditador menciona as paisagens “pintados por um amigo meu do antigamente” [PEPETELA, 2020, p. 115]); o presente pós-independência é figurado como uma alegoria do Estado em decomposição, centrado no próprio velório; e o futuro mítico ou ancestral irrompe através da voz do *kazumbi* do Ministro Virtuoso (PEPETELA, 2020, p. 89), desestabilizando a linearidade histórica. O entendimento, aqui, não reside na mera repetição dos tempos. Ao contrário, visto que eles “[...] nascem da relação contingente, ambígua e contraditória” dos sujeitos (MBEMBE, 2018a, p. 208-209), a inclusão, a alteração e a manutenção do legado histórico constituem os próprios dispositivos de sua reescrita. A voz do narrador-ditador materializa essa dificuldade em lidar com a fluidez temporal, culminando em sua confissão: “Tenho de me habituar a conjugar tempos passados, [...] eu que só tenho o antes” (PEPETELA, 2020, p. 48-49).

É o próprio narrador quem tece diversas formas de registro de sua história, como se nota em diferentes momentos. Ele vincula biografia, ficção e história (“[...] contou e se recontou em tudo que era livro [...]”); contrapõe seu interesse pelos mitos à descrença em lendas (“[...] Se eu acreditasse nessas lendas...”); e alude a pinturas e quadros para confirmar seu desejo de conservar a própria memória (“Tenho pena de que mudem as pinturas...”) (PEPETELA, 2020, p. 113, p. 115, p. 119, p. 121). Essa tessitura de registros convoca, desse modo, diferentes conceitos teóricos: o de “arquivo”, entendido por Leonor Arfuch (2010, p. 370) como um “[...] espaço, acumulação, [...] atravessado pela temporalidade [...]”; o de “memória”, com sua dimensão performativa que, segundo Achille Mbembe (2018a, p. 16), revela fragmentos da experiência; e o de “narrativa”, que, na visão de Mieke Bal (2021, p. 28), pressupõe alguém que organiza a história em uma linguagem própria. Isso de associar o entrelaçamento de tempos à condição performativa do discurso converte-o, aqui, em uma estratégia de reconhecimento da situação africana pós-colonial.

A propósito, Roberta Guimarães Franco (2022, p. 152) lê *Sua Excelência, de Corpo Presente* sob o paradigma da “mescla dos tempos”, a qual viabiliza “uma revisão do passado recente a partir da memória do referido corpo já morto”. Ao situar essa “mescla” no espaço da encruzilhada, a análise ganha outros contornos e torna-se a chave para a afirmação de que o narrador do presente se identifica com o ditador do passado. O desdobramento dessa assertiva aponta para a presença do jogo como condição para a coexistência intertextual. Nesse território de negociação, que fomenta o conflito e a invenção, o jogo emerge, na esteira de Leda Maria Martins (2021a, p. 31), como a estratégia adequada para a observação do sistema de valores do narrador, uma vez que seus constituintes delineiam “[...] um espelhamento que produz imagens duais, de dupla face, sendo sempre possível vislumbrar [...] não apenas uma imagem através da outra, mas ambas simultaneamente”.

O “espelhamento” de que fala Martins (2021a, p. 31) é a própria manifestação da dupla consciência do narrador. As “imagens duais” são suas duas faces – o “Eu Pós-colonial” (o crítico) e o “Eu Colonial” (o dominador) – que a encruzilhada revela. O argumento central da teórica, a capacidade de vislumbrar “ambas simultaneamente”, define a identidade fraturada do narrador: ele não é *ou* crítico *ou* tirano; ele é os dois ao mesmo tempo, e cada imagem reflete a outra. Assim, nem plenamente colonizador (pois critica o poder), nem totalmente descolonial (pois dele dependeu e sua lógica ainda o habita), é justamente essa condição liminar que, a partir da “configuração saturada de tensões e dos tempos entrecruzados”, faculta a sua função prismática, ou seja, aquela na qual ele atua simultaneamente como testemunha (ao relatar os eventos), crítico social (ao ironizar a sociedade) e manipulador da história (ao construir sua autoimagem).

A função prismática dialoga com a noção de “mente observadora” de Käte Friedemann (1965, p. 26). Contudo, em *Sua Excelência, de Corpo Presente*, o conceito de “mente observadora”, usualmente associado a uma consciência visual, objetiva e analítica, é expandido. Quando o narrador fala a respeito da sua capacidade de “escutar, entender os dizeres, mesmo os sussurros e, em alguns casos, adivinhar pensamentos” (PEPETELA, 2020, p. 11), ele incorpora a dimensão sensorial à sua observação – a audição (“escutar”), a compreensão (“entender os dizeres”) e a percepção extrassensorial (“adivinhar pensamentos”). Estabelece-se, com isso, a justaposição entre objetividade e subjetividade. Essa justaposição permite que o enunciador se desdobre em múltiplas facetas: a de quem viveu a história no passado (o ditador); a de quem reencena o vivido (o narrador); e a de quem conta a própria história (o “morto”), determinando, assim, a multidimensionalidade da narração.

A multidimensionalidade permite ao narrador ocupar, de forma simultânea, diferentes tempos e perspectivas. Ela se manifesta no “eu” enquanto posição discursiva, que é ressignificado ao longo da itinerância; na confluência dos tempos da enunciação e do acontecimento; no jogo entre memória e mimese, que institui o “eu” como recriação da ficção; e no lugar de coexistência de memórias individuais e coletivas. A capacidade do narrador para tais trânsitos comunicativos tem como horizonte o preenchimento do imaginário histórico, que se mostra resistente e contraditório. Nesse horizonte, a condição de se lançar por múltiplas dimensões, ao rememorar as dinâmicas do poder, converte a colonialidade em um fenômeno da globalização e, no sentido da encruzilhada, em uma série de modos distintos de existência em um mesmo território. Se, por um lado, o narrador, em vida, utiliza a fabulação para estetizar a violência, evocando as “paisagens” idílicas que encomendou (PEPETELA, 2020, p. 115) – uma ficção nacionalista que, em sua beleza pictórica, esconde as violências sob a tinta –, por outro, a mencionada fachada estética é corroída pelo grotesco de sua própria condição póstuma:

Pararam as sacudidelas. Devem ter pousado o caixão no terreno. Se bem me lembro, perto estaria a lixeira. [...] Pensando bem, é um bom sítio para esconder um cadáver, mesmo que só por uns dias, até as coisas acalmarem. Pelo menos não se nota o mau cheiro provocado pela corrupção do corpo, porque o fedor ambiente envolve tudo. Se for um caixão com muito lixo por cima, só se notará quando resolverem acabar com a lixeira, o que não será na próxima geração. A menos que a situação do momento melhore muito para os nossos e retomem a ideia de um funeral de Estado. Então recuperam o caixão e tudo se resolve (PEPETELA, 2020, p. 189).

O excerto expõe como, mesmo no limiar entre vida e morte, autoridade e impotência, o narrador mantém sua capacidade de observação e reitera o espaço da encruzilhada ao fabular sobre o legado das ditaduras: um cadáver cuja corrupção física espelha a degenerescência moral de um regime. O ditador de Pepetela não é apenas um governante autoritário; ele é a encarnação do soberano necropolítico. Durante o seu regime, o seu poder não se baseava no pacto social ou na razão (como na modernidade clássica), mas na instrumentalização da morte. Conforme postula Achille Mbembe (2018b, p. 5), “[...] a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais”. O ditador detinha o monopólio de decidir quem era “descartável”. A fratura que a narrativa expõe é que, mesmo morto, ele tenta manter essa prerrogativa, usando o velório para ditar quem “vive” e quem “morre” na memória oficial da História.

O velório deixa de ser somente um cenário e passa a ser compreendido como o último teatro necropolítico do tirano. Nesse palco, o ditador que enuncia “Estou morto” (PEPETELA, 2020, p. 11), mas que continua consciente e a manipular os vivos, encena uma transgressão absoluta. Tal *performance* materializa então “[...] a recusa em aceitar os limites a que o medo da morte teria submetido o sujeito” (MBEMBE, 2018b, p. 15). Ao agir como se a morte não impusesse um fim ao seu domínio, o velório, lido aqui em sua dimensão de encruzilhada, deixa de ser um mero rito de passagem e transforma-se no espaço onde o soberano finge ter derrotado a sua própria mortalidade, tentando assim controlar os “sussurros” e a “transição”.

Contudo, a ironia instaurada nessa encruzilhada revela um paradoxo implacável. Se, ao longo de seu regime, o tirano exerceu o necropoder ao “[...] criar ‘mundos de morte’, formas únicas e novas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de ‘mortos-vivos’” (MBEMBE, 2018a, p. 71), a cena fúnebre inverte essa lógica. O soberano que reduziu a nação a um “mundo de morte” converte-se, ele próprio, no derradeiro morto-vivo de sua narrativa. Encurralado na lixeira póstuma de seu corpo em putrefação, o narrador pós-colonial-colonial expõe-se como um sujeito espectral que, tendo forjado o seu poder na produção da morte, encontra-se agora confinado a ela.

É a partir da função prismática do enunciador que diversos aspectos do funcionamento da encruzilhada se manifestam. Sua voz em primeira pessoa, por exemplo, embora crie proximidade com o leitor, é marcada por profunda ambiguidade, ao mesclar ironia, cinismo e autocomplacência. Tal ambiguidade aparece na forma como ele naturaliza a corrupção inerente ao sistema ao afirmar que “O Poder é insaciável e deve ser absorvido em pequenas doses” (PEPETELA, 2020, p. 151), sugerindo não a erradicação do vício, mas sua gestão. Essa postura estabelece o paradoxo do colonizado-colonizador, pois, enquanto expõe as contradições do regime, o narrador mostra-se um produto e perpetuador de suas lógicas. Complexidade que permite a criação de um painel de uma sociedade que “não difere dos outros no continente e também na Ásia” (PEPETELA, 2020, p. 53), bem como a exposição das omissões na história nacional, inerentes ao “reconhecimento simulado de autoria” (PEPETELA, 2020, p. 58), instaurando, por fim, a multidimensionalidade das estruturas de poder nos âmbitos político, cultural, econômico e psicológico.

Essa multidimensionalidade do poder reflete-se no próprio espaço de organização do texto, que mescla duas concepções fundamentais. A primeira diz respeito à narrativa, porque o ditador, embora morto, permanece consciente em um espaço liminar. Estando nem totalmente vivo nem completamente morto, ele ocupa uma posição que lhe permite observar tudo e transcender as limitações temporais, oferecendo uma visão singular da sociedade pós-colonial. A segunda concepção refere-se à função da obra: a forma romance *Sua Excelência, de Corpo Presente* ocupa uma posição intermediária, transitando entre o simbólico e o alegórico (ao usar símbolos para refletir sobre o poder); entre o passado e o futuro (ao ser comentário do pretérito e reflexão sobre porvires); e entre a distopia e a utopia, dado o pessimismo de sua crítica aos regimes ditatoriais.

Desse diálogo entre temporalidades e prismas, emerge a interrogação central da obra: por que entregar o discurso a um ditador? Diante de tal questionamento, a perspectiva do narrador mostra-se ainda mais interessante justamente por se tratar de uma figura que, mesmo morta, narra o próprio velório, mantendo sua capacidade de ver, ouvir e pensar. Ao oferecer uma visão singular e de dentro sobre a corrupção e a natureza do poder, essa escolha narrativa justifica a análise aprofundada de sua perspectiva afro-fabulada.

A perspectiva afro-fabulada

Como dito, a figura do narrador, um ditador que, já em seu primeiro enunciado, estabelece a condição paradoxal que guiará o relato: “Estou morto” (PEPETELA, 2020, p. 11). A partir de tal espaço liminar entre a vida e a morte, ele revisita sua trajetória, expondo uma subjetividade complexa e ambivalente. Essa condição é agudizada quando o narrador reflete sobre sua própria índole, ao declarar: “os filósofos dizem há milênios, o homem e o lacrau não podem fugir à sua natureza. Não tenho vergonha da minha natureza de devasso, a história poderá me acrescentar esse cognome, se merecer um cognome” (PEPETELA, 2020, p. 183). Dessa confissão, delineia-se uma voz que transita entre o poder e a decadência, a história oficial e a narrativa subvertida. Tal dualidade, ao entrelaçar elementos contraditórios – vida e morte, humano e animal (lacrau), poder e fragilidade –, oferece as pistas para a constituição de seu singular ponto de vista.

A primeira pista para a compreensão do narrador reside na associação de sua figura com o lacrau, cujos traços simbolizam tanto o perigo quanto, paradoxalmente, a resistência e a adaptabilidade. Tal analogia é pertinente, pois, assim como o escorpião não foge de sua índole, o narrador também se mostra preso à sua. Ele mesmo inaugura o relato desafiando a noção de que o poder se extingue com a vida, ao afirmar “Estou morto”. Sua autodeclaração como “devasso” (PEPETELA, 2020, p. 183), que emerge como segunda pista, funciona como um ato de ruptura com a linearidade da narrativa histórica; ao ser proferida no espaço da encruzilhada, ela relativiza a moralidade e a verdade, introduzindo outras percepções sobre o passado.

A partir dessas premissas, o ditador apropria-se da narrativa e a manipula, pois, ao abordar as dinâmicas políticas e a manipulação mnemônica, sua lembrança individual expande-se para a coletiva, convertendo o relato em resistência à amnésia histórica que caracteriza os regimes autoritários. Essa persistência do passado no presente o posiciona, simultaneamente, como protagonista e observador

crítico de seu próprio legado. A frase “a história poderá me acrescentar esse cognome” (PEPETELA, 2020, p. 183), por exemplo, exemplifica essa dinâmica: passado e presente se entrelaçam, e a História converte-se em um campo em disputa, revelando a plena consciência do narrador de que sua imagem será moldada pela narrativa historiográfica. Por conseguinte, o narrador-ditador joga com os modos de narrar e, como terceira pista para a análise, mobiliza um complexo quadro de referências intertextuais.

O quadro intertextual mobilizado pelo narrador gira em torno de referências de múltiplas séries: das históricas e filosóficas às religiosas, espirituais, literárias, culturais e identitárias. A presença de figuras como Júlio César, Sócrates e Maquiavel (PEPETELA, 2020, p. 52, p. 98, p. 143, p. 165) insere a narrativa em um amplo debate filosófico-político, evocando a complexa relação da história da África com as tradições ocidentais e abordando aspectos ligados à liderança e à ética. A menção às “12 punhaladas de César” (PEPETELA, 2020, p. 52) demonstra a traição e a fragilidade do poder como pontos de identificação para o ditador-narrador, cuja projeção de autoridade é assombrada pela vulnerabilidade. A alusão a Sócrates, por sua vez, suscita a reflexão sobre a ausência da moralidade nas decisões do tirano; a busca socrática pela verdade contrasta agudamente com a corrupção que permeia sua liderança, questionando se a sabedoria de fato reside no poder. Por essa razão, estabelece-se a aproximação com o pensamento de Maquiavel sobre o uso da força e a moralidade política, pois o narrador, ao mesmo tempo que reconhece a necessidade de suas ações para a manutenção do controle, reflete a tensão indelével entre eficácia e ética na política pós-colonial.

No plano da espiritualidade, o narrador exercita uma intertextualidade crítica ao mobilizar referências ao catolicismo, à religião budista e à lenda da ressurreição de Lázaro (PEPETELA, 2020, p. 76, p. 78). A presença do catolicismo serve como ponto de partida para a reflexão sobre como as crenças religiosas moldam as decisões individuais, especialmente em relação ao poder. Inversamente, a alusão ao budismo, cuja ênfase na impermanência se contrapõe à natureza autoritária do ditador, expõe um profundo contraste: em sua busca pelo poder, ele ignora as lições de redenção. Nesse jogo intertextual, a apropriação de símbolos religiosos ocidentais pode ser vista como uma paródia da “missão civilizatória”; a redenção torna-se um artifício, porque o narrador vale-se do sentido de renascimento de Lázaro para tentar redirecionar sua própria imagem na história, evidenciando a luta interna entre culpa e esperança.

Seguindo essa mesma lógica, as menções a Dostoiévski e Angela Davis (PEPETELA, 2020, p. 113, p. 168) inserem as dimensões literária e política na narrativa, aprofundando o que aqui se define como a autofabulação do poder. A referência a Dostoiévski, conhecido por suas explorações da moralidade e da psicologia humana, sugere uma análise complexa do caráter do ditador; a luta interna dostoiévskiana entre bem e mal, culpa e redenção, ressoa com suas próprias experiências. Em contrapartida, a menção a Angela Davis insere a luta pela liberdade e justiça. A presença da ativista no discurso do ditador é, contudo, profundamente irônica: seu nome, símbolo de resistência, contrasta com a opressão que ele representa. Ao ser articulada ao “complexo do colonizado” (PEPETELA, 2020, p. 180), essa referência serve como dispositivo para expor uma crítica direta às consequências do colonialismo e às contradições da identidade na condição pós-colonial.

Ao se autodenominar “devasso”, o ditador desafia as normas estabelecidas e propõe uma nova forma de encarar a liderança. As alusões a Abel e Caim, a Sêneca e ao ovo de Colombo (PEPETELA,

2020, p. 174, p. 160) reiteram que a moralidade e as escolhas éticas, ainda que de forma tortuosa, o circundam. A referida autofabulação do poder, tecida no espaço da encruzilhada, onde a presença do passado questiona as ações do presente, projeta e autoriza o discurso do narrador. Confere-se a ele, assim, uma legitimidade deliberadamente ambígua e paradoxal, que se assume, neste trabalho, como a própria perspectiva afro-fabulada.

A perspectiva afro-fabulada, portanto, implica uma reinterpretação dos códigos culturais a partir da manutenção da consciência pós-morte, pela qual o ritual fúnebre se converte, ironicamente, em teatro político. Emerge, com isso, uma voz em primeira pessoa que se entrelaça a uma tentativa de onisciência. É, contudo, uma tentativa deliberadamente limitada, pois o conhecimento do narrador não é absoluto, o que gera uma tensão constante entre o que ele sabe, o que imagina e o que lhe permanece oculto. É nesse ponto que a sua enunciação aciona o “valor biográfico” (BAKHTIN, 2011, p. 139) como estratégia de auto-objetivação. Dado o seu duplo lugar como narrador e personagem (BAL, 2021), a sua biografia póstuma não almeja a estrita veracidade, mas a estetização da memória (BAKHTIN, 2011, p. 140), na qual o próprio modo de fabular se converte em objeto de análise.

A ambivalência desse duplo lugar torna-se analiticamente pertinente porque a perspectiva afro-fabulada emerge, justamente, do desdobramento desse sujeito na encruzilhada. O termo “afro”, como antecipado, remete não apenas à identidade africana do narrador, mas a uma perspectiva de criação que coloca em diálogo as memórias do ditador com as das elites africanas. A “fabulação”, por seu turno, não se limita à invenção ou distorção, mas consiste na rerepresentação e reorganização dos eventos a partir da memória. O ponto de vista é, portanto, fabulado porque só se conhece o ditador-passado a partir da posição do narrador-presente, e vice-versa, como ilustra a sobreposição temporal na fala do próprio narrador: “[...] No fim das contas, faz-se o que eu quero. Querida... Pois, o presente a sobrepor-se sempre ao passado, uma chatice este apego ao que já não é” (PEPETELA, 2020, p. 92).

O sentido dessa sobreposição converte a perspectiva afro-fabulada em uma categoria estético-histórica eminentemente dialógica (BAKHTIN, 2011, p. 71). Como criador e personagem da sua própria história, os seus múltiplos olhares conferem um posicionamento valorativo à diegese, marcado por traços de humor, ironia e sátira. A partir da sua posição extraposta no velório³, o narrador-ditador maneja o seu “excedente de visão” para interagir com o mundo dos vivos, revelando a premissa bakhtiniana de que “estar fora” e “estar dentro” consiste em “intercambiar posições” (BAKHTIN, 2011, p. 141).

O “excedente de visão” possibilita ao narrador-ditador, mesmo morto, a capacidade de “escutar, entender os dizeres, mesmo os sussurros e, em alguns casos, adivinhar pensamentos” (PEPETELA, 2020, p. 11). Contudo, esse saber não se revela absoluto. A dualidade de sua subjetividade criadora, ao oscilar entre a expansão (o saber sobre o passado) e a limitação (a ignorância sobre o futuro), é exemplificada pelas figuras do espião-de-um-olho-só e do ministro virtuoso.

³ Uma vez que Mikhail Bakhtin (2011) propõe a diferença entre autor-pessoa e autor-criador – o sujeito empírico e o elemento da obra, respectivamente –, no intuito de evitar equívocos de compreensão do argumento, unem-se os termos criador (aquele que narra/relata/constrói a história) e personagem (aquele que é narrado/relatado/construído na história) para localizar a perspectiva do narrador de *Sua Excelência, de Corpo Presente*: criador-personagem.

Descrito pelo narrador sob os epítetos de “fidelidade canina”, alguém que “adivinha os desejos e receios”, “ouve melhor de costas” e é um “criador de mitos dominadores” (PEPETELA, 2020, p. 38, p. 55-58), o espião-de-um-olho-só não se constitui como mero observador passivo; é, antes, um agente ativo que molda a percepção do poder e da autoridade. Sua onipresença auditiva e visual converte-o num duplo do ditador em sua face mais obscura, funcionando como uma extensão da consciência do narrador e um prolongamento de sua vontade ao executar ordens e desempenhar os trabalhos “sujos”. A relação de submissão e lealdade entre ambos constitui, em si, o dispositivo para a manutenção do regime autoritário, expondo a dependência do tirano em relação ao seu executor.

Ter um só olho, nesse contexto, transcende a mera limitação física; a referida limitação alude, como parte da perspectiva do narrador, ao próprio poder que distorce a percepção e a capacidade de julgamento. A interrogação que o narrador se faz – “E o espião de um olho só? Acreditará que eu o ouço?” (PEPETELA, 2020, p. 78) – tensiona o real e o imaginário. No âmbito do ponto de vista afro-fabulado, o espião opera como uma extensão da consciência do narrador, personificando a sua dualidade: tanto a capacidade de enxergar além das aparências e manipular a realidade, quanto a própria fragilidade desse poder, cuja visão restrita o torna vulnerável. O espião é, assim, simultaneamente, um prolongamento do ditador e uma figura representativa das tensões sociopolíticas da narrativa. Quando o espião afirma que está “tudo controlado, chefe” (PEPETELA, 2020, p. 94), ele encarna a matriz do controle autoritário, manifestando um poder que, embora limitado, opera nas sombras e se impõe pela força.

Todavia, o narrador, mesmo com seu “excedente de visão” que lhe permite perceber todas essas contradições, não as supera. Passividade que pode ser interpretada como uma crítica à passividade de certas elites intelectuais diante da perpetuação de lógicas opressoras. A morte do espião no desfecho da obra, por conseguinte, simboliza a queda do ditador e o fim de seu regime, evidenciando que todo poder, ainda que pareça onipresente, é transitório e vulnerável.

Já a figura do Ministro Virtuoso, ex-membro do governo ditatorial, é o elemento que desestabiliza a ordem narrativa, suscitando uma reflexão sobre ética, resistência e a busca por justiça social. Ele atua como contraponto à realidade que o cerca, a começar por sua descrição física, “de fato preto e ar tristíssimo” (PEPETELA, 2020, p. 80), a qual evoca uma figura austera e melancólica, em nítido contraste com a ostentação e a arrogância do ditador e seus comandados. Com efeito, a retidão moral é seu traço definidor; proveniente de uma “família protestante de moral rígida” (PEPETELA, 2020, p. 81), ele se destaca como aluno exemplar, construindo uma carreira que culmina no cargo de ministro. Incapaz, contudo, de suportar o peso da corrupção e a impotência perante a “ganância generalizada” (PEPETELA, 2020, p. 112), o Ministro escolhe um ato trágico: o suicídio.

A partir do diálogo entre o ditador-narrador e o Ministro Virtuoso, exterioriza-se uma fabulação marcada pela relativização da ética, na qual o tirano busca a aprovação do Ministro, na tentativa de justificar suas ações e amenizar a própria culpa. O embate moral intensifica-se quando o ministro, já na condição de *kazumbi*, afirma: “– Não o culpo de nada [...]. – Sempre me tratou com consideração” (PEPETELA, 2020, p. 89). Embora a referida declaração pareça eximir o ditador de suas responsabilidades, a forma como é proferida (por um espectro “que não move os lábios”) reforça, implicitamente, o peso dos atos do governante. A atitude implacável do espectro ganha contornos precisos quando se evita a

essencialização do termo “afro”, compreendendo-se o *kazumbi* à luz das cosmologias de matriz banto da África Centro-Occidental. Conforme documenta Óscar Ribas em sua cartografia dos ritos angolanos, o aportuguesamento “cazumbi” deriva do kimbundu *nzumbi*, que resulta do verbo *kuzumbika* (importunar, perseguir), em uma alusão “às suas frequentes solicitações ou vingativas molestações por males sofridos em vida” (RIBAS, 2009, p. 35). Sob essa ótica, a natureza perversa da entidade fica clara, pois, “[...] ao contrário do canzumbi, que é perverso, vingativamente perseguindo com molestações várias, o calundu é complacente” (RIBAS, 2009, p. 29). Ao fixar a distinção entre os espíritos que perdoam e os implacáveis, a cosmologia evidencia a tensão da cena: quando o Ministro Virtuoso pronuncia palavras aparentemente amigáveis, a sua simples manifestação na qualidade de *kazumbi* subverte-as.

O espectro não é um fantasma passivo ou apaziguador no sentido europeu; ele materializa uma ironia cortante. Ele regressa exatamente nessa condição de *nzumbi*: uma energia espectral ativa que, sob a fachada de um perdão não articulado pelos lábios, é a prova viva de que a molestação vingativa está em curso, perseguindo e atormentando a consciência do seu antigo líder para cobrar a corrupção sofrida. Esta dinâmica legitima-se plenamente quando Ribas (2009, p. 73) descreve o *Nzûmbi ia Ngana* (Alma de Senhor) como uma categoria de espírito de morte recente que, por estar “ainda bastante ressentido do agravo”, mantém-se “sempre impassível às súplicas dos presentes”. É precisamente por se encontrar com essa ferida moral aberta que o Ministro, na sua condição espectral recém-assumida, atua como uma barreira ética inultrapassável diante das tentativas de autojustificação do ditador. O Ministro Virtuoso, ao atuar como a “consciência crítica” do ditador-narrador, é, simultaneamente, focalizador (aquele que observa o ditador) e focalizado (aquele que é observado por este).

O ministro, em sua condição póstuma, assume o papel de observador crítico da realidade, questionando o poder e a corrupção. O “excedente de visão” que essa condição lhe confere, transcendendo os limites do tempo e do espaço, alinha-se perfeitamente à perspectiva afro-fabulada, pois desafia a lógica linear e a racionalidade ocidental, abrindo espaço para uma interpretação distinta da realidade pós-colonial africana (NYONG’O, 2012). Tal desafio concretiza-se em sua presença como focalizador, que rompe com a estrutura narrativa tradicional, a linearidade temporal e a perspectiva unívoca do narrador. Sua condição de espírito permite-lhe acessar diferentes planos de existência e oferecer uma visão crítica do passado e do presente: uma transcendência que interroga as fronteiras entre o real e o imaginário e, desse modo, incorpora elementos da cultura e da espiritualidade africanas para apresentar uma visão alternativa da realidade em questão.

O ditador-narrador mantém, de fato, uma necessidade de controle e conhecimento sobre o mundo que abandonou, mobilizando, para isso, dois “excedentes de visão”: o espião-de-um-olho-só e o ministro virtuoso. O primeiro funciona como seu prolongamento no mundo físico, seus olhos e ouvidos no presente. Sua função é garantir que o legado do tirano permaneça intacto; representando a vigilância constante, o controle obsessivo e a busca incessante por informações, ele é a faceta autoritária e manipuladora do poder. Em contrapartida, o Ministro Virtuoso representa a consciência moral do ditador. Ele encarna a ética, a justiça e a resistência à corrupção, de modo que sua presença – um fantasma, segundo o narrador (PEPETELA, 2020, p. 89) – torna-se incômoda por confrontá-lo com seus crimes e questionar suas ações.

A interação entre esses dois “excedentes de visão” no espaço da encruzilhada expõe, portanto, complementariedade e contradição. Embora opostos em suas naturezas, o espião e o Ministro Virtuoso complementam-se na construção da figura do ditador-narrador: se o primeiro representa o lado obscuro do poder, a corrupção e a violência, o segundo encarna a possibilidade de redenção. O ditador-narrador, por conseguinte, vê-se aprisionado nessa dualidade, e sua oscilação entre o arrependimento e a autojustificativa remete, em última instância, às múltiplas e complexas funções de sua perspectiva narrativa.

É inevitável que todo ponto de vista se manifeste como incorporado a uma cultura, identificado com uma classe social e vinculado a interesses específicos. O “eu” que enuncia na obra, o criador-personagem, é, ele mesmo, um enunciado. Observá-lo sob essa ótica define seu ângulo de visão e sua posição como sujeito enunciativo, o qual, em virtude da sobreposição temporal e do apego ao passado, se abre a um entrelaçamento de perspectivas. Tais perspectivas materializam-se em seus relatos sobre a constituição de sua família e sua lógica poligâmica (PEPETELA, 2020, p. 15), sua ascensão militar (PEPETELA, 2020, p. 30, p. 67) e sua prática de corrupção e nepotismo (PEPETELA, 2020, p. 145). Esse cruzamento de perspectivas encontra fundamento no raciocínio de Stuart Hall (2006, p. 23) sobre as identidades culturais: o desejo do narrador pelo “que já não é” (o passado) está em constante diálogo com “o que é” (o presente) e “o que pode vir a ser” (o futuro). Manifestam-se, assim, os efeitos da experiência colonial ou, na formulação do próprio narrador, o “complexo do colonizado, o mais doentio dos complexos” (PEPETELA, 2020, p. 180), o que condiciona a emergência de sua identidade como “narrador pós-colonial-colonial”.

Considerações finais [narrador pós-colonial-colonial]

Conforme demonstrado, em *Sua Excelência, de Corpo Presente* identifica-se a presença de um espaço-encruzilhado no qual o tempo espiralar marca o ponto de vista e estabelece a construção literária afro-fabulada. Assumindo os papéis de testemunha, crítico social e agente de reconfiguração da memória, o narrador ocupa, simultaneamente, diferentes tempos e perspectivas. Tais posições, justapostas a partir do ponto de vista da morte, marcam a ironia do distanciamento, que por sua vez implica o descentramento pós-colonial. Não se define uma distância nítida entre narrador e personagem, pois os tempos da narração (morto, no presente) e da personagem (vivo, no passado) são confrontados pelo jogo entre ausência e presença, aparência e realidade, estabelecendo a flutuação das posições no plano diegético. Como alvo e produtor do discurso, o ditador transfigura sua experiência em uma encruzilhada criativa. Nessa tessitura, sua escrita representa a disputa entre gêneros (ficção, testemunho, confissão, biografia e autobiografia); inscreve as questões sobre a posse da narrativa e o direito de significar; e estabelece um espaço de transgressão estética para expor os contornos das elites africanas.

Com efeito, uma vez que a função prismática, orientada pelo espaço-encruzilhado, é o elemento que faculta a flutuação das posições do narrador, o ditador-narrador pode transitar entre o passado e o presente, a vida e a morte, a realidade e a ficção. Essa fluidez temporal permite-lhe assumir distintas funções narrativas: como testemunha, relata os eventos de sua vida, oferecendo uma visão privilegiada

dos bastidores do poder; como crítico social, analisa as contradições da sociedade angolana pós-colonial; e, como agente de reconfiguração da memória, questiona as versões oficiais da história e propõe uma releitura do passado.

É nesse ponto que, à luz da “dupla consciência” (GILROY, 2001, p. 18), percebe-se que sua identidade não é simplesmente “pós-colonial”, pois, conforme demonstrado, sua voz é marcada pelo legado do colonialismo. Contudo, ele tampouco é estritamente “colonial”, uma vez que busca se desvencilhar das estruturas de poder impostas pelo colonizador. É neste paradoxo que a contranarrativa fornece sua própria resposta: o ditador-narrador constitui-se como o que define aqui por “narrador pós-colonial-colonial”. A escolha da voz em primeira pessoa faculta o acesso à sua subjetividade, ao seu interesse em construir uma autoimagem e às suas tentativas de legitimar o próprio poder. No entanto, essa enunciação incorpora a ironia e o distanciamento necessários para uma observação crítica, sobretudo porque, no jogo da inscrição da memória, a autorrepresentação que ele elabora expõe, simultaneamente, dimensões vinculadas ao seu passado.

Disso decorre que a “perspectiva afro-fabulada” emerge como o método analítico preciso que revela a identidade cindida do “narrador pós-colonial-colonial”, pois ela é o resultado direto desse processo criativo de reapresentação e rearranjo da memória. Essa perspectiva é, portanto, a solução formal de Pepetela para o desafio de entrelaçar memória e identidade no pós-colonialismo angolano.

A fabulação, aqui, não é uma fuga da História; é uma política da memória, usada para construir uma identidade de poder que se recusa a morrer. Nesse sentido, o ditador, ao fabular, seja inventando paisagens idílicas para encobrir a violência ou citando cinicamente Maquiavel e Sócrates, utiliza a ficção narrativa como uma arma de continuação do terror colonial. A fabulação não é devaneio, é tecnologia de poder necropolítico. O artifício expõe, com precisão, a mecânica pela qual “[...] o terror colonial se entrelaça constantemente com um imaginário colonialista, caracterizado por terras selvagens, morte e ficções que criam o efeito de verdade” (MBEMBE, 2018b, p. 36).

Como demonstrado, a forma narrativa (a fabulação) e a identidade do narrador (o paradoxo) são inseparáveis. A técnica narrativa nunca é inocente; é um dispositivo de guerra contra os discursos hegemônicos. É a partir desta trincheira – a própria encruzilhada enunciativa – que o narrador, mesmo em sua cumplicidade, funciona como um “contra-arquivista” irônico. Ao falar de uma posição de poder, o seu relato desfaz os arquivos oficiais ao expor os mecanismos da sua construção. A sua própria existência narrativa, ancorada em um “corpo impossível” – morto, mas pensante; presente, mas ausente –, é o que legitima a fabulação. Porque a sua existência já é um ato de fantasia, tudo o que dela emana é, por natureza, fabulado. A perspectiva afro-fabulada não é, assim, uma mera escolha estilística; é a única consequência lógica da existência deste narrador.

Na obra *Sua Excelência, de Corpo Presente*, a perspectiva afro-fabulada, encarnada na voz de um ditador morto, não serve para dar respostas, mas para aprofundar as perguntas a respeito de memória, identidade e poder. O romance encerra-se sem redenção ou certezas, deixando o “cadáver insepulto” da colonialidade a narrar a sua própria decomposição. É nesse ato radical de fabulação que reside a força da contranarrativa de Pepetela: uma escrita que utiliza o fantasma do passado para assombrar o presente e forçar-nos a questionar que tipo de memória estamos a construir para o futuro.

A obra, dessa maneira, não oferece um fechamento, mas deixa a questão em aberto: como uma nação pode construir uma identidade para o futuro enquanto o passado se recusa a ser enterrado? A resposta, sugere Pepetela, talvez não esteja em esquecer, mas em aprender a escutar as múltiplas e contraditórias vozes de seus fantasmas. Assim, em síntese, reafirma-se que o narrador pós-colonial-colonial é a identidade fraturada de um poder que não logrou desvencilhar-se de seu passado opressor. A perspectiva afro-fabulada é a única linguagem capaz de expressar essa fratura, pois é a única que permite a coexistência de crítica e tirania, de consciência e justificação, de vida e morte. É por meio dessa perspectiva que Pepetela demonstra que o maior fantasma que assombra a nação não é o colonizador que partiu, mas aquele que permaneceu, *de corpo presente*, na mentalidade de suas novas elites.

Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAL, Mieke. *Narratologia: introdução à teoria da narrativa*. Tradução de Elizamari Rodrigues Becker *et al.* Florianópolis: Editora UFSC, 2021.
- BAMBA, Mahomed. Os modos de figuração da memória e das experiências diaspóricas em quatro documentários brasileiros. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Aubervilliers, 30 jan. 2012. Doi: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.62679>.
- BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- DU BOIS, W. E. B. *As almas do povo negro*. Tradução de Alexandre Boide. São Paulo: Veneta, 2021.
- FRANCO, Roberta Guimarães. Pepetela e a história angolana na longa duração: a releitura do passado diante do Corpo-Presente. *Mulemba: Revista Angolana de Ciências Sociais e Humanidades*, Luanda, v. 14, n. 26, p. 142-156, jan./jun. 2022.
- FRIEDEMANN, Käte. *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Darmstadt: WBG, [1910] 1965.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o repertório e as cenas do imaginário*. Belo Horizonte: Nandyala; Mazza Edições, 2021.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Belo Horizonte: Cobogó, 2021a.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Marta Lança. São Paulo: N-1 Edições, 2018a.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018b.

NYONG'O, Tavia. Afro-fabulations: the queer drama of black gay life. *The Drama Review*, Cambridge, v. 56, n. 4, p. 140-151, 2012.

PEPETELA. *Sua excelência, de corpo presente*. São Paulo: Kapulana, 2020.

RIBAS, Óscar. *Ilundo: espíritos e ritos angolanos*. Luanda: Ministério da Cultura, 2009.

SANTOS, Jeferson Rodrigues dos. *Entre trincheiras narrativas: as encruzilhadas de Pepetela*. Orientador: Carlos Magno Santos Gomes. 2025. 282 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2025. Disponível em: <https://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/22785>. Acesso em: 9 mar. 2026.

Recebido em 15 de novembro de 2025.

Aprovado em 15 de fevereiro de 2026.

Resumo/Abstract

Perspectiva afro-fabulada, inscrição da memória pós-colonial

Jeferson Rodrigues dos Santos

Este artigo analisa *Sua Excelência, de Corpo Presente*, de Pepetela (2020), focando em como memória e identidade são construídas. A partir da condição liminar do narrador-ditador (“Estou morto”), propõe-se o conceito de “perspectiva afro-fabulada” como o método narrativo que dá voz à sua identidade cindida. Argumenta-se que essa fratura revela o “narrador pós-colonial-colonial”: um sujeito que, embora produto da independência, reproduz as lógicas de poder coloniais. A análise estrutura-se a partir das condições de enunciação (o “espaço-encruzilhado” e o “tempo espiralar”) e da “subjetividade criadora” (a fabulação). Demonstra-se como essa fabulação expõe as duas faces do narrador, o “Eu Pós-colonial” (crítico) e o “Eu Colonial” (autoritário), e funciona como uma “política da memória” para disputar o legado pós-colonial.

Palavras-chave: perspectiva afro-fabulada, narrador pós-colonial-colonial, Pepetela, memória pós-colonial, contranarrativa.

Afro-fabulated perspective, inscription of postcolonial memory

Jeferson Rodrigues dos Santos

This article analyzes *Sua Excelência, de Corpo Presente*, by Pepetela (2020), focusing on how memory and identity are constructed. Starting from the liminal condition of the narrator-dictator (“I am dead”), the concept of “Afro-fabulated perspective” is proposed as the narrative method that gives voice to his cleft identity. It is argued that this fracture reveals the “postcolonial-colonial narrator”: a subject who, although a product of independence, reproduces colonial logics of power. The analysis is structured

around the conditions of enunciation (the “crossroads-space” and “spiraling temporality”) and “creative subjectivity” (fabulation). It is demonstrated how this fabulation exposes the two faces of the narrator, the “Postcolonial Self” (critical) and the “Colonial Self” (authoritarian), and functions as a “politics of memory” to dispute the postcolonial legacy.

Keywords: Afro-fabulated perspective, postcolonial-colonial narrator, Pepetela, postcolonial memory, counter-narrative.