

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: PÓS-COLONIALISMO E IDENTIDADES

CARLOS BATISTA BACH

**JOSÉ EDUARDO AGUALUSA: IRONIA E MEMÓRIA COMO TRAÇOS DE
UMA POÉTICA**

PORTO ALEGRE

2015

CARLOS BATISTA BACH

**JOSÉ EDUARDO AGUALUSA: IRONIA E MEMÓRIA COMO TRAÇOS DE
UMA POÉTICA**

Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa e Luso-Africanas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ana Lúcia Liberato Tettamanzy.

Linha de Pesquisa: Pós-Colonialismo e Identidades.

PORTO ALEGRE

2015

Carlos Batista Bach

CIP - Catalogação na Publicação

Bach, Carlos Batista

José Eduardo Agualusa: ironia e memória como traços de uma poética / Carlos Batista Bach. -- 2015.
125 f.

Orientadora: Ana Lúcia Liberato Tettamanzy.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. José Eduardo Agualusa. 2. Teoria Geral do Esquecimento. 3. Nação Crioula. 4. ironia e memória. 5. Literatura Angolana. I. Tettamanzy, Ana Lúcia Liberato, orient. II. Título.

**JOSÉ EDUARDO AGUALUSA: IRONIA E MEMÓRIA COMO TRAÇOS DE
UMA POÉTICA**

Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa e Luso-Africanas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Ana Lúcia Liberato Tettamanzy
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profª Drª. Eliana Inge Pritsch
Faculdade Porto-Alegrense/Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Profª Drª Márcia Lopes Duarte
Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Profª Drª Regina Zilberman
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

AGRADECIMENTOS

À professora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy pela orientação e por todo apoio, compreensão e incentivo.

Ao professor José Luís Pires Laranjeira pelo auxílio e coorientação, durante o tempo em que estive em Coimbra.

Às professoras Regina Zilbermann e Alessandra Bittencourt Flach, que me apontaram caminhos alternativos para o encaminhamento desta tese.

À CAPES pela bolsa sanduíche que me foi concedida para aperfeiçoamento de meus estudos.

Aos meus pais, que acompanharam uma parte desta caminhada e nas tramas de minha memória sempre estarão presentes.

Aos meus amigos e familiares pela paciência e a compreensão por minha ausência durante o tempo em que estive dedicado a este trabalho.

Ao Nilton pelo companheirismo, auxílio, compreensão e incentivo.

Existe um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar do local em que se mantém imóvel. Os seus olhos estão escancarados, a boca está aberta, as asas desfraldadas. Tal é o aspecto que necessariamente deve ter o anjo da história. O seu rosto está voltado para o passado. Ali onde para nós parece haver uma cadeia de acontecimentos, ele vê apenas uma única e só catástrofe, que não para de amontoar ruínas sobre ruínas e as lança a seus pés. Ele quereria ficar, despertar os mortos e reunir os vencidos. Mas do Paraíso sopra uma tempestade que se apodera das suas asas e é tão forte que o anjo não é capaz de voltar a fechá-las. Esta tempestade impele-o incessantemente para o futuro, ao qual volta as costas, enquanto diante dele e até ao céu se acumulam ruínas. Esta tempestade é aquilo a que nós chamamos o progresso. (BENJAMIN, 2012, p. 135)

Estou na vida como numa varanda. Vejo na rua passarem as pessoas com as suas tragédias íntimas. Vejo-as nascer e morrer. Nestas terras ácidas a natureza conspira contra nós. Um homem morre, desaparece, e logo a sua obra inteira se corrói e se corrompe e se desfaz. Os palácios de hoje amanhã serão ruínas. Uma panela de sopa, deixada ao ar, fermenta numa única noite. Os fungos crescem nos armários como plantas malignas e se os deixarmos ocupam inteiramente os quartos e as casas. A própria memória rapidamente se dissolve.

(Ana Olímpia. In: AGUALUSA, 1997, p. 159)

A fraqueza, a vista que se esvai, isso faz com que tropece nas letras,

enquanto leio. Leio páginas tantas vezes lidas, mas elas já são outras.

Erro, ao ler, e no erro, por vezes encontro incríveis acertos.

No erro me encontro muito.

Algumas páginas são melhoradas pelo equívoco.

(Ludovica Fernandes Mano. In: AGUALUSA, 2000, p. 99)

RESUMO

Esta tese tem como foco comprovar que Agualusa elabora um texto esteticamente calcado nas memórias partilhadas que criam comunidades discursivas. Esta arquitetura narrativa, que joga com a similitude entre memória e imaginação, não deságua em um texto memorialístico e saudosista, pois ao se articular com o componente irônico do discurso, forja uma escrita que se alimenta do caráter polissêmico das palavras e convida o leitor a considerar outros matizes da história. Para essas análises, elegemos as narrativas de *Teoria Geral do Esquecimento* (2012) e *Nação Crioula* (2001), tendo como base os conceitos de Paul Ricoeur em *A Memória, a História, o Esquecimento* (2007), e de Linda Hutcheon em *Teoria e Política da Ironia* (2000). Podemos perceber como determinantes da estética agualusiana a ênfase dada ao trabalho com os revezes da memória, articulado com as arestas cortantes da ironia como componente estético capaz de problematizar o caráter sentencioso da história oficial angolana.

Palavras-chave: Agualusa. Memória. Ironia. Literatura angolana. História.

ABSTRACT

This thesis focuses on demonstration that Agualusa produces an aesthetically underpinned text in the shared memories that create discursive communities. This narrative architecture, playing with the similarity between memory and imagination does not flow in a form of memorialistic and nostalgic text because it is linked with the ironic component of speech that forge a writing which feeds the ambiguous character of words and inviting the reader to consider other shade of the story. For this analysis, we elected the *General Theory of Narratives from Oblivion* (2012) and *Creole Nation* (1989), based on the concepts of Paul Ricoeur *Memory, History, Oblivion* (2007), and Linda Hutcheon in *Theory and Politics of Irony* (2000). We can observe how a esthetics of determining agualusiana emphasis on working with memory setbacks, combined with the sharp edges of irony as an aesthetic component capable of questioning the judgmental nature of the Angolan official history.

Keywords: Agualusa. Memory. Irony. Angolan Literature. History.

SUMÁRIO

SUMÁRIO	8
INTRODUÇÃO	9
1 UM PERCURSO NA HISTÓRIA E A MEMÓRIA COMO PERCURSO	155
1.1 O ITINERÁRIO DE AGUALUSA.....	155
1.2 AS MEMÓRIAS DE ANGOLA	19
1.2.1 A colonização portuguesa	19
1.2.2 A independência de Angola	26
1.2.3 O 27 de maio de 1977	28
1.3 SISTEMA LITERÁRIO E COMUNIDADES DISCURSIVAS	30
2 PARA ENTENDER A ESTRATÉGIA AGUALUSIANA, O SUBSÍDIO DA TEORIA	38
2.1 DA MEMÓRIA AO ESQUECIMENTO: COM A PALAVRA, PAUL RICOEUR	38
2.1.1 Uma abordagem cognitiva da memória	39
2.1.2 Uma abordagem pragmática da memória	44
2.2 AS ARESTAS CORTANTES DA IRONIA.....	52
2.3 UMA ESCRITA PÓS-COLONIAL OU PÓS-MODERNA?	54
2.3.1 Uma convivência produtiva	58
3 “NOSSO CÉU É O VOSSO CHÃO”: OS USOS E ABUSOS DA MEMÓRIA	60
3.1 MEMÓRIAS TRAUMÁTICAS E UMA TEORIA PARA O ESQUECIMENTO	61
3.1.2 A narrativa, a memória e a história	68
3.1.3 As muitas memórias de uma teoria do esquecimento	71
3.1.4 Uma canção para Ludo	76
3.2 “ESTAR NA VIDA COMO NUMA VARANDA”: A IRONIA DE UM OLHAR ANGOLANO	78
3.2.1 As cartas de Fradique	82
3.2.2 Nação Crioula: ironia e memória	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	115

INTRODUÇÃO

As jovens literaturas do continente africano têm sido tema de diversas pesquisas acadêmicas, tanto no Brasil como em outros países. Entre essas literaturas, ganham destaque, no Brasil e em Portugal, as de Língua Portuguesa, produzidas em Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau, as quais constam na maioria dos programas e manuais sobre as Literaturas de África, que circulam nos programas de graduação e pós-graduação das universidades brasileiras e portuguesas.

O talento das narrativas literárias angolanas para o trabalho de rasura das fronteiras entre o discurso histórico e o literário, principalmente no período pós-independência, já foi apontado por Laura Cavalcante Padilha (2002) e Maria Aparecida Santili (2003). Essa vertente de labor criativo entre alguns escritores angolanos pode ser observada em textos como os de Luandino Vieira, Pepetela e José Eduardo Agualusa, que utilizam esta estratégia para disparar um processo de reinvenção e reconstituição da historiografia angolana.

Por conseguinte, a pesquisa que vise ao estudo das criações literárias, que nascem em um campo de rasuras de fronteiras entre as disciplinas, precisa observar a prerrogativa da interdisciplinaridade¹, evitando, assim, uma negação do matiz sociológico que a literatura tem, não só na sociedade angolana, como em outras sociedades africanas, conforme salientou Inocência Mata (2007), sem, no entanto, perder de vista o aspecto estético do literário.

¹ Entendemos interdisciplinar conforme estabelece Zilá Bernd (2013): “na perspectiva interdisciplinar os discursos acerca de um referido objeto são postos em diálogo, buscando-se basicamente chegar a um consenso” (p. 27).

Corroborando essa visão de que se faz necessária uma perspectiva analítica com foco no valor estético, aliada a contribuições de outras áreas, como a Filosofia, a Sociologia, a Antropologia, esta pesquisa percebe as obras literárias de José Eduardo Agualusa como criações estéticas que fundem espaço e tempo, problematizando e situando a memória, e ainda iluminando o aspecto lacunar da História. Tal posicionamento entra em acordo com nossa caminhada de estudos desde a graduação em que problematizamos a formação identitária a partir da narrativa sendo que, na pesquisa de Mestrado, nos centramos na identidade angolana com foco já na escrita de José Eduardo Agualusa.

Com a bolsa de estudos concedida pela CAPES com quatro meses de pesquisa em Portugal, entre outubro de 2012 e janeiro de 2013, sob orientação do professor Dr. José Luís Pires Laranjeira, da Universidade de Coimbra, pudemos, então, aprofundar essas questões na literatura angolana e trabalhar a escrita de Agualusa pelo viés da memória e da ironia. Já em terras brasileiras, em nossa banca de qualificação de tese, fomos orientados, pelas professoras Dra. Regina Zilberman, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e Dra. Alessandra Bittencourt Flach, da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, a problematizar a literatura agualusiana pelo crivo não só da memória, mas também das questões da história e do esquecimento, tendo por base os conceitos de Paul Ricoeur em *A Memória, a História, o Esquecimento* (2007), e de Linda Hutcheon em *Teoria e Política da Ironia* (2000).

Para essas análises, elegemos as narrativas de *Teoria Geral do Esquecimento* (2012) e *Nação Crioula* (2001), por entendermos que estes dois textos reúnem elementos recorrentes no fazer literário do autor e que particularizam sua produção no contexto da literatura angolana. Podemos perceber como determinantes da estética agualusiana a ênfase dada ao trabalho com os revezes da memória, articulado com as arestas cortantes da ironia como componente estético capaz de problematizar o caráter sentencioso da história oficial.

Nesse sentido, a tese que apresentamos tem como foco comprovar que Agualusa elabora um texto esteticamente calcado nas memórias partilhadas que criam comunidades discursivas. Essa arquitetura narrativa, que joga com a similitude entre memória e imaginação, não deságua em um texto memorialístico e saudosista,

porque, ao se articular com o componente irônico do discurso, forja uma escrita que se alimenta do carácter polissêmico das palavras e convida o leitor a considerar outros matizes da história.

Com propósito de tornar mais elucidativo o estudo desses traços da poética agualusiana, desmembramos a tese principal em dois objetivos. O primeiro é apontar que por meio de suas elaborações narrativas, o autor tem partilhado estratégias para a execução de um trabalho de memória da historiografia angolana, criando condições para atingir o que Paul Ricoeur (2007) denomina de “a justa memória” ou “memória feliz”. Como segundo objetivo, que subsidia o primeiro, propomos o esquadramento da junção entre ironia e memória, que percebemos como fundante da poética desse autor.

Observamos que, ao encaminhar uma proposta literária que se pauta pelo diálogo com a história de seu país, o autor reconhece a importância que a memória tem nesse contexto e engendra uma trama narrativa em que subjaz uma crítica ao engessamento dos fatos históricos na história oficial angolana. Esse estancamento dos fatos históricos, seja pelo regime do colonialismo, seja pelos dirigentes angolanos guerrilheiros, prevê um tipo de esquecimento e recalque do passado e das tradições autóctones, antes em nome do Império e dos valores ocidentais, depois em nome do regime comunista-socialista. A opção por essa concepção de escrita da história cria memórias interditas, sementes da obsessão por um passado que não passa e que assombra a memória coletiva.

As narrativas de Agualusa possibilitam outra forma de olhar para a dita história oficial. Nelas podemos perceber que tanto a história oficial como as outras histórias são relativas, uma vez que tudo depende do ponto de vista de quem narra. Nesse aspecto, concordamos com Maria Teresa Salgado (2006, p. 180) que, ao analisar a escrita agualusiana, destaca a forma como essas narrativas, além de representar a voz dos “que foram silenciados pela história”, mostram: “sobretudo, a relatividade de toda história e não apenas da história oficial”.

Se a história de uma nação é um constructo narrativo, não podemos descuidar da fricção que ocorre com o campo literário. Essa similaridade entre história e literatura já foi deveras apontada por teóricos como Ernest Renan, Benedict Anderson e Hommi Bhabha, só para citar alguns, assim como o poder simbólico que

esta semelhança carrega e do qual ela se utiliza, em momentos da formação de uma nação, para assegurar uma unidade nacional. Com isso, queremos esclarecer que partimos de um ponto de vista que considera a semelhança entre os dois campos sem partilhar de uma concepção de literatura panfletária que está a serviço de algo. O que consideramos é o poder polissêmico da palavra e o poder metafórico da literatura, que propiciam múltiplas leituras e interpretações.

Para alcançar os objetivos pretendidos, percebemos que a análise das duas narrativas já elencadas é pertinente, uma vez que trabalham, engenhosamente, com dois momentos históricos e emblemáticos, tanto para Angola como para Portugal: Angola enquanto colônia de Portugal imperial e a Independência angolana. Nos dois textos, podemos perceber uma inversão da lógica dos romances coloniais, pois são urdidos com esses traços característicos (protagonista europeu, visão de mundo do colonizador), mas não para ratificar hierarquias e ideologias impostas por essas narrativas coloniais, e sim para revogá-las, relativizando e reavaliando a relação com a história.

Ainda podemos apontar algumas questões, como a procura por uma identidade, a rememoração crítica dos processos históricos do país, a mestiçagem cultural, o diálogo entre culturas e a rasura das fronteiras entre o histórico e o ficcional, que são constantes nos textos produzidos por Agualusa e estão presentes, tanto em *Nação Crioula* como em *Teoria Geral do Esquecimento*. Entretanto, o que realmente destacamos como relevante é a forma em que os dois textos se utilizam da tríade memória-história-ficção para criar o aspecto avaliativo da ironia.

No primeiro capítulo, tratamos da trajetória de Agualusa e uma breve fortuna crítica sobre o autor. Destacamos os temas predominantes em suas narrativas e quanto é pertinente trabalhar esses temas a partir dos textos de *Nação Crioula* e *Teoria Geral do Esquecimento*. Além disso, nesse capítulo, são elencados os fatos históricos que compõem a memória angolana e que estão presentes nas narrativas de Agualusa.

Para tratar de temas como memória, esquecimento, história e ironia, nas narrativas agualusianas, optamos por nos centrar nos trabalhos de Paul Ricoeur e Linda Hutcheon. As discussões teóricas a respeito da memória a partir da obra de

Ricoeur, *Memória, História e Esquecimento* (2007), e da ironia, a partir da obra de Hutcheon *Teoria e Política da Ironia* (2000), percorrem o segundo capítulo. Além desses dois teóricos, basilares desta tese, abordamos algumas considerações de outras vozes que se pautam pelo estudo das literaturas africanas, como Laura Cavalcante Padilha, Inocência Mata, Jane Tutikian, Rita Chaves, Tania Macêdo, entre outros.

As considerações teóricas de Paul Ricoeur (2007) embasam as análises dos vestígios memoriais que se encontram na escrita literária de Agualusa, uma vez que o filósofo empreende uma criteriosa investigação sobre a tríade memória, história e esquecimento. Para esta tese, interessam principalmente os caminhos apontados por Ricoeur quanto às estratégias de manipulação da memória. Há, ainda, as considerações do filósofo a respeito do par ficção e memória, que abalam as concepções epistemológicas da história.

Além da visão filosófica de Paul Ricoeur, consideramos como elemento-chave para esta tese as pesquisas sobre ironia desenvolvidas por Linda Hutcheon, em seu texto *Teoria e Política da Ironia* (2000), por meio das quais podemos verificar o quanto as narrativas agualusianas são constituídas pelo discurso irônico. A pesquisadora canadense elabora um estudo aprofundado a respeito da ironia e suas implicações na comunicação cotidiana, na literatura e nas artes plásticas. Segundo Hutcheon (2000), a ironia detém uma intenção quase sempre pejorativa e um caráter pragmático avaliativo, projetado por uma inversão semântica. Conforme a pesquisadora, a ironia situa-se no nível da intenção avaliativa, o que nos possibilita dizer que o texto irônico é também ideológico. Esse caráter avaliativo, que pode ser usado para julgar, atacar ou depreciar, Hutcheon (2000) classifica como “as arestas cortantes da ironia”, característica que percebemos ser constante nos textos de Agualusa.

No terceiro capítulo, aprofundamos a análise dos dois romances objetos de estudo desta tese para elucidarmos as estratégias entre ironia e memória que propomos como traços distintivos da poética agualusiana. Tal hipótese está calcada na dimensão estética do literário, tendo a teoria como suporte, e não o contrário.

Por fim, apresentamos nossas considerações a respeito da relevância dessa estratégia discursiva na produção de Agualusa. Argumentamos que o uso que o autor faz da ironia agrega valor estético às suas narrativas, uma vez que os textos jogam com o caráter polissêmico das palavras. Apresentamos as confluências entre as narrativas de *Teoria Geral do Esquecimento* e de *Nação Crioula* que determinam o caráter irônico que se instaura a partir dessas memórias. Situados na fronteira entre história e memória, os dois textos asseveram o caráter das memórias a serviço da ironia que perpassam a narrativa. Não são memórias que somente recuperam traumas e fraturas de uma história, criando uma posição de vitimização; ao contrário, elas são recuperadas para fomentar ironias. Essas elaborações textuais remetem a fatos da história angolana, mas contados sob outro ponto de vista, criando um contraste com a história oficial e projetando uma avaliação pragmática.

1 UM PERCURSO NA HISTÓRIA E A MEMÓRIA COMO PERCURSO

1.1 O ITINERÁRIO DE AGUALUSA

José Eduardo Agualusa nasceu na província de Huambo em 1960. Saiu de Angola com quinze anos e foi para Portugal com a família. Estudou silvicultura, mas enveredou para o jornalismo e, em seguida, para a literatura. O referido autor tem sua obra traduzida e difundida em diversos países, como Estados Unidos e França, além daqueles que fazem parte da comunidade de Língua Portuguesa. Autor em contínua produção escreveu dez romances, um livro de poemas, três livros infantis, um livro de viagens, uma novela, uma coletânea de crônicas e dez livros de contos.

Sua obra volta-se em geral para questões vinculadas ao contexto angolano. A partir das tramas de suas narrativas, entendemos que ser angolano, para José Eduardo Agualusa, é apropriar-se de sua história e também tornar-se participante de um mundo que se mostra sem fronteiras. Tem um olhar atento para as obras já escritas em seu país e em outros, mas não se deixa guiar pelo passado. Seu texto, em geral, constrói narrativas que denotam intertextualidade com a história já constituída, com outros autores da literatura angolana, mas avançam para além do que já foi escrito, criando um lugar próprio do seu dizer.

Entre os autores destacados por Pires Laranjeira, na obra *De letra em riste*, está José Eduardo Agualusa. Na visão do crítico, a partir do primeiro romance de Agualusa *A Conjura* (2009), o autor constrói, com engenhosidade, uma narrativa que enreda o leitor em sua trama:

Para um escritor em começo de actividade o romance é um género difícil: exige grande fôlego, devido à sua extensão; orquestrar intrigas e relações entre personagens que seduzam o leitor implica um esforço de distanciamento e conhecimento que, em geral, não está ao alcance de quem se aventura no desconhecido; uma grande parte dos romancistas começa pelo conto ou pela poesia (LARANJEIRA, 1992, p. 101).

A escrita desse autor tem demonstrado um pendor para trabalhar com as lacunas deixadas na historiografia angolana pelas memórias insepultas da história. Desde seu primeiro romance *A Conjura* (2009²), em que, segundo Pires Laranjeira (1992, p. 102), Agualusa usa “a narrativa para ensaiar uma exposição sobre as debilidades e as inconsequências do primeiro nacionalismo”, já se percebia um olhar que se volta para o passado para problematizar o presente. Pires Laranjeira ainda destaca que Agualusa opta por escrever um romance histórico, o qual exige maior conhecimento de mundo e uma vivência social de grande profundidade por parte do autor. Agualusa supre essa falta de vivência, segundo o crítico, por meio da pesquisa, aquilatando seu romance com rigor e perspicácia:

Quando decidiu escrever um romance histórico sobre os intelectuais e políticos angolanos que integravam as duas principais gerações da viragem do século, trilhando uma via que tem sido seguida, entre outros, por um Umberto Eco ou por Saramago e Fernando Campos (no caso de Portugal), Agualusa supriu as suas lacunas de experiências através da investigação, realizando um enredo sócio-político e cultural muito atractivo, em linguagem incisiva e lapidar [...] (LARANJEIRA, 1992, p.101).

Pires Laranjeira cita também a questão da linguagem, ou seja, a forma como o romancista trabalha a Língua Portuguesa, com engenhosidade e criatividade para falar sobre o imaginário angolano. Nesse constructo da linguagem, estão presentes a ironia e a memória, mesclando realidade e ficção no emaranhado de um discurso “incisivo e lapidar”, demonstrando que “Olhar para trás não significa tornar-se prisioneiro do passado, pelo contrário, é a única forma de nos libertarmos dele” (SALGADO, 2006, p. 195).

Valendo-se da ambiguidade entre o discurso histórico e o ficcional, Agualusa constrói narrativas que partem de memórias individuais, para se referir a memórias feridas que ainda reverberam e abalam a historiografia da nação africana. Ao tornar essas memórias a matéria de sua escrita ficcional, o autor provoca a erosão dos alicerces de um discurso que busca silenciar determinados momentos traumáticos sobre os quais os sobreviventes exigem respostas. Em entrevista concedida ao

² Nesta tese utilizamos as datas de publicação das edições que consultamos para a análise. A ordem cronológica referente à primeira edição de cada obra é: *A Conjura* (1989), *Estação das chuvas* (1996), *Nação crioula* (1998), *Um estranho em Goa* (2000), *O ano em Zumbi tomou o Rio* (2002), *O Vendedor de Passados* (2004), *As mulheres de meu pai* (2007), *Barroco Tropical* (2009), *Milagrário Pessoal* (2010), *Teoria Geral do Esquecimento* (2012).

periódico angolano *Jornal do Comércio* (2012), Agualusa ressalta que “o mais saudável seria enfrentar as memórias difíceis, os erros do passado, as mágoas do passado, para que esses erros não se repitam, e essas mágoas parem de doer”.

É por esse caminho que o narrador de *Estação das Chuvas* (2002), que retoma o drama vivido em 27 de maio de 1977, guia o leitor para conhecer a vida de Lídia do Carmo Ferreira, uma poetisa vítima da perseguição aos dissidentes do governo do MPLA, momento conturbado da história angolana. Parte o autor, então, de uma memória inventada, a de Lídia, para focalizar sob outro ângulo os acontecimentos desse período, em que muitos foram mortos ou silenciados.

Percorrendo essa trilha, entra em cena Fradique Mendes, em *Nação Crioula* (2001), narrativa que traz uma personagem emblemática da escrita queirosiana para dentro do universo diegético de um romance angolano. Jogando com o passado, tanto literário como histórico, o texto figura como elaborada invenção estética, que evidencia um olhar crítico sobre esse passado que faz parte da identidade angolana. Em *Nação Crioula* fica “evidente o processo de quebra de auras, histórica e literária” (SANTILLI, 2003, p. 304), em relação ao universo diegético e ao extradiegético. Além disso, a ironia do texto de Eça de Queirós irrompe no texto agualusiano, por meio da sobreposição das narrativas, propiciando a visão crítica em relação a esse passado. Esse jogo irônico que se constrói pelo imbricamento narrativo torna a ironia presente em *Nação Crioula* mais elaborada do que em outros textos de Agualusa.

Nas narrativas de *Um estranho em Goa* (2001); *O Ano em que Zumbi Tomou o Rio* (2002); *O Vendedor de Passados* (2005) e *As Mulheres de Meu Pai* (2007), o elemento disparador da intriga são as questões identitárias. Da mesma forma, em *Milagrário Pessoal* (2010) a trama não se distancia dessa questão latente na escrita agualusiana, uma vez que o elemento central da narrativa é a Língua Portuguesa. Em todas essas construções literárias, as personagens transitam e elucidam seus questionamentos e curam seus traumas pelo viés da memória.

Já em *Barroco Tropical* (2009), a narrativa tem como pano de fundo uma Luanda no ano de 2020, mas nem por isso os traumas do passado deixam de atormentar as personagens que buscam em suas memórias as resoluções dos conflitos. Ao falar desse seu texto ao *Jornal de Leiria* (2009), Agualusa explica tratar-

se de uma distopia em que “passa-se num futuro próximo, onde algumas realidades estão um pouco exageradas”, mas acrescenta que, embora exista um exagero, essas realidades estão “baseadas em tendências que estão presentes na sociedade angolana contemporânea.” Em outra entrevista ao portal *Público de Portugal* (2009), foi questionado sobre o pessimismo da narrativa de *Barroco Tropical*, em que respondeu “as distopias servem para alertar para os erros do presente na intenção de corrigir esses erros. Se for olhado dessa maneira, não é um livro pessimista.”

Ao atentarmos para cada um desses textos agualusianos, percebemos que um traço característico é o trabalho com a memória e com a história, por meio da dimensão estética do texto. Isso é perceptível em *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), narrativa que alavanca uma nova visão de memórias já repisadas pelo autor em outros romances, mas agora enveredando por um trabalho de recordação, em que o luto torna exequível a justa memória e a reescrita da história, conforme assinala Paul Ricoeur (2007).

Partindo dos diários de uma portuguesa que ficou enclausurada por vinte e oito anos em seu apartamento na cidade de Luanda, Agualusa focaliza o período entre a independência angolana e o 27 de maio de 1977. Ao unificar a memória individual e a coletiva, o autor constrói metaforicamente um paralelo entre as memórias feridas de Ludovica e as do povo angolano. Ao falar sobre essa narrativa ao *JC online* (2012), em 2012, Agualusa afirma que a construção desse texto “foi um processo de aproximação a um tipo de pessoas que eu conheço desde sempre”, indivíduos que ele não compreendia, “pessoas que vivem com o terror das outras”.

Paralelamente a esse trabalho com a memória, há um viés irônico que percorre suas narrativas e que encontramos em *Nação Crioula* (2001). Nesse texto, Agualusa aborda para o contexto angolano o personagem português Fradique Mendes, criado por Eça de Queirós no século XIX. Dono de uma ironia mordaz, com a qual Eça criticou a sociedade portuguesa de seu tempo, Fradique adentra a narrativa de Agualusa com a mesma pecha irônica, voltada agora para o contexto angolano. Dessa forma, o autor amplia a força do discurso irônico desse personagem ao entrelaçar, pelo viés da memória ficcional, as críticas de Fradique às sociedades portuguesa e angolana. Esse cruzamento irônico é o diferencial dessa narrativa agualusiana que também trabalha com a dimensão crítica entre memória e história.

1.2 AS MEMÓRIAS DE ANGOLA

Nas narrativas que constituem o *corpus* de análise desta tese, *Nação Crioula* e *Teoria Geral do Esquecimento*, o contexto angolano é visto em momentos diferentes: o primeiro enquanto colônia de Portugal, o segundo na independência do império português. Dentro da ficção, esses dois momentos são descritos pela ótica das memórias das personagens, na polifonia das vozes, e não pelo tom monocórdico da dita “história oficial”.

Para traçar um paralelo entre a narrativa literária e a escrita dos historiadores, cabe proceder a uma breve contextualização histórica da colonização e da independência angolana e de um terceiro episódio traumático da história angolana: o 27 de maio de 1977.

1.2.1 A COLONIZAÇÃO PORTUGUESA

Depois do Brasil, Angola foi a maior colônia portuguesa em extensão territorial. O início de sua colonização pelos portugueses se dá com a chegada do navegador português Diogo Cão, em 1482, à foz do Rio Congo e ao Reino do Congo, para onde os portugueses direcionaram a missão que o Império Português considerava como civilizadora e evangelizadora. Segundo os historiadores Douglas Wheeler e René Pelissier, em *História de Angola* (2009, p. 61) essa relação entre Portugal e o Reino do Congo foi mantida de forma razoavelmente pacífica, mas “o comércio de escravos acabou por arruinar as relações amistosas entre Portugal e o Congo” (p. 61). Em 1575, Portugal desviou sua atenção a outro território africano: Angola. Atraídos pelos relatos de minas de ouro e prata no interior de Luanda os portugueses lançaram-se à conquista do reino de N’Gola. Primeiramente, de forma pacífica, por meio de relações comerciais e de missões ditas como evangelizadoras, que já se tinham iniciado, segundo os historiadores, em 1520, quando um decreto

real ordenou que os portugueses visitassem e convertessem ao cristianismo o rei N'Dongo: “Pouco se sabe acerca da incidência dessa missão, mas daí a pouco tempo já os quimbundos das imediações de Luanda negociavam escravos com os portugueses”. (PELISSIER, WHEELER, 2009, p. 68).

Após essa primeira investida, os portugueses enviam outra missão, sob o comando de Paulo Dias de Novais, em 1560. Essa nova missão também fracassa, pois o rei N'Gola não tinha interesse no cristianismo e só visava aos bens materiais de que dispunham os portugueses. Arredio às pregações da religião cristã o rei manteve preso Dias Novais até 1565, ano em que Novais retornou a Portugal e solicitou ao regente português que patrocinasse uma nova missão para Angola, porém, não mais pacífica.

Em 1575, Novais chegou a Luanda trazendo 400 homens que estabeleceram o primeiro núcleo de colonização portuguesa nesse território. A partir disso as relações entre portugueses e angolanos foram estabelecidas por meio das armas. O comércio de escravos se intensificou e criou uma rede de intrincadas relações entre o colonizador português e o colonizado. Num primeiro momento, houve uma fixação de postos de comando no litoral, mas a intensificação do comércio de escravos trouxe a necessidade de expandir o domínio português para o interior. Com isso, os colonizadores montaram uma estrutura de intermediações entre os comerciantes do litoral e os pombeiros, caçadores de escravos e tudo o que fosse comerciável nas terras de Angola:

Angola foi afetada por males transplantados de Portugal e do seu povo. O estatuto social inferior de muitos portugueses ajudou a promover o preconceito racial e o conflito social. Às consequências de uma economia baseada no comércio de escravos juntava-se o subdesenvolvimento português. Assim, o desenvolvimento em África era duplamente difícil. O papel de Angola como local de despejo e de oportunidade social para os degredados de Portugal colidia com a necessidade desesperada que os africanos tinham de encontrar soluções próprias. Sem um governo forte e engenhoso em Luanda, as lutas destes dois grupos oprimidos seriam sistematicamente destrutivas. (PELISSIER, WHEELER, 2009, p. 81).

Apesar de todo esse movimento de colonização, com base nas intermediações, marcado pelos confrontos entre os colonos e os autóctones, Portugal se viu obrigado a intensificar o cuidado com suas colônias a partir da Conferência de Berlim, em 1885. Por meio de acordos assinados entre Grã-Bretanha, França, Espanha, Itália, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Estados Unidos, Suécia, Áustria-

Hungria e o Império Otomano, foi instituída a divisão do continente africano entre esses países. Durante a Conferência, Portugal apresentou o chamado Mapa Cor-de-Rosa, em que colocava sob seu domínio toda a faixa entre Angola e Moçambique, criando uma comunicação entre as duas colônias e facilitando o comércio. Na Conferência todos aceitaram, mas a Inglaterra, em 1890, exigiu que Portugal declinasse dessa exigência, o que configurou o *Ultimatum* inglês.

Segundo os historiadores, o movimento expansionista da colonização pode ser dividida em três períodos, sendo que a Conferência de Berlim ocorre no final do terceiro período. Neste, as potências europeias intensificaram seus investimentos nas colônias e Portugal sentiu a pressão internacional para que aumentasse o contingente de colonos nas terras sob seus domínios.

A expansão do controlo e da soberania portuguesa em Angola no século XIX dividiu-se em três fases principais. Primeiro, houve uma época de expansão, que coincidiu com a abolição gradual do tráfico de escravos no Atlântico, em 1836-61. Seguiu-se um segundo período de relativo retrocesso, fruto de uma onda de anti-imperialismo em Portugal e de uma maior concentração na costa de Angola, seguindo o padrão anterior a 1836, entre 1861 a 1877. Por fim, o terceiro período de expansão para o planalto, de 1877 a 1891, que coincide com o bem conhecido período de expansão europeia na restante África tropical. (PELISSIER, WHEELER, 2009, p. 81).

Do ponto de vista político, a ocupação representaria uma imediata resposta às pressões internacionais, mas Portugal teria que encontrar formas alternativas na implantação do sistema colonial, integrando Angola num modo de produção que suportaria a carência do investimento. Esse custo teria que retornar aos cofres da Metrópole de forma rápida e eficiente. A expatriação das riquezas do continente que durante séculos foi feita mediante o tráfico, da venda de armas, pólvora, bebidas alcoólicas, tecidos e miçangas foi transferida para a exportação de matéria-prima, de que o processo industrial europeu tinha necessidade, como fibras, óleos vegetais, minérios e produtos de pesca.

Em meio a esse movimento de colonização, forma-se uma sociedade em que colonos portugueses, mestiços e assimilados africanos começam a dividir espaço na administração pública das colônias:

No primeiro quartel do século XIX, surgiu um grande número de africanos e mestiços largamente assimilados à cultura portuguesa. Estes angolanos pertenciam a grupos diferentes: negros livres, filhos de chefes e de reis, filhos de colonos portugueses e mães africanas. Antes de 1900, a sua posição na sociedade não dependia tanto da sua raça ou cor como das

suas personalidades ou do nível de instrução que possuíam. (PELLISSIER, WHEELER, 2009, p. 81).

Segundo os pesquisadores, após 1820, os princípios legais instituídos pelo liberalismo português consideravam todos os moradores de Angola como cidadãos de Portugal. Logo, as leis permitiam que todos os assimilados ascendessem e desfrutassem dos mesmos direitos que os colonos portugueses:

Houve vários assimilados a desempenhar o cargo de diretores dos departamentos da administração colonial em Luanda e noutras cidades, incluindo nomes de angolanos tão ilustres como Matoso da Câmara, Sales Almeida, os Van Dunem, Africano Ferreiro, José de Fontes Pereira, Arantes Braga, Carlos da Silva e Arsénio de Carpo, que foram todos jornalistas e editores de jornais. (PELLISSIER, WHEELER, 2009, p. 150).

Entretanto, após esse primeiro momento de oportunidades irrestritas para todos, no final do século XIX, com o aumento da imigração de Portugal, houve uma mudança na consideração das leis portuguesas e se instituíram regras para acesso a certos empregos nos departamentos da administração colonial. Para ascender a determinados cargos, novas leis foram impostas a fim de dar prioridade aos colonos portugueses. Em 1921, o alto-comissário Norton de Matos aprova uma lei que divide a administração pública de Angola em duas vertentes: uma europeia e outra africana. Com isso, acirrou-se a discriminação racial, uma vez que os melhores empregos eram destinados aos brancos:

Os assimilados ressentiram-se profundamente do aumento da discriminação racial, que começou a ser especialmente visível no final do século XIX nos clubes sociais de Luanda. O preconceito racial manifestava-se de modo mais aberto à medida que chegavam mais europeus a Angola e que os assimilados se confrontavam com uma onda crescente de antagonismos sociais e conflitos raciais. (PELLISSIER, WHEELER, 2009, p. 153).

Toda essa legislação tinha como foco a preservação de direitos aos europeus, mas calcava-se, conforme apontam os pesquisadores, na profunda convicção de que os africanos eram povos inferiores, que não detinham o mesmo *status* do colonizador. Esse contexto associado aos movimentos fomentados pela imprensa local foram enxertando as ideias para a independência. Uma das publicações a qual é dado destaque pela importância de sua argumentação contra a política discriminatória portuguesa foi a coletânea *Voz de Angola Clamando no Deserto*, em 1901, que, segundo Pelissier e Wheeler:

Era um ataque furioso à própria natureza da civilização portuguesa e a má índole dos colonos recém-chegados, bem como uma apologia completa do caráter do negro angolano na sua qualidade de <<homem como qualquer

outro>>, e ousava declarar que Angola era a terra do homem negro. (PELISSIER, WHEELER, 2009, p. 163).

Em 1910, os angolanos que detinham alguma forma de ligação com as comunicações de fora do país foram informados da instauração da República em Portugal. Recebida com ufanismo por certos setores, o governo republicano pouco trouxe de mudanças ao contexto colonial, inclusive porque “os recursos dos portugueses eram insuficientes para fazer face aos desafios que se colocavam em África” (PELISSIER, WHEELER, 2009, p. 167). No entanto, durante a república, os órgãos de imprensa angolanos conseguiram maior autonomia, o que possibilitou a disseminação de ideias e ideais nacionalistas, que incentivaram o nascimento das revoltas e da guerra colonial, que culminou na Independência angolana.

A fase da 1ª República em Portugal foi marcada por grandes problemas econômicos e políticos – principalmente no período marcado pela Primeira Guerra Mundial. Devido a esses fatores, alguns militares de tendência conservadora instigaram um golpe de estado, em 1926, decretando o fim da 1ª República e iniciando um período da história portuguesa caracterizado por uma ditadura militar, que durou até 1933, ano em foi fundado o Estado Novo.

A primeira república morreu em 1926. A sua extinção marcou o fim de uma fase importante da história de Angola e do nacionalismo angolano. Uma geração inteira de assimilados moderados foi neutralizada ou purgada no período de 1923-30, e o nacionalismo angolano entrou numa fase de silêncio e inatividade. Seria preciso esperar mais 20 anos para que ressurgisse uma geração de ativistas e rebeldes, ao passo que os assimilados, já mais velhos, cujas esperanças tinham sido inflacionadas pela república, tentaram salvar o que podiam dos seus empregos e posições. (PELISSIER, WHEELER, 2009, p. 190)

Em Portugal, dissidentes do Partido Democrático recrudessem suas investidas contra o governo e insuflam um golpe militar. Essa estratégia acaba surtindo efeito, pois tropas militares, comandadas pelo General Gomes da Costa, avançaram sobre Lisboa, entre maio e junho de 1926, e forçaram a renúncia do Presidente da República e a demissão do presidente do Ministério. Findava, assim, o período republicano e se iniciava a ditadura militar. Devido ao agravamento dos problemas financeiros, foi chamado para fazer parte do governo um professor de Finanças da Universidade de Coimbra, Antônio de Oliveira Salazar. Em 1932, em virtude do prestígio alcançado, pelo êxito de suas ações com os problemas financeiros do país, Salazar foi nomeado presidente do Conselho de Ministros. Para tentar normalizar a

situação de revolução vivida por causa da ditadura, Salazar submete a plebiscito um projeto de Constituição. Em seguida, em 1933, é promulgada a nova Constituição que põe fim a ditadura e dá início ao Estado Novo. Começa, então, um período que durou até 1968 e ficou conhecido como salazarista. Essa página da história portuguesa se caracterizou por fomentar o nacionalismo exacerbado, por manter a repressão e a censura aos meios de comunicação, por cultuar o resguardo dos valores morais e tradicionais, por manter um único partido e por exaltar e idealizar seu líder. Além disso, foi no início do mandato de Salazar que ocorreu a Publicação do Ato Colonial, segundo o qual as Colônias Portuguesas existentes faziam parte integrante da Nação Portuguesa e por isso deveriam ser defendidas, civilizadas e colonizadas.

Nesse período, também foi instituída nas Colônias Portuguesas uma nova legislação da política indígena, na qual desaparecia a ideia de que os africanos se assimilariam de forma natural ao universo cultural português. Nesta nova política, que ficou conhecida como do “indigenato”, os africanos passaram a ser vistos como “um elemento juridicamente diferenciado da população” (PELISSIER, WHEELER, 2009, p. 194). Mudava-se, assim, o tratamento dado aos assimilados. De certa forma, a mesma política repressora que se instituíra na metrópole portuguesa chegava às suas colônias africanas.

Este panorama de mudanças político-econômicas, tanto em Portugal como em Angola, trouxe melhorias para a economia angolana, que prosperou e conseguiu equilibrar suas finanças, mas fomentou o crescimento do trabalho forçado.

A partir dos anos 40, o sistema de trabalho forçado foi objeto de novas críticas por parte de certas vozes portuguesas. As petições da Liga Nacional Africana protestaram, mas o primeiro e mais significativo ataque veio do capitão Henrique Galvão (1895-1970), inspetor superior da administração colonial. Com mais de duas décadas de experiência como oficial em vários pontos de Angola, e enquanto estudioso da vida africana, Galvão redigiu em 1947 um Relatório Detalhado dos Problemas dos Nativos nas Colônias Portuguesas, especialmente em Angola e Moçambique. Neste controverso relatório, mostrava-se como a economia explorava mão-de-obra barata e como o sistema de subcontratação do trabalho se assemelhava à escravidão. (PELISSIER, WHEELER, 2009, p. 207)

Em vista de tal conjuntura, as animosidades foram se acirrando entre angolanos e portugueses. Jovens angolanos, nascidos após 1920, insuflavam movimentos de cunho nacionalista que buscavam uma Angola para os angolanos. Para estes jovens, a literatura era o meio de expressão que ajudava a disseminar

suas ideias e ideais. Uma literatura escrita na língua do colonizador, mas matizada pela influência do colonizado. Surge, assim, o movimento Descobrir Angola.

O movimento Descobrir Angola procurou redefinir o passado, rejeitando uma adesão à cultura nacional portuguesa. Os seus membros começaram a investigar jornais, panfletos e livros antigos e, ao fazerem-no, redescobriram as inquietações do nacionalismo angolano entre 1870 e 1930, reencontrando também uma identificação mais estreita com a cultura africana. Com os novos poetas deu-se a redescoberta de uma herança cultural. (PELISSIER, WHEELER, 2009, p. 222)

Juntamente com estes movimentos culturais e ideológicos, havia a formação de partidos e grupos políticos clandestinos que articulavam estratégias para pôr fim ao domínio português. Esses grupos eram perseguidos pela polícia, pois estavam oficialmente proibidos.

De 1948 em diante, de acordo com um escritor salazarista português, existiam três movimentos ou grupos clandestinos: o Comitê Federal Angolano do PCP, Angola Negra e a Comissão de Luta das Juventudes contra o Imperialismo Colonial em Portugal. Eles concentravam esforços para descobrir militantes entre os jovens assimilados e mestiços, em Angola ou entre os que se encontravam a estudar em Portugal. (PELISSIER, WHEELER, 2009, p. 236-237)

Destes movimentos, surgiu, em 1952, o Conselho de Libertação de Angola, que, segundo os pesquisadores, foi sucedido pelo Partido Comunista de Angola (PCA), que agia na clandestinidade. Em 1956, nasce o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), partido que vai se instaurar no poder após a Independência de Angola. Nesse mesmo período surge a União das Populações de Angola (UPA) que, de 1958 em diante, será liderada por Holden Roberto. Também é formada, nesse período, a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), liderada por Jonas Savimbi, que já havia tido contatos com as lideranças do MPLA.

Em 1961, fomentadas por toda essa movimentação política e ideológica, explodem revoltas como a “Revolta do Algodão da Baixa de Cassange” e a “Insurreição do Congo”, que se configuraram como enormes matanças. Reflexo destes acontecimentos foi a germinação da sangrenta Guerra Colonial, que se estendeu até 1974, culminando na Independência de Angola.

1.2.2 A INDEPENDÊNCIA DE ANGOLA

Ocorrida em 11 de novembro de 1975, a independência de Angola não se constituiu como o fim dos conflitos armados. Tendo o colonizador, Portugal, deixado as terras angolanas sem entregar o comando do país a um dos grupos que lutavam pela libertação de Angola, instaura-se um impasse entre a União Nacional para a Independência Total de Angola – UNITA, a Frente Nacional para Libertação de Angola – FNLA e o Movimento Popular de Libertação de Angola – MPLA, grupos que sempre lutaram pela independência, mas que se guiavam por diferentes ideologias: UNITA: direita; FNLA: centro-direita; MPLA: esquerda.

Além de serem oposição a Portugal, essas facções também sempre se opuseram entre si para definir quem comandaria a nação depois da independência. Tais facções recebiam auxílio de outros países, tanto econômico como militar. A UNITA recebia auxílio da África do Sul e dos Estados Unidos da América (EUA); a FNLA, do Zaire e da China; o MPLA, da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e de Cuba. Somada a esses aspectos, a diferença entre os grupos étnicos que compunham cada um desses movimentos acirrou mais ainda os conflitos que desencadearam a guerra civil angolana.

Estando o MPLA instalado em Luanda, passa a ser o partido que declara a independência e assume o poder, sendo o primeiro presidente Agostinho Neto, líder do MPLA. A UNITA e a FNLA não reconhecem o governo instaurado em Luanda e recrudesce os conflitos armados, que tentam derrubar o governo de Neto. Uma dessas investidas ficou conhecida na história como o 27 de maio, em 1977, quando, segundo o MPLA, partidários da UNITA teriam sequestrado e matado militantes e dirigentes do Movimento Popular. Em represália, o partido no poder iniciou uma “caça às bruxas”, que resultou na prisão, tortura e morte de milhares de angolanos. Esse momento nunca foi totalmente esclarecido pelo governo angolano.

Após isso, o MPLA conseguiu manter-se no poder, mas os conflitos armados continuaram. Em 1979, Agostinho Neto morre em uma viagem à URSS e assume a presidência José Eduardo dos Santos, que era ministro dos Negócios Estrangeiros do MPLA. Em paralelo a isso, a UNITA, liderada por Jonas Savimbi, aumenta sua força de resistência, recebendo ajuda dos EUA e da África do Sul.

Destruindo grande parte do país, a guerra civil angolana, que durou 27 anos, foi alimentada, durante a década de 80, no período da Guerra Fria, pelas duas superpotências, EUA e URSS, tornando o conflito mais sangrento, pois esses países aumentaram o envio de armamentos e tropas. Assim, a guerra angolana foi fomentada pela polarização do poder que ocorria entre as duas potências.

Entretanto, essa situação seria alterada pelas mudanças que ocorriam nas estruturas políticas globais e que sinalizavam o fim de um mundo polarizado entre os EUA e a URSS. A queda do muro de Berlim, em 1989, foi um ato simbólico da mudança que decretou o encerramento de décadas de disputas econômicas, ideológicas e militares entre o bloco capitalista, comandado pelos EUA, e o socialista, dirigido pela URSS.

Com o fim da Guerra Fria e a insatisfação das populações rurais com as políticas austeras do regime de governo marxista-leninista do MPLA, aumentou o risco de maior adesão dessas populações aos militantes da UNITA. Sentindo essa pressão, o MPLA decide abandonar as políticas marxistas-leninistas e começa a instalar mecanismos que se pautam pela lei do livre mercado.

No campo de batalhas, o governo instaurado em Angola, auxiliado pelas forças cubanas, impõe diversas derrotas à UNITA e às forças armadas da África do Sul. A confluência dessas ações permite que se criem as condições de negociações para a paz entre as potências envolvidas – EUA, URSS, África do Sul e Cuba –, o que levaria ao encerramento dos conflitos em Angola.

Os Acordos de Paz de Bicesse foram assinados por MPLA, UNITA, URSS e EUA, em 31 de maio de 1991, sob a mediação de Portugal. Esses acordos estabeleciam um cessar-fogo em Angola e a permissão para que uma missão de paz da ONU supervisionasse a retirada das tropas cubanas do país. Instaurada a paz, foi possível iniciar os preparativos para as eleições presidenciais. No entanto, pouco tempo durou a paz em Angola, uma vez que as tropas que deveriam ser retiradas, conforme prescreviam os documentos assinados, não foram, e tanto o MPLA como a UNITA mantiveram seus exércitos em prontidão, aguardando o resultado das eleições.

As eleições foram supervisionadas pelas Nações Unidas e levaram milhões de angolanos às urnas para decidir quem governaria o país: Jonas Savimbi, da UNITA,

ou José Eduardo dos Santos, do MPLA. Sai vitorioso José Eduardo dos Santos, e o resultado é contestado pela UNITA, que acusa o MPLA de manipular os resultados. Desse impasse, ressurgem os conflitos armados que só terão fim em 2002, quando as forças do governo conseguem encurralar dirigentes da UNITA na província de Moxico e matar Jonas Savimbi. Após esse episódio, os líderes sobreviventes da UNITA iniciaram as negociações para a paz com o governo angolano do MPLA. Era o fim da guerra civil em Angola, que deixava um país economicamente empobrecido e um povo marcado pelas memórias dos incontáveis confrontos armados.

Nesse brevíssimo percurso da história dos conflitos em Angola, podemos perceber que o período de paz em Angola é muito recente e que seu povo ainda carrega as marcas dos conflitos armados. Se atentarmos para o fato de que a guerra civil durou 27 anos e que antes disso ocorreu a luta pela independência em relação a Portugal, evidencia-se o fato de que as lutas, as mortes, as torturas e os sofrimentos fazem parte das memórias coletivas dos angolanos.

1.2.3 O “27 DE MAIO DE 1977”

Um dos momentos traumáticos mais recentes da história angolana ocorreu no dia 27 de maio de 1977, quando, a mando do governo angolano, milhares de habitantes foram mandados para campos de concentração, torturados ou fuzilados, sem direito a julgamento. Com a finalidade de subjugar um movimento reacionário liderado por Nito Alves, ex-dirigente do MPLA, o governo de Agostinho Neto declarou que todos os envolvidos eram inimigos da pátria e que não mereciam julgamento. Essa visão intransigente sobre aqueles que se opunham ao regime de governo de Neto já podia ser observada no discurso que ele proferiu em 5 de fevereiro de 1977, em que explica o que é fraccionismo e diz: “neste país, o único Movimento que existe é o MPLA e quem defender outro movimento qualquer, não pode ser tolerado”. Segundo o governo angolano, naquele dia, os fraccionistas sequestraram e mataram líderes e dirigentes do MPLA, por isso:

Na noite de 27 de Maio, há rusgas enormes no Sambizanga, no Rangel e noutros muceques da cidade de Luanda. Em todo o país começam a ser executadas centenas de pessoas, ligadas ao grupo de Nito Alves ou simplesmente suspeitas. Desencadeiam-se ajustes de contas pessoais, frequentemente com denúncias fantasiosas, logo aceites pelas forças da ordem (MATEUS, 2009, p. 112).

Devido à intransigência do governo, a população angolana não obteve informações suficientes sobre essas mortes e prisões. Ainda hoje buscam respostas sobre os acontecimentos daquele período, o que ocasionou a criação de movimentos em Angola e de páginas na internet, como a da Associação 27 de Maio, que pedem o esclarecimento dos fatos ocorridos no dia 27 de maio de 1977. Tendo sido um episódio marcante e traumático para o povo angolano, que não recebeu esclarecimentos, informações e nem mesmo o direito de sepultar seus mortos, o “27 de Maio” se tornou um morto insepulto da história.

Por causa dessa memória ferida, não ocorre a sublimação por meio do luto, que possibilita a reconciliação dos vivos com esse passado, abrindo as portas para o futuro. Há uma dívida do passado com o presente. Esse passado é sempre repisado pela memória, caracterizando o que Paul Ricoeur (2007) classifica como uma patologia da memória coletiva. Esse comportamento repetitivo/doentio se manifesta por meio da compulsão em rememorar melancolicamente esse evento, uma vez que não está feito o trabalho crítico de recordação em que se entenda, esclareça e se construa a possibilidade de perdoar essas ações.

Paralelamente a essa história, a literatura angolana tem construído um espaço de problematização dessas memórias feridas que, muitas vezes, estão em conflito com os discursos oficiais que procuram apagar os rastros de determinados momentos na escrita da história, dita oficial, desse país. Essa perspectiva de escrita que, pela via das memórias fraturadas, interroga o discurso imposto pelo governo angolano, tem criado uma literatura que regressa ao passado para tentar entender o presente desalentador, em que o panorama social construído demonstra que as promessas feitas na época da independência do país ainda não foram cumpridas. É por esse caminho de uma literatura ligada à memória e à história, em que há uma interlocução entre diferentes epistemologias, uma desconstrução dos binarismos e uma elaboração estética que conduz a uma compreensão mais ética de si, do outro e da sociedade, que Agualusa conduz a narrativa de *Teoria Geral do Esquecimento* (2012).

1.3 SISTEMA LITERÁRIO E COMUNIDADES DISCURSIVAS

Se pensamos a narrativa como campo da memória, que organiza uma noção de tempo, não poderemos nos furtar de observar a forma como a narrativa literária angolana tem sido visto pela crítica. Assim como numa narrativa travamos um diálogo com o universo ficcional e temos a possibilidade de desvendar problemáticas que se referem à História, também na crítica literária temos que observar a memória que se está a construir. Para nosso objetivo de demonstrar como Agualusa elabora narrativas que se traduzem em uma poética pautada na ironia, torna-se pertinente entender o panorama de formação dessa literatura e o lugar de Agualusa nesse universo literário. Além dessa contextualização, tal visada torna possível questionarmos quem é o público leitor de Agualusa, já que é esse leitor que faz a ironia acontecer, conforme afirma Linda Hutcheon (1988).

Iniciaremos por verificar os textos teóricos daqueles que primeiro se debruçaram sobre a literatura angolana a fim de descrevê-la, bem como daqueles que mantêm uma regularidade de estudos sobre essa jovem literatura. Dessa forma, teremos um esboço da formação da literatura angolana até os dias atuais e poderemos inferir sobre as questões da escrita agualusiana.

Um dos primeiros a se dedicar ao estudo da literatura angolana foi Carlos Ervedosa. Em seu livro *Roteiro da literatura angolana* (1979), o crítico traça um perfil desta literatura a partir das recolhas feitas por Héli Chatelain dos contos orais tradicionais angolanos. Ervedosa deixa claro que tal percurso se faz necessário porque a literatura desse país, como em grande parte da África, se desenvolveu durante muito tempo pela oralidade. Segundo o crítico, o nascimento da escrita literária no país ocorre lado a lado com a escrita jornalística, que se inicia com a publicação do “Boletim Oficial”, em 1845. No seu *Roteiro*, Ervedosa postula o início de um sistema literário angolano, baseado na escrita, a partir do século XIX, com a publicação de *Esportaneidades da Minha Alma – Às Senhoras Africanas* – coletânea de poemas de José da Silva Maia Ferreira.

Nessa mesma linha, segue Salvato Trigo (1985), que atesta como início de um sistema literário em Angola o século XIX, visto que em suas análises comparatistas sempre considera a literatura angolana desse século em diante.

Outro crítico que se debruçou sobre o estudo da literatura angolana foi Antônio Filipe Soares em seu livro *Literatura angolana de expressão portuguesa* (1983). Podemos observar que Soares dialoga com seus antecessores Salvato Trigo e Carlos Ervedosa, pois também salienta o início de um sistema literário em Angola a partir do século XIX. O referido crítico traça uma periodização, segundo ele, “por exigências didáticas” (SOARES, 1983, p.12), em “Era colonial” e “Era nacional”.

Também partilha dessa perspectiva de nascimento da literatura em Angola a partir do século XIX o crítico Alfredo Margarido no seu *Estudo sobre literaturas das nações africanas de Língua Portuguesa* (1980). A história da literatura angolana pode ser dividida em dois períodos, ou duas fases. O primeiro seria mais vincado por uma situação de dependência, com textos em que segundo Alfredo Margarido (1980, p. 331): “as formas, bem como os conteúdos, eram muitas vezes uma reelaboração dos dados metropolitanos.” Já a segunda fase, segundo o crítico, é permeada por textos em que se percebe a formação de uma consciência nacional e tanto a forma como o conteúdo “[...] possuíam uma organização própria, essencialmente angolana.” (MARGARIDO, 1980, p. 331). Nessas primeiras escritas da literatura angolana da segunda fase, Alfredo Margarido percebe uma carga profética e messiânica como constante e dá como exemplos os textos de autores como Viriato da Cruz, Castro Soromenho e Luandino Vieira.

Uma voz dissonante nessa visada sobre a formação da literatura angolana é de Francisco Soares, que elaborou e publicou em 2001, sob o título de *Notícia da literatura angolana*, uma pesquisa na qual se percebe outro caminho a percorrer na análise do contexto da literatura angolana.

Francisco Soares começa seu livro posicionando-se a favor do conceito de criouldade na literatura angolana:

Defendemos por isso que o uso que faremos aqui dessa palavra é não só lícito como também conatural à definição do que seja literatura angolana. Além de a agarrarmos pelo traço que sua história nos identifica, é de levar em conta esse outro facto de o conceito que a palavra crioulo designa só ter sido rejeitada explicitamente em função de condicionalismos políticos hoje ultrapassados, ou de mal-entendidos que levaram críticos como Luís

Kandjimbo a ver nos estudos de José Carlos Venâncio um exemplo de racismo. (SOARES, 2001, p. 11).

Esclarece que o termo crioulo carregou durante muito tempo uma acepção negativa devido à colonização, mas que hoje esse traço precisa ser apagado, uma vez que a criouliidade é, na opinião desse crítico, um conceito operatório fundante da literatura em Angola:

Mas a pequena viagem para que estamos a convidar o leitor aqui realiza-se já depois de asseguradas as independências. Podemos, por este avanço no tempo, falar em criouliidade sem correremos o risco de nos acusarem de favorecer o colonialismo. Isso seria tão despropositado como acusar os Kung! Do mesmo por terem dito que “nós e os brancos descendemos da mesma mãe, porque todos viemos do Leste”. Hoje, reler a literatura angolana pela sua criouliidade significa afirmar o mesmo que os Kung!, ou seja, que há um momento comum que inviabiliza as leituras étnicas estritas. (SOARES, 2001, p.12).

Na medida em que avança nessa discussão, Francisco Soares demonstra pertinentemente a sua percepção do conceito de uma literatura crioula, construindo uma argumentação embasada numa visão de que a mistura que se operou na literatura de Angola transitou em uma via de mão dupla; ou seja, a literatura angolana tanto recebeu influências de fora como também influenciou. Aqui, o crítico argumenta contra a ideia de uma passividade nessa criouliização, que acabaria por instituir “a ideia de que a literatura angolana se veio formando exclusivamente a partir de fora, de “empurrões” (SOARES, 2001, p. 16).

No segmento dessa ideia, Francisco Soares exemplifica que tanto os angolanos receberam influências de escritores portugueses como também influenciaram. Com isso, sua argumentação reforça a ideia de um forte componente local participante dessa criouliidade, que ultrapassou fronteiras e influenciou outras escritas literárias. Assim, não seria pertinente entender que crioula signifique uma literatura forjada somente com traços externos sem que contenha particularidades de sua própria raiz, no caso a angolana.

Na esteira desses críticos, José Luís Pires Laranjeira, autor de diversos ensaios críticos e livros sobre as literaturas africanas, afirma que o nascimento de um sistema literário angolano se dá a partir do século XIX, com o advento da imprensa e a publicação do livro de Maia Ferreira. Em seu livro *De letra em riste* (1992), Pires Laranjeira faz uma análise de como se formaram as literaturas de

Angola, de Moçambique, de Cabo Verde e de São Tomé e Príncipe, objetivando esclarecer o contexto inicial dessas literaturas e sua atual configuração no cenário mundial.

Como fenômeno histórico, o autor lança o marco de 1845 para datar o início, incipiente, segundo ele, das manifestações literárias em Angola, com a publicação do Boletim Oficial. Em seguida, acrescenta que a efervescência jornalística ocorre trinta anos depois, alavancando o desenvolvimento da literatura, pois “Literatura e jornalismo conviviam, no século XIX, a ponto de se influenciarem mutuamente” (1992, p.11). Aponta que é nesse período que a literatura deixa de “ser espaço de europeidade absoluta” (1992, p.11) ao engendrar dentro dos textos espaços de mistura da Língua Portuguesa com as línguas bantas. Assim, apesar de, como ressalta Pires Laranjeira, as literaturas ainda não terem as denominações de literatura moçambicana, angolana ou são-tomense, passam a desenvolver uma escrita mais ligada ao chão africano. Nesse aspecto, há uma simetria entre as pesquisas de Laranjeira e Margarido, já que os dois apontam para essa fase nacionalista da literatura angolana.

Laranjeira dá como momento fulcral de formação dessas literaturas o período de 1850 a 1950 e ressalta que a luta armada, iniciada no segundo quartel do século XX, foi decisiva para que essas literaturas se desenvolvessem, uma vez que lhes forneceu temas para a escrita. Salieta, então, três tendências literárias desse período: “literatura de combate (de e para a guerrilha); de ghetto (publicadas sob a forma críptica, nas próprias colônias) e de diáspora” (1992, p.14).

Na escrita de Pires Laranjeira, outra semelhança com as discussões levantadas por Alfredo Margarido é a problematização das nomenclaturas referentes às literaturas de países africanos: Literatura Africana de Língua Portuguesa, Literatura Negra de Expressão Portuguesa, Literatura Africana Lusófona, Literatura Luso-Africana, Literatura Ultramarina de Expressão Portuguesa, Literatura Negro-Africana de Expressão Portuguesa, Literatura das Nações Africanas de Língua Portuguesa e Literatura dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa. Conforme Laranjeira, com o tempo todas deverão desaparecer. Isso porque “todas caem no logro de considerar que nem os países que produzem as literaturas são suficientemente autônomos do ponto de vista estético, nem o ponto de observação

pode ser outro que o da visão de mundo da ex-metrópole colonizadora” (1992, p. 36).

Da mesma opinião de que a literatura teve seu desenvolvimento a partir do século XIX partilham Tania Macêdo e Rita Chaves em seu texto *Literaturas de Língua Portuguesa: Marcos e Marcas* (2007b), no qual as autoras tecem uma ilustração da forma como a literatura se desenvolveu em Angola. Assim como Carlos Ervedosa, as autoras discorrem a respeito da oralidade, elencando suas especificidades e manifestações que reverberam na escrita dos autores africanos da contemporaneidade. Entretanto, Macêdo e Chaves alertam para a problemática das generalizações, no que tange à questão da oralidade, pois “a afirmação de que a oralidade é grande fonte de saber em toda a África” (2007b, p.17) não se sustenta ao se entrar em contato com provas documentais de que no Timbuktu já havia escrita e registros de momentos do cotidiano das sociedades. Na visão crítica das duas teóricas, há nos países africanos de Língua Portuguesa, durante o período colonial, uma estreita ligação “entre jornalismo, literatura e reivindicação da autonomia frente a Portugal” (2007b, p. 39).

Tal posicionamento vai ao encontro da opinião de Pires Laranjeira que também destaca a forma como a imprensa livre influenciou na busca pela independência. Outro aspecto levantado pelas autoras é a influência que a Literatura Brasileira teve na literatura produzida em Angola. Sobre essa questão, Tania Macêdo dedica um outro estudo intitulado *Angola e Brasil: estudos comparados* (2002), no qual desvela diversos aspectos que aproximam os dois países.

Segundo Macêdo (2002), essa aproximação entre as duas nações iniciou com a colonização de ambos por Portugal, que adotou, a princípio, o degredo como forma de povoamento de suas colônias. A autora enfoca que a visão das terras brasileiras como um paraíso na terra, mas povoada por povos bárbaros, engendrou a imagem de “um paraíso demoníaco” (MACÊDO, 2002, p. 15), lugar perfeito para punição de crimes contra a Coroa portuguesa. Com o tempo, como aponta a autora, essa visão muda “em razão de uma ordenação mínima de administração, melhoria das condições de vida” e das riquezas do Brasil (2002, p. 16). Deixa, assim, de ser o Brasil o lugar de destino dos degredados e passa a ser Angola. É para as terras angolanas que são enviados os degredados, que nem sempre eram criminosos, havia também os desafetos do Império, aqueles que, de alguma forma, tinham

afrontado a Coroa Portuguesa. Assim, os degredados brasileiros passaram a ser enviados para Angola, onde deveriam cumprir suas penas em prisões inóspitas, mas não foi o que aconteceu:

Muitos foram os que morreram logo à chegada, seja pelas péssimas condições da viagem, seja pelas doenças que contraíram em terras angolanas. Alguns, conseguindo fugir a quando do seu encaminhamento aos presídios no interior (quer pela convivência das tropas, quer pelo seu despreparo), embrenharam-se nas selvas; outros, mais ladinos, após a fuga mantiveram contatos com os comerciantes de Luanda e passaram a traficar escravos. (MACÊDO, 2002, p. 23).

Vale destacar um paradoxo assinalado pela pesquisadora de que alguns degredados foram “recrutados como soldados da milícia colonial” (2002, p. 23), ou seja, “de criminosos a guardiões da lei e da ordem, no curto período de uma viagem pelo Atlântico” (2002, p. 24). Por esse estudo de Tania Macêdo, percebemos o quanto os laços entre Angola e Brasil são identificados em vários momentos da história destes dois países, o que, de certa forma, fomenta o trânsito literário entre eles.

Por esse mesmo viés de aproximação entre as culturas dos Países de Língua Oficial Portuguesa (PALOPS), segue a antologia de textos de *Paralelas e tangentes: entre literaturas de Língua Portuguesa* (2003), de Maria Aparecida Santilli. Destacamos, de Santilli (2003), um ensaio que envereda por um ponto de interesse para nossa discussão, no qual a autora tece um debate a respeito da questão polêmica de ver a Língua Portuguesa como denominador comum entre os países que a têm como língua oficial.

Santilli (2003) explicita que o enfoque a ser seguido em sua argumentação será o da Língua Portuguesa numa perspectiva política “no contexto dos países que a têm como idioma oficial”. Para tanto, a pesquisadora divide o assunto em três pontos que julga relevantes: a memória, a língua e a formação de uma comunidade discursiva:

Se os povos, como os indivíduos, têm a capacidade de fixar, reter, evocar e reconhecer impressões ou acontecimentos passados, no caso dos oito países de que ora se trata, a memória será o melhor ponto de partida para computar registros que remetem ao nó do vínculo que todos juntos. (SANTILLI, 2003, p. 16-17).

Já justificada, por meio dessa citação, a razão pela qual a memória é um dos aspectos a considerar em sua análise, Maria Aparecida Santilli registra que houve

um descompasso cronológico nos acontecimentos históricos entre os sete países que foram colônias portuguesas – Angola, Brasil, Cabo-Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Timor. Acrescenta que Brasil e Portugal “tiveram seu ritmo próprio para experimentar as lições de vida da pós-independência” (SANTILLI, 2003, p. 17), que ocorreu durante o século XIX. As relações internacionais entre Brasil Portugal, conforme Santilli (2003, p. 17): “começaram ainda pela medida do tempo dos caminhos de ferro e dos barcos transatlânticos do século XIX.” Em contrapartida com os outros seis países que: “vieram a ensaiar em trajetórias correspondentes, já no embalo acelerado da velocidade dos voos, pelas alturas de pico do século XX” (SANTILLI, 2003, p. 17).

No entanto, apesar de ocorrer esse descompasso que muitos julgariam muito grande, a pesquisadora acrescenta que ele foi atenuado “pelo ritmo cada vez mais compulsivo na história das relações humanas, portanto, também inter-nacionais.” (SANTILLI, 2003, p. 17). Alcançada a sincronia no percurso histórico, os sete países chegam à “fase de substituir imagens pretéritas, por outras diversas daquelas que se implantaram nos novos mundos durante o ciclo colonial (SANTILLI, 2003, p. 18). Santilli, então, destaca a questão do Modernismo, no Brasil, e a forma como influenciou na valorização de costumes da cultura brasileira, para afirmar que essa mesma valorização de aspectos da cultura para formação de uma identidade nacional teve momentos similares nos países africanos.

Dentro desse contexto está a literatura desses países que, a princípio, segundo Santilli (2003), constitui-se como uma escrita de combate e de reforço dos aspectos que vão delinear a identidade de cada povo. Inquietas e rebeldes, as literaturas desses sete países, segundo Santilli, vão construir suas trajetórias de forma similar, tendo como ponto fulcral as questões de identidade, o que deságua no uso de uma mesma língua como oficial. Esse uso de uma língua comum oficial, que possibilita a formação de uma comunidade de países, não se dá de forma tranquila, como mostra a pesquisadora. Isso porque em países como o Timor, “a forma veicular de comunicação é o *tétum*, posto que o Português não se tornou língua de comunicação oral” (SANTILLI, 2003, p. 15), muito embora tenha sido adotada como língua oficial. Além disso, a língua do colonizador é vista como espólio de guerra em países como Angola, em que “metade da população tem o português como segundo língua” (SANTILLI, 2003, p. 14), sendo que, em Luanda, esse índice é de 60%,

segundo a pesquisadora. Logo, formar uma Comunidade de Países de Língua Portuguesa não se constitui tarefa simples, pois há que se respeitar as particularidades e individualidades de cada país:

Vale atentar para a importância da língua, com o olhar voltado para os países da CPLP, sublinhando sua função estruturante não só no dispositivo da comunicação, mas também da codificação estética e ideológica que através dela se identifica e peculiariza: um instrumento valioso como fundação, para uma comunidade que se sustém sobre esse pilar como denominador comum. (SANTILLI, 2003, p. 29).

Contudo, é importante salientar a importância da literatura nesse contexto para o conhecimento dessas outras culturas, já que “os textos são realizações da língua, repositórios de suas virtualidades, unidades comunicativas básicas, pelo caráter social que têm (SANTILLI, 2003, p. 29). Logo, a Literatura proporciona um exercício com dois momentos: “o individual em que a leitura direciona para o autorreconhecimento” e “o social, onde se faz a abertura para a alteridade” (SANTILLI, 2003, p. 29).

Por meio desses apontamentos de Maria Aparecida Santilli, chegamos ao ponto de podermos alinhar o que nos impulsionou a fazer essa breve observação sobre a formação da literatura angolana. Ao percorrermos alguns textos críticos, sobre a formação dessa literatura e de como se configura o sistema literário nesse país, podemos lançar hipóteses sobre as comunidades discursivas leitoras de Agualusa.

2 PARA ENTENDER A ESTRATÉGIA AGUALUSIANA, O SUBSÍDIO DA TEORIA

2.1 DA MEMÓRIA AO ESQUECIMENTO: COM A PALAVRA PAUL RICOEUR

Paul Ricoeur, em seu livro *A Memória, a História, o Esquecimento* (2007, p. 23), apresenta sua proposta de trabalho sobre a memória indicando que seguirá o caminho da fenomenologia de Husserl, a partir da noção de que: “toda consciência é consciência de alguma coisa”; que adentrará por um estudo epistemológico das ciências históricas, para compreender os caminhos da história; que culminará numa análise hermenêutica para tratar do esquecimento que ronda a memória e a história. Segundo Ricoeur (2007, p. 17), essa pesquisa visa a preencher uma lacuna percebida por ele em suas obras *Tempo e Narrativa* e *O Si-mesmo como um outro*, nas quais se debruçou sobre a problemática da experiência temporal e da operação narrativa: “ao preço de um impasse sobre a memória e, pior ainda, sobre o esquecimento, esses níveis intermediários entre tempo e narrativa.” Essa lacuna constituída pela relação problemática entre memória, história e esquecimento é o cerne da pesquisa empreendida por Paul Ricoeur em sua obra *A Memória, a História, o Esquecimento* (2007). Para realizar sua análise, Ricoeur divide sua obra em três partes nitidamente delimitadas pelo tema e pelo método.

Na primeira parte, dedicada ao estudo da memória, Ricoeur explicita que a análise fenomenológica será feita estruturada nas perguntas “De que há lembrança?” e “De quem é a memória?” com ênfase na pergunta “O que?”, invertendo uma tradição filosófica que tem se centrado na pergunta “quem?”. Dessa forma, o filósofo deixa de se fixar na questão egológica da experiência de memória, para dar vazão ao lado objetal do percurso mnemônico, priorizando o que é lembrado em detrimento de se buscar de quem é a lembrança. Essa mudança de

viés analítico, segundo Ricoeur, evita que se chegue a um impasse ao se considerar a noção de memória coletiva, pois:

[...] se nos apressarmos a dizer que o sujeito da memória é o eu, na primeira pessoa do singular, a noção de memória coletiva poderá apenas desempenhar o papel de conceito analógico, ou até mesmo de corpo estranho na fenomenologia da memória. (RICOEUR, 2007, p. 23).

Para evitar essa aporia, Ricoeur faz uma análise fenomenológica da lembrança, esse “o que?” do percurso mnemônico possui, segundo Ricoeur, dois lados: um cognitivo e outro pragmático. Esse duplo aspecto da lembrança já foi apontado pelos gregos ao utilizarem os termos *mneme* e *anamnesis*, em que o primeiro aponta certa passividade nessa lembrança que surge como uma afecção ao espírito, já o segundo termo indica um movimento de busca dessa lembrança.

Dessa forma, segundo Ricoeur (2007, p. 24), “a lembrança, alternadamente encontrada e buscada, situa-se, assim, no cruzamento de uma semântica com uma pragmática”. Esse duplo aspecto da lembrança tensiona o caráter de verdade e de fidelidade entre memória e história, uma vez que o caráter pragmático do ato de lembrar-se, a reminiscência, possibilita o surgimento do engano nos usos e abusos da memória. No meio do caminho dessa tensa relação entre história e memória, segundo o filósofo francês, está a perigosa ligação do exercício da memória com as peripécias da imaginação.

2.1.1 UMA ABORDAGEM COGNITIVA DA MEMÓRIA

Com base na herança grega de Platão e Aristóteles, Ricoeur (2007) analisa a problemática associação da memória com a imaginação, o que, segundo ele, “afeta a ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória” (RICOEUR, 2007, p. 26). O filósofo trabalha, então, a partir de dois textos platônicos, *Teeteto* e o *Sofista*, para demonstrar que remonta dessa herança grega a associação de erro e equívoco com a noção de *eikon*, uma vez que Platão percebe a imagem que se forma na memória como representação presente de uma coisa

ausente. Essa percepção abre precedentes para que a imagem mnemônica seja vista como uma cópia, às vezes, mal engendrada da realidade.

Para desfazer essa associação perigosa que infunde um grau de desconfiança à memória, Paul Ricoeur (2007) recorre aos estudos de Aristóteles, que diferencia memória como afecção, que se apresenta ao espírito, de memória como recordação, que é a busca de uma lembrança. Nos textos de Aristóteles, Ricoeur (2007, p. 35) aponta estar a frase chave que acompanhará toda a sua pesquisa: “A memória é do passado”, já que será a distância temporal a responsável por diferenciar a simples lembrança da recordação, uma vez que o esforço de recordação se volta para um passado mais distante no tempo, enquanto a simples lembrança está no terreno do passado recente. Associada a isso, o filósofo elabora uma importante consideração sobre a simples lembrança (afecção) e o esforço de recordação, para ele “a simples lembrança está sob o império do agente de impressão” (RICOEUR, 2007, p. 37), já o ato de recordar “tem seu princípio em nós”. Nessa consideração, podemos perceber que a problemática se aproxima da possibilidade de manipulação dessa memória pela ingerência do desejo humano no que se quer ou se pode recordar.

De Aristóteles, Paul Ricoeur parte para escritos de outros estudiosos, como Henri Bergson, Edmund Husserl e Edgar Cayce, com o intuito de elidir o impasse entre imaginação e memória. Aos poucos, Ricoeur vasculha os escritos desses autores para atingir seu objetivo de separar memória de imaginação. Nesse percurso, surge a questão do reconhecimento como elemento que sanciona a veracidade do que se recorda, uma vez que possibilita perceber a existência no tempo de algo já vivido ou visto; ou seja, temos a lembrança de um objeto do passado que se presentifica por meio do reconhecimento. Dessa forma, imbricada na problemática da memória e da imaginação, está a questão da lembrança enquanto imagem de um passado.

Segundo Ricoeur, é mister esquadrihar as minúcias dessa relação lembrança/imagem para responder a seguinte questão: “é a lembrança uma espécie de imagem, e, em caso afirmativo, qual?” (RICOEUR, 2007, p. 61). Para ele, imaginação e memória têm “como traço comum a presença do ausente, e como traço diferencial, de um lado, a suspensão de toda a realidade e a visão de um irreal, do outro, a posição de um real anterior.” (RICOEUR, 2007). Depois de apontar o reconhecimento de um passado vivido como o aspecto diferencial entre imaginação

e memória, o filósofo passa, então, a esmiuçar essa relação a fim de apontar as semelhanças que tornam possível a associação entre os dois conceitos.

Para essa empreitada, o filósofo busca em Husserl a relação em estabelecer lembrança e imagem com *Bild* (representação pictórica) e *Phantasie* (ficção), observando que os estudos de Husserl sobre esse assunto se coadunam com a fenomenologia da lembrança, uma vez que esta é uma espécie de presentificação intuitiva que tem a ver com o tempo. O jogo com o tendo-sido do passado propicia uma distinção entre o real e o irreal, pois:

[...] enquanto a imaginação pode jogar com entidades fictícias, quando ela não representa o real, mas se exila dele, a lembrança coloca as coisas do passado; enquanto o representado tem ainda um pé na apresentação enquanto apresentação indireta, a ficção e o fingido situam-se radicalmente fora de apresentação. (RICOEUR, 2007, p. 64).

Entretanto, a imagem que conservamos dos objetos em um tempo passado também é uma ficção em nossa memória, mas quando a percepção nos apresenta esses mesmos objetos novamente, a lembrança deixa de ser ficção para se impor “como uma modificação *sui generis* aplicada à percepção” (RICOEUR, 2007, p. 65). Dessa forma, segundo o filósofo, a ficção seria mais complexa que a lembrança e a percepção, pois abarca tanto o real como o irreal. A partir dessas observações, Ricoeur afirma que a lembrança é uma modificação específica da apresentação, já que, segundo ele, “a linha de separação corre assim ao longo da fratura entre apresentação e presentificação” (RICOEUR, 2007, p. 65). Para Husserl, segundo Ricoeur, a lembrança faz parte do mundo vivido, experienciado, em contrapartida com os mundos irrealis e fantásticos da ficção.

Esse estudo fenomenológico empreendido por Paul Ricoeur pelas obras de Husserl chega ao fim levantando outro questionamento acerca do parentesco entre lembrança e imagem: “como explicar que a lembrança retorne em forma de imagem e que a imaginação, assim mobilizada, chegue a revestir-se das formas que escapam à função do irreal?” (2007, p. 66). Com esse questionamento Paul Ricoeur reforça a tese de que a relação lembrança-imagem-ficção é extremamente complexa, com tênues fronteiras que se sobrepõem.

A fim de responder esse questionamento, o filósofo passa a explorar o texto *Matéria e memória*, de Henri Bergson. O estudo desenvolvido nessa obra possibilita

a Ricoeur sedimentar seu argumento sobre o caráter veritativo da memória em decorrência de ela estar vinculada a um passado vivido, já que Bergson afirma que primeiro devemos nos colocar no passado para acessar uma lembrança e traçar uma distinção entre lembrança e imaginação.

Segundo Ricoeur, para Bergson há uma lembrança em estado latente, virtual, que, ao ser evocada no passado, num: “movimento do fundo para a superfície, das trevas para a luz” (RICOEUR, 2007, p.68), condensa-se em uma imagem e se torna lembrança-imagem. Nesse movimento que: “[...] traz, de certo modo, a lembrança para uma área de presença semelhante à percepção” é que podemos perceber a rasura das fronteiras entre lembrança e imaginação. Entra, então, o argumento que Ricoeur busca em Bergson, “não é qualquer tipo de imaginação que é assim mobilizada” (2007, p. 68) e acrescenta que, ao contrário: “da função irrealizante que culmina na ficção exilada no que está fora do texto da realidade inteira, é sua função visualizante, sua maneira de dar a ver que é exaltada aqui”.

Percebemos, assim, que há um duplo caráter da imagem: um que dá a ver uma lembrança pura, outro que se exila da realidade e se pauta por jogar com a imaginação. A lembrança se apoia na imagem para se atualizar e se presentificar, mas esse não é um movimento em que há reciprocidade, uma vez que para Bergson (2011, p. 49) “a imagem pura e simples não me remeterá ao passado a menos que tenha sido de fato no passado que eu a tenha ido buscar”, ou seja, “imaginar não é lembrar” (BERGSON, 2011, p.49). Quando lembramos não estamos desvinculados de um tempo em que o objeto da imagem existiu, a visualização dessa imagem possibilita o retorno à percepção desse momento passado, inferindo ao presente um novo olhar sobre o objeto. Já, quando nos exilamos no mundo da imaginação, as imagens não remetem a um tempo vivido, mas a um tempo inventado, ficcional.

Assim como avança na definição da imagem-lembrança, Ricoeur também se aprofunda em esclarecer o conflito entre ficção e alucinação, extremos opostos dentro da temática da imaginação. Para tanto convoca a ajuda de Sartre (1996) que, em seu texto *O imaginário*, elabora um estudo fenomenológico a fim de “descrever a grande função ‘irrealizante’ da consciência ou ‘imaginação’ e seu correlativo noemático, o imaginário” (SARTRE, 1996, p.13).

Nesse texto, Sartre analisa os aspectos de formação das imagens ou da consciência imaginativa, irrealizante, em contrapartida com a consciência realizante,

calcada na percepção. Ao percebermos um objeto do mundo real e formarmos sua imagem estamos utilizando a percepção, ao contrário de quando imaginamos e adotamos, conforme Sartre (1996), uma posição de estar no mundo do irreal. Esse posicionamento epistemológico de Sartre vem ao encontro das discussões de Ricoeur (2007) sobre a memória. Apesar de Sartre não ter desenvolvido um estudo da memória nesse texto de 1940, como o próprio Ricoeur observa, a tese nele presente, além de reafirmar a tese ricoeuriana de que a lembrança difere da imaginação por se situar em um passado vivido, auxilia a esclarecer um imbróglio que Ricoeur denomina de “a cilada do imaginário”. O esclarecimento de tal questão é imprescindível para que se consiga rebater as críticas “dos racionalistas da memória” (RICOEUR, 2007, p. 69).

Ao falar dessa relação imagem e imaginário, Sartre elabora uma descrição do que ele chama de patologias da imaginação, quando a consciência imaginante se exila totalmente do mundo real e o neutraliza. Esse estado de ausência de referência com a realidade, segundo Sartre, é característico de dois distúrbios: alucinação e obsessão. Ricoeur associa esses dois distúrbios à memória individual e à coletiva, destacando o caráter de interdição que acompanha a consciência obsessiva, estado em que “a consciência torna-se vítima de si própria, apanhada numa espécie de círculo vicioso” (SARTRE, 1996, p. 203).

Essa cilada ocorre justamente na passagem da ausência para a presença, no momento em que se busca esse dado na lembrança, quando se transforma um desejo em imagem. É aí que reside a rasura de fronteiras entre memória e imaginação, já que o dado lembrado não é mais alvo da percepção, mas precisa ser imaginado para ser recordado e, então, se tornar uma presença no passado.

Ontologicamente, para Sartre, todas as imagens são irrealis, já que elas não são uma duplicação do objeto real, mas é possível diferenciar entre aquelas que possuem uma referência externa daquelas que não. O objeto alvo de nossa consciência perceptiva mantém sua relação espacial e temporal, o mesmo não ocorre, conforme Sartre, com as imagens, que se desvinculam dessa relação. Essa interdição que resulta na obsessão pelo objeto impedido pode ser associada, segundo Ricoeur (2007), à incessante busca pelo passado, que muitos historiadores condenam.

Para Ricoeur (2007, p. 70): “essa composição em imagens, que se aproxima da função alucinatória da imaginação, constitui uma espécie de fraqueza, de descrédito, de perda de confiabilidade para a memória.” Essa questão assombra o caráter veritativo da memória, pois, impedida de reconhecer na história acontecimentos que vivenciou, a consciência tende para a obsessão, já que o objeto do desejo ficou no limbo entre a imagem-lembrança e a sua reinscrição na percepção. É justamente esse imaginário assombrado que desqualifica a memória como detentora de verdade, uma vez que as imagens de que a memória se vale para vivificar o passado no presente ancoram-se no poder visualizante da imaginação para existirem e dependem do reconhecimento para se reinscreverem no presente, já a imaginação independe do reconhecimento:

Essa busca de verdade especifica a memória como grandeza cognitiva. Mais precisamente, é no momento do reconhecimento, em que culmina o esforço da recordação, que essa busca de verdade se declara enquanto tal. Então, sentimos e sabemos que algo se passou, que alguma coisa teve lugar, a qual nos implicou como agentes, como pacientes, como testemunhas. (RICOEUR, 2007, p. 70).

Amparado nesse percurso pela dimensão epistêmica da memória, Ricoeur (2007, p. 70) lança as bases para o estudo da dimensão pragmática “ligada à ideia de exercício da memória”. Esse exercício que comporta usos e abusos, fruto de uma intencionalidade, é deveras relevante para a discussão envolvendo ironia e memória na tessitura do texto agualusiano.

2.1.2 UMA ABORDAGEM PRAGMÁTICA DA MEMÓRIA

Para iniciar a sua abordagem pragmática da memória e revelar o quanto esse exercício pode ser deturpado pelo poder, Ricoeur cita o verbo lembrar e o substantivo lembrança e acrescenta “o que esse verbo designa é o fato de que a memória é ‘exercitada’” (p. 71). Lembrar-se, segundo Ricoeur, não é só “receber uma imagem do passado, como também buscá-la” (p. 71). É justamente nessa busca que envolve um desejo de lembrar que podemos perceber o esforço de recordação, que culmina no reconhecimento, como traço distintivo de uma práxis da memória.

Paralelamente a esse exercício de busca da lembrança, outro “ato de fazer memória que se dá como prática por excelência” é a memorização. Já que são semelhantes, é necessário que os diferenciemos de algum modo, e Ricoeur nos aponta essa diferença entre rememoração e memorização: “a marca temporal do antes” é “o traço distintivo da recordação” (p. 73). E acrescenta:

A memorização, em contrapartida, consiste em maneiras de aprender que encerram saberes, habilidades, poder-fazer, de tal modo que estes estejam fixados, que permaneçam disponíveis para uma efetuação, marcada do ponto de vista fenomenológico por um sentimento de facilidade, de desembaraço, de espontaneidade. (RICOEUR, 2007, p. 73).

Dessa forma, segundo o filósofo, a memorização pode ser considerada “como uma forma da memória-hábito” (p. 73), já apontada por Bergson como aquela responsável pelas nossas atividades automatizadas, que não precisamos estar sempre aprendendo para repetir, aprendemos uma única vez e memorizamos. Há um aspecto de facilidade que se torna a face positiva desse processo, que pode ser encontrado nas técnicas pedagógicas de aprendizagem.

Nesse ponto, Ricoeur (2007) destaca a questão de que a práxis que ocorre na aprendizagem é exercida por aquele que domina o saber e define “os critérios de sucesso, organiza punições e recompensas” (p. 74), condicionando, dessa maneira, o processo. Sem adentrar em concepções pedagógicas de aprendizagem, Paul Ricoeur esclarece que existem várias maneiras de aprender e não será seu objetivo falar sobre isso, mas sim fixar a questão da “manipulação em meio humano” (p. 74) e acrescenta que, “ao falarmos de manipulação, não estamos denunciando um abuso; queremos apenas caracterizar o tipo de domínio que preside à experimentação” (p. 74).

Adentra na questão da dialética do mestre e do discípulo, dentro do modelo clássico de aprendizagem, frisando que muito antes de condenar, há que se reconhecer o valor do ato de memorização no aspecto de conservação da cultura. Ainda, demonstra que a memorização não é privilégio da escola clássica, mas é exercitada por profissionais de várias áreas: médicos, juristas, cientistas, etc. Da mesma forma, segundo Ricoeur (2007), há um uso desse ato de memória dentro das artes, “que exigem, de seus praticantes, um penoso treinamento da memória, com base numa repetição obstinada e paciente” (p. 75), citando, por exemplo, a dança, o teatro e a música. Para ele, esses atores, cantores, bailarinos que se

esmeram na busca da perfeição, para nos deleitar com suas performances, são talvez “as únicas testemunhas indiscutíveis de um uso sem abuso” (p. 76).

Acompanhamos o filósofo em sua peregrinação pelos textos de Santo Agostinho, Francis Yates e Giordano Bruno para desvendar as minúcias da mnemotécnica, percebendo o surgimento dos lugares de memória, os quais, segundo Ricoeur (2007), remetem à “velha metáfora da inscrição, com os lugares desempenhando o papel da tabuinha de cera” (p. 76-7). Artifício que caracteriza aquela que Ricoeur classifica como memória artificial, que por meio de uma associação de lugares e imagens é capaz de obliterar o esquecimento. Mas essa obliteração se dá a custo de uma audaciosa empreitada a favor da imaginação.

Segundo o filósofo, a *ars memoriae* consiste em decorar saberes e hábitos de uma cultura para facilitar o cotidiano, essa seria a similaridade com a memória-hábito de Bergson. Em contrapartida, a memória artificial, de acordo com Ricoeur, utiliza essa técnica para mascarar a sua arbitrariedade, pois “os lugares são soberanamente escolhidos, sua ordem oculta a arbitrariedade da sua escolha” (p.80); da mesma forma, segundo ele, “as imagens não são menos manipuladas que os lugares aos quais são destinadas” (p. 80). Não havendo escolha subjetiva dessa ligação entre o lugar, a imagem e a memória, não há um sentimento a ser despertado pela noção fenomenológica de rastro ligado ao acontecimento a ser lembrado, pois para a memória artificial “tudo é ação, nada é paixão” (p. 80). Logo, Ricoeur observa que há uma preponderância da imaginação sobre a memória, pois o que importa não é o acontecimento, mas o lugar da imagem, e o espaço ganha mais volume do que o tempo. É uma arte da imaginação que se ausenta de sua ligação com o passado, com o esquecimento, com os rastros que pressupõem o testemunho do ser-afetado pelo acontecimento, para se tornar uma “alquimia da imaginação” (p. 81):

A noção de lugar expulsou a marca do anterior que, desde o *De memoria et reminiscencia* de Aristóteles, especifica a memória. A lembrança não consiste mais em evocar o passado, mas em efetuar saberes aprendidos, arrumados num espaço mental. Em termos bergsonianos, passamos para o lado da memória-hábito. Mas essa memória-hábito é uma memória exercitada, cultivada, educada, esculpida, diriam alguns textos.

Assim, de uma memória que tem seu vínculo com o tempo passado, que se reinscreve no presente por meio do reconhecimento, sua marca de veracidade,

chegamos ao extremo de uma memória criada, inventada e, principalmente, manipulada, que se evola no espaço sem necessitar de um testemunho que a comprove. Apartados de sua existência no acontecimento passado, a imagem e os lugares tornam-se elementos desencadeadores de uma lembrança forjada exclusivamente na imaginação. Não está o filósofo aqui dizendo que todo o exercício de memorização, característico da memória artificial, pressuponha um abuso, uma vez que a aprendizagem de saberes e habilidades se dá, muitas vezes, por essa memorização, baseada na repetição. O que Ricoeur esclarece é o uso dessa artificialidade para interferir no exercício de rememoração. Nesse sentido, recuperamos com Ricoeur a metáfora da inscrição do sinete na cera, mas o filósofo adverte que se alterou o suporte dessa inscrição que não é mais o corpo ou o cérebro, e sim “a imaginação considerada uma potência espiritual” (p. 77).

Será diante desse paralelo entre memória-hábito e memória artificial que veremos, segundo Ricoeur (2007), o exercício da memória ser capaz de, pela retórica, criar imagens de lugares como inferno, purgatório e paraíso, “eles mesmos considerados como lugares de inscrição dos vícios e das virtudes, lugares de memória, no sentido mais expressivo da palavra” (p. 78). Para o filósofo, a discussão contemporânea sobre os lugares de memória pode ser vista como devedora dos ensinamentos dos gregos e latinos sobre *ars memoriae*, pois para eles “os lugares eram sítios de uma escrita mental” (p.77).

Destacamos que, conforme Ricoeur (2007), a memória é exercitada, pois há um exercício de busca pelo reconhecimento de uma lembrança, de um passado vivido, que passa pela função visualizante da imaginação para formar a imagem desse passado. O contraponto desse movimento natural ocorre justamente quando a imaginação assume o comando e se desvincula do viés temporal da memória, já não há um vínculo com o acontecimento, mas com a ação de dever lembrar ou esquecer. Ou seja, aquilo que o discurso veicula deve ser tomado por real, o que nele não está deve ser esquecido.

No arcabouço da memória artificial parece estar toda a problemática da memória, mas não é isso que Ricoeur nos aponta, uma vez que a memória natural, essa que se pauta pela rememoração e não pela memorização, também denota usos abusivos em seu exercício. Segundo Ricoeur (2007), é a partir do texto de Nietzsche *Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida* que pautará sua

argumentação. Explicita que enveredará por um estudo da memória coletiva e seus abusos a partir da técnica empregada por Nietzsche, que, em seu texto, une psicologia e filologia para falar da história.

Assim, vemos surgir um estudo dos usos e abusos da memória, dividido em três níveis: patológico-terapêutico, prático e ético-político. No primeiro, a memória se mostra como impedida de executar o trabalho de recordação, a influência de Freud em seus estudos sobre o luto e a melancolia é evocada para demonstrar a patologia presente nessa memória obsessiva. Essa memória ferida não executa, segundo Ricoeur (2007), o trabalho de luto e o trabalho de rememoração, elencados por Freud em seus estudos como meios necessários para que o indivíduo consiga se reconciliar com seu passado. A não execução desse luto e dessa rememoração leva a desenvolver um comportamento obsessivo de repetição do ato violento, uma compulsão.

Junto a esse caráter obsessivo da memória, Ricoeur acrescenta o estudo de Freud sobre a melancolia, que é um estado de complacência em relação à própria tristeza sentida, um marasmo diante do dissabor vivenciado. Esse estado psicológico de quem não fez o trabalho de luto e se compraz com a própria tristeza pode ter solução na sublimação, que possibilitaria transformar a tristeza em alegria. Para Ricoeur, as adversidades e traumas sofridos pela memória coletiva são passíveis dos mesmos processos elencados por Freud, pois:

a noção de objeto perdido encontra uma aplicação direta nas “perdas” que afetam igualmente o poder, o território, as populações que constituem a substância de um Estado. As condutas de luto, por se desenvolverem a partir da expressão de aflição até a completa reconciliação com o objeto perdido, são logo ilustradas pelas grandes celebrações funerárias em torno das quais um povo inteiro se reúne. (RICOEUR, 2007, p. 92)

Ainda acrescenta que os atos violentos fazem sempre parte do que nós celebramos como atos fundadores, “legitimados posteriormente por um estado de direito precário” (p. 92). Se atentarmos para isso, perceberemos, como o filósofo, que “a glória de uns foi humilhação para outros” (p. 92); ou seja, é dessa humilhação que se formam as cicatrizes simbólicas que prescindem de uma cura. Temos, assim, o que Ricoeur denomina de memória impedida, porque apartada dessa cura.

Já a memória manipulada, segundo Ricoeur (2007), resulta “de uma manipulação concertada da memória e do esquecimento por detentores do poder”

(p. 93); ou seja, tomam vulto as questões ideológicas. Serão os detentores do saber e do poder que exercerão a manipulação dessas memórias de acordo com as posições ideológicas assumidas.

De acordo com Ricoeur (2007), “a especificidade dessa segunda abordagem situa-se no cruzamento entre a problemática da memória e a da identidade, tanto coletiva como pessoal” (p. 94). Segundo ele, a raiz do problema está em que a memória é posta a serviço de uma busca identitária, que traz consigo sintomas como excesso de memória em determinado lugar e abuso de esquecimento em outro. Então, “é na problemática da identidade que se deve agora buscar a causa de fragilidade da memória assim manipulada” (p. 94). E as causas apontadas para essa fragilidade são: a relação difícil que estabelece com o tempo, o confronto com outrem e a herança da violência fundadora. O primeiro termo, o aspecto temporal da identidade, já estabelece seu vínculo com a memória, pois depende do passado para avaliar o presente e projetar o futuro. Essa identidade, então, viceja na ambiguidade entre a flexibilidade, “própria da manutenção de si na promessa” (p. 94), e a inflexibilidade “de um caráter” (p. 94). Compreendemos que se tratam de movimentos de contração e expansão dessa identidade, que busca o novo, o conhecimento do outro, mas que também precisa se manter de acordo com determinados dogmas.

Com isso, adentramos no segundo problema, o contato com o outro, “percebido como uma ameaça” (p. 94). Esse contato que não suporta a diferença, que não consegue tolerar outros modos de viver e que não consegue conviver. Desse contato problemático surgem “as humilhações, os ataques reais ou imaginários à autoestima”, tornando essa relação impossível, pois essa intolerância faz “a relação que o mesmo mantém com o outro mudar da acolhida à rejeição, à exclusão” (p. 95).

Por fim, a terceira causa dessa fragilidade da identidade são “aqueles atos que celebramos com o nome de acontecimentos fundadores” (p. 95), legitimados pelo poder do estado e que se tornam glória para uns e humilhação para outros. Esses acontecimentos violentos se transformam em feridas que se arquivam na memória coletiva. Aqui, segundo Ricoeur (2007), ocorre uma fusão entre a segunda e a terceira causas de fragilidade da memória.

A memória manipulada, segundo Ricoeur, ocorre na fissura existente entre “a reivindicação de identidade e as expressões públicas de memória” (p. 95), cerzida pelo “fenômeno da ideologia” (p. 95). Será pelo viés ideológico que se constituirão os excessos, tanto de memória como de esquecimento. Para o filósofo, a ideologia é o apanágio do poder, ou melhor, ela se constitui numa justificativa para a opressão e dominação exercidos por um determinado regime de governo. Ela vem suprir uma necessidade de crença nesse poder exercido, justificando a obediência oferecida. Dentro desse processo ideológico, Ricoeur elenca três efeitos exercidos pela ideologia “sobre a compreensão do mundo humano da ação” (p. 95): a distorção da realidade, a legitimação do sistema de poder e “a integração do mundo comum por meio de sistemas simbólicos imanentes à ação” (p.95).

Esse último efeito que se caracteriza pelo uso de sistemas simbólicos é, conforme Ricoeur, o que se estabelece de forma mais profunda dentro do fenômeno ideológico e possibilita a sua inserção dentro da problemática da identidade e da memória. A justificativa de tal importância se dá pela constatação de que “no plano mais profundo, o das mediações simbólicas da ação, a memória é incorporada à constituição da identidade por meio da função narrativa” (p. 96). Nesse sentido, o fenômeno da ideologia faz uso da narrativa para sedimentar determinadas crenças e valores que justifiquem um poder estabelecido e promove o esquecimento de outras que se oponham a ele. São as narrativas oficiais que se valem dos grandes feitos históricos, para elegerem e criarem heróis emblemáticos de um determinado sistema de poder, em detrimento dos que ficam à margem dessa escrita da história; esse é o efeito de distorção do fenômeno da ideologia.

Ricoeur (2007) recorre, então, ao texto *Os abusos da memória* de Tzvetan Todorov para indicar uma alternativa a essa distorção ideológica. Nesse texto, Todorov aponta como possibilidade o caminho da reflexão crítica sobre a história, a fim de evitar as distorções impostas pela ideologia. A partir dessa perspectiva, segundo ele, o historiador pode chegar ao estatuto da memória exemplar, que se caracterizaria por uma busca da justiça, por meio do trabalho sobre esse passado. Ao conseguir elaborar essas memórias corroídas pelo trauma e extrair delas os exemplos para que não se repitam, o historiador consegue abrir perspectivas de um futuro mais justo.

O terceiro nível dessa manipulação da memória natural, denominado por Ricoeur de memória obrigada, apresenta-se como aquele em que prepondera o imperativo do dever de lembrar (ou de esquecer). Dessa forma, a memória deixa de ter a espontaneidade da lembrança para se tornar uma tarefa a ser cumprida. A essa memória obrigada, Paul Ricoeur vincula o trabalho de luto e o trabalho de memória, ambos ligados à questão do tempo, para lembrar e se reconciliar com esse passado. Se o tempo torna similar o trabalho de luto e de memória, é a noção de justiça, de justa memória, o nó que une a eles o dever de memória, pois, segundo Ricoeur (2007, p. 101): “é a justiça que, ao extrair das memórias traumatizantes seu valor exemplar, transforma a memória em projeto; e é esse mesmo projeto de justiça que dá ao dever de memória a forma do futuro e do imperativo.”

O que faz dessa ideia de justiça uma força motriz capaz de impulsionar o dever de memória? Segundo Ricoeur, para obter essa resposta precisamos questionar “a relação do dever de memória com a ideia de justiça”. Ele nos aponta, então, três elementos que compõem essa relação: o componente de alteridade, “o dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si” (p. 101); a ideia de dívida ou de herança, “somos devedores de parte do que somos aos que nos precederam” (p. 101); e a prioridade moral das vítimas “a vítima em questão aqui é a vítima outra, outra que não nós” (p.102). O abuso, conforme Ricoeur, pode ser percebido em dois movimentos. O primeiro seria a sutil manipulação de uma consciência que se outorga o direito de ser “porta-voz da palavra muda das vítimas.” O outro movimento seria o excesso de comemorações desvinculadas de uma reflexão crítica da história, a celebração da memória pela memória, que se torna uma obsessão comemorativa, desejanste de restituir um passado já sepultado.

Ao término desse percurso da fenomenologia da memória cabe, conforme aponta Ricoeur (2007), uma visada sobre a relação entre memória pessoal e coletiva. Refazendo em breves linhas um percurso desde Platão e Aristóteles, Ricoeur (2007) comprova a pertinência de se saber “a quem é legítimo atribuir o *pathos* correspondente à recepção da lembrança e a práxis em que consiste a busca da lembrança?” (p. 105). Se, segundo ele, nas discussões aristotélicas e platônicas esse não era o objetivo da argumentação, já que não se questionavam sobre questões relativas à subjetividade, o mesmo não ocorre em períodos posteriores. O conflito entre uma episteme, que se guia pelo subjetivismo e outra que prima pela

objetividade torna problemática a relação entre as teses da memória individual e da memória coletiva.

Para esclarecer, ou melhor, minimizar tal problema, Paul Ricoeur propõe “recorrer ao conceito de atribuição como conceito operatório suscetível de estabelecer certa comensurabilidade entre as teses opostas” (p. 107). Partindo de um horizonte fenomenológico com Santo Agostinho, John Locke e Husserl, vinculados a uma tradição do olhar interior, Ricoeur (2007, p. 134) desloca sua argumentação para o olhar exterior que o sociólogo Maurice Halbwachs insere com a sua tese da memória coletiva. Dessa análise, o filósofo francês conclui que nem uma das duas correntes de pensamento consegue derivar: “a legitimidade aparente da tese adversa”.

Ao perceber esse tensionamento, Ricoeur (2007) propõe desvelar uma complementaridade existente entre os dois conceitos pelo viés da linguagem. Por meio de um viés semântico e pragmático da linguagem, ele introduz “a noção de atribuição das operações psíquicas a alguém”. A operacionalização dessa noção possibilita perceber como, dentro da convivência entre o si e os outros, são emparelhadas as memórias coletivas e individuais, uma vez que lembrar engloba o si mesmo e os outros. Pelo ato de lembrar, os fenômenos mnemônicos tornam-se afecção e ação, tanto uma lembrança nos surge quanto buscamos uma lembrança. Essa atribuição predicativa e reflexiva constitui a alteridade, percebemos o outro e nos percebemos no outro. Dessa forma, segundo Ricoeur (2007, p. 142), saímos de uma visão binária para “a de uma tríplice atribuição da memória: a si, aos próximos, aos outros”.

2.2 AS ARESTAS CORTANTES DA IRONIA

A fim de discutir o aspecto irônico das construções narrativas de Agualusa, principalmente de *Nação Crioula* (2001), percorremos o caminho já aberto por Linda Hutcheon com seu aprofundado estudo sobre a ironia em seu livro *Teoria e Política da Ironia* (2000). A partir de uma incansável pesquisa sobre essa figura de

linguagem, Linda Hutcheon elenca alguns fatores que condicionam o acontecimento do efeito irônico. Falamos em acontecimento do efeito irônico, seguindo a escolha feita pela autora do verbo acontecer, como aquele que melhor define o processo da ironia em todos os tipos de discurso (verbal, visual e auditivo). Nesse aspecto, Hutcheon difere de D.C. Muecke que, em seu texto *Ironia e o Irônico* (1982, p.17), não dá vazão a essa perspectiva não verbal da ironia, pois, segundo ele: “parece não haver meios de ironia que sejam específicos da música, da pintura, da paisagística, da arte cinética, da pâtisserie e assim por diante.” No entanto, Muecke (1982, p. 18) afirma que “a importância da ironia na literatura está fora de questão”, o que corrobora com a visão de Hutcheon no que tange ao aspecto estético da ironia.

Para a autora, a ironia é um efeito discursivo, ou seja, ocorre no discurso, mas não pode prescindir de suas condicionantes sociais, culturais e históricos. Ao entabular seu estudo, um dos primeiros aspectos que considera sobre a ironia é seu caráter transideológico, que coloca o efeito irônico “a serviço de uma vasta gama de posições ideológicas” (HUTCHEON, 2000, p. 26-27), dependendo da posição do ironista e do interpretador. Percebemos, então, que o efeito irônico ultrapassa a mera visão de uma figura retórica que significa o contrário do que foi dito. A narrativa literária, dessa forma, possui potencialidades de representação crítica da sociedade e desempenha um papel importante na forma como constrói e determina o comportamento das personagens, dentro de um contexto social, econômico e histórico.

Esse enfoque da narrativa literária como portadora de um contexto histórico, social e ideológico vem ao encontro da noção discursiva apontada por Bakhtin sobre as muitas vozes que permeiam o discurso, a polifonia, e a ambivalência desse discurso, o que é apontado por Beth Brait, em *Ironia em Perspectiva Polifônica* (1996). Nesse texto, Brait vai discorrer sobre a história do termo ironia e depois analisá-la não só pelo aspecto semântico, mas também pelo pragmático. Caminho similar ao trilhado por Linda Hutcheon (2000) que divide as funções da ironia em semântica e pragmática.

Segundo a pesquisadora canadense, costumeiramente, a análise de um enunciado irônico se volta para seu aspecto contrastivo entre o que é afirmado e o que é significado, deixando de lado o aspecto que ela, Hutcheon, considera como

mais importante: a ironia julga. Para isso, lembramos que, para fazer uma análise dos efeitos práticos da linguagem, a pragmática leva em consideração o contexto da enunciação, os participantes, o local, o tempo e a posição social de cada um. Com isso, não se restringe a análise entre o dito e o não-dito do efeito semântico, mas passa para uma análise ampla que supõe uma suplementação e não uma oposição na ironia.

Nesse estudo, Hutcheon (2000) esclarece que a fim de executar sua pesquisa, separou o inseparável, pois isolou alguns elementos que agem em conjunto para que ocorra o efeito irônico, que são eles: a aresta crítica e a complexidade semântica da ironia; as comunidades discursivas; o papel da intenção e da atribuição da ironia e, por fim, o enquadramento e os marcadores contextuais

A aresta crítica, segundo ela, é a parte da ironia que implica uma avaliação, tanto da parte do ironista como do interpretador. Esse aspecto crítico do efeito irônico, salienta a autora, envolve uma carga de dimensão afetiva, que denota uma intencionalidade. Nesse contexto, vemos a presença da teoria dos atos de fala, que os classifica em ilocutórios (intencionais) e perlocutórios (efeitos produzidos). Essa é a intencionalidade que vai fazer diferir, por exemplo, a ironia da mentira. Quando construímos uma mentira, temos a intenção de enganar, ao contrário de quando utilizamos a ironia, em que queremos dissimular a informação com o propósito de elaborar uma avaliação.

É nas arestas cortantes da ironia que Linda Hutcheon situa a questão do envolvimento de uma carga afetiva no fazer irônico, característica da aresta avaliadora, capaz de gerar diferentes reações emocionais, o que desconstrói a ideia de que a ironia engajaria mais o intelecto do que as emoções.

Nesse jogo da ironia, Hutcheon (2000) destaca como sendo seus principais participantes o interpretador: “aquele que atribui a ironia e então a interpreta”, e o ironista, aquele: “que pretende estabelecer uma relação irônica entre o dito e o não dito”. Para o interpretador, há uma coexistência entre o dito e o não dito; para tanto, segundo a autora: “o que eu quero chamar de sentido “irônico” é inclusivo e relacional”. Com essa afirmação, a estudiosa esclarece que o sentido irônico: “não é, assim, simplesmente o sentido não dito e o não dito nem sempre é uma simples inversão ou o oposto do dito”, e acrescenta que: “ele é sempre diferente – o outro do dito e mais que ele”. Esse aspecto de contraste explicita a divergência entre ironia e

metáfora, já que esta se pauta pelo efeito de semelhança e aquela pelo de diferença.

Para explicar o que são as comunidades discursivas, que permitem a ironia acontecer, Hutcheon (2000, p.21) elege, para o escopo de suas análises, textos que discorrem sobre a Segunda Guerra Mundial e o contexto da Alemanha nazista, pois, segundo ela, a história contida nesses textos é: “mais ou menos familiar para a maioria de vocês”. Familiaridade que, conforme a pesquisadora, possibilita o entendimento de diversos tipos de textos porque eles recorrem: “a memórias públicas da história do nacional-socialismo para fornecer um contexto discursivo partilhado por muitos na Europa e na América do Norte ainda hoje” (HUTCHEON, 2000, p.21).

Cabe observar que para essa perspectiva analítica as memórias partilhadas são muito importantes a fim de que a ironia aconteça, pois: “é essa força emocional ainda potente liberada por essas memórias que torna as arestas da ironia tão tentadoras, tanto para ironistas quanto para interpretadores” (HUTCHEON, 2000, p. 21-22). Ou seja, são as memórias partilhadas que estabelecerão os vínculos emocionais e criarão o que Hutcheon chama de “comunidades discursivas”. Esse trânsito entre texto e contexto, memória e ficção, torna-se possível porque a autora explicita que não analisará a ironia como tropo retórico, mas como um “ato social” situado no discurso.

Nas mais de trezentas páginas de seu livro, a autora fornece inúmeros exemplos de como o efeito irônico acontece e como não acontece, a fim de demonstrar que:

A atribuição de ironia a um texto ou uma elocução é um ato intencional complexo por parte do interpretador, um ato que tem dimensões tanto semânticas quanto avaliadoras, além da possível inferência da intenção do ironista (quer do texto, quer das declarações do ironista). Este estudo argumenta que a ironia acontece como parte de um processo comunicativo; ela não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados, e também entre pessoas e emissões e às vezes, entre intenções e interpretações. (HUTCHEON, 2000, p.30).

Por causa desse caráter estritamente relacional que permite a ironia acontecer, Hutcheon (2000) dá ênfase às “comunidades discursivas”, que agrupam os leitores em seus relativos posicionamentos, a partir de onde podemos falar de ironia, que ocorre não por conta de uma inteligência superior, mas através do compartilhamento

cultural, segundo a autora. Isso significa que o malogro da ironia acontece porque o texto é dirigido a uma comunidade discursiva diferente daquela a que a leitura está atribuindo sentido (nota-se que um mesmo sujeito pertence a várias comunidades, logo, a efetividade da comunicação irônica dependerá da relação do sujeito quanto à leitura).

Coerente com esse posicionamento, Beth Brait (1996), em seu livro *Ironia em Perspectiva Polifônica*, reitera que o ironista coloca marcas no texto e procura a adesão de seu leitor. Logo, o conteúdo discursivo: “estará subjetivamente assinalado por valores atribuídos pelo enunciador” (BRAIT, 1996, p. 138), que exigirão que o enunciatário participe, interaja. Ainda para Brait (1996, p. 138), a ocorrência dessa participação: “instaura a intersubjetividade [...] subentendendo um compartilhamento de valores e pontos de vista socialmente comungados, ou ainda, constitutivos de um imaginário coletivo.”

O fato é que as “comunidades” (a perspectiva relacional quanto ao funcionamento da ironia) se justificam a partir do ponto de vista do leitor e do reconhecimento quanto aos conteúdos irônicos, ou seja, a partir dos temas (conteúdos) culturais:

Desnecessário dizer, a ironia pode ser provocativa quando sua política é conservadora e autoritária tão facilmente quanto quando sua política é de oposição e subversiva: depende de quem a está usando/atribuindo e às custas de quem se acredita que ela está funcionando. Tal é a natureza transideológica da ironia (HUTCHEON, 2000, p. 34).

De acordo com Hutcheon, portanto, a ironia acontece porque ironista e interpretador estão circunscritos a “comunidades discursivas” inteiramente relacionadas, promovendo a interação entre eles e o texto. Há, portanto, uma posição política de quem lê e de quem escreve. Para a teórica, essa formulação nos leva a pensar na importância quanto o produto cultural que a literatura é, ou seja, o quão importante quanto a possibilidade de ver a ironia enquanto sentido atribuído, é perceber que a ironia se faz no texto literário e se circunscreve a ele, isto é, a ironia existe não só a partir da leitura, mas também a partir do processo de criação literária.

Nesse sentido, o universo ficcional, ou seja, a construção estética, a forma do texto literário também está eivada de significados e fornece limites interpretativos. A interpretação da ironia, portanto, não depende apenas da cultura em que vive o

leitor, mas também do próprio modo como a obra literária está composta, que horizonte significativo possui. Desse modo, a ironia, em verdade, está tão próxima de seu construto estético quanto dos seus conteúdos, isto é, forma e conteúdo são um par inseparável quando do estudo da ironia.

Então, para que haja o enquadramento ou reconhecimento da ironia, é necessário, segundo Hutcheon (2000), que se tenha um contexto em que o jogo verbal da ironia ocorra e seja possível a interação entre o ironista e o interpretador. A autora, então, define três elementos contextuais que devem ser levados em conta, quando da interpretação da ironia: “a circunstância ou situação de elocução/interpretação, o texto da elocução como um todo e outros intertextos relevantes” (HUTCHEON, 2000, p. 206). Esse ponto da pesquisa nos parece relevante, uma vez que a circunstância de escrita e leitura de *Nação Crioula* e *As Cartas de Fradique Mendes* diferem, mas há uma semelhança entre os textos justamente pela intertextualidade³.

Ao final desse estudo crítico sobre a ironia, Hutcheon (2000, p. 220) tece considerações sobre o que ela chama de: “listas compridas de marcadores irônicos”, que nem sempre funcionam, uma vez que marcadores são entidades pragmáticas, que tomam o caráter de signos irônicos: “apenas no enquadramento de uma interpretação específica a um ato de comunicação” (HUTCHEON, 2000, p. 220). No entanto, ela acrescenta que não conseguiu deixar de fazer uma lista de marcadores, mas que sua perspectiva parte de uma visão pragmática. Sob essa perspectiva pragmática, segundo ela, para que certos sinais sejam vistos como marcas de ironia: “um interpretador tem de ter decidido que eles funcionaram em contexto para provocar uma interpretação irônica” (HUTCHEON, 2000, p. 221). A partir disso, Hutcheon (2000, p. 221) considera: “[...] a distinção a ser feita é menos entre os tipos de sinais do que entre as funções que os sinais podem ter.”

Por analogia aos sinais que na teoria do jogo, segundo Hutcheon, são chamados de metapistas, ela elabora o que chama de função metairônica, “que estabelece uma série de expectativas que enquadram a elocução como

³ Seguimos o conceito de intertextualidade, segundo Julia Kristeva: “O significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis no enunciado poético vários outros discursos. Cria-se, assim, em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto concreto. Denominaremos esse espaço de intertextual. Considerado na intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto de um conjunto maior, que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos.” (KRISTEVA, 2005, p. 185).

potencialmente irônica” (HUTCHEON, 2000, p. 221). Esses sinais metairônicos: “sinalizam a possibilidade de atribuição irônica”, constituem uma espécie de gatilho, indicando que o interpretador precisa atentar para as significações possíveis dentro daquele contexto. Outra função desses marcadores é estruturadora, que se baseará, muitas vezes, em sinais gesticulatórios, fônicos e gráficos, para organizar o contexto, sinalizando a presença da ironia.

Por fim, Hutcheon (2000, p. 223) fornece uma classificação com cinco categorias de marcadores que “têm o potencial de funcionar, tanto metaironicamente como estruturalmente [...] possibilitando que a ironia aconteça em termos semânticos e avaliadores.” São elas: (1) várias mudanças de registro; (2) exagero/abrandamento; (3) contradição/incongruência; (4) literalização/simplificação; (5) repetição/menção ecoante (HUTCHEON, 2000, p. 224 [grifo nosso]).

Com base nesse “jogo” da ironia, analisaremos o “jogo” proposto por Agualusa por meio de suas narrativas. As questões levantadas por Linda Hutcheon (2000) nos auxiliarão a deslindar os acontecimentos irônicos e a comprovar que, em Agualusa, a ironia é um processo produtivo que lhe possibilita fraturar e revisar as memórias construídas pelo discurso oficial da história.

2.3 UMA ESCRITA PÓS-COLONIAL OU PÓS-MODERNA?

Ao trilharmos o caminho de estudo das literaturas africanas de Língua Portuguesa, não podemos nos furtar de tecer algumas considerações sobre questões ligadas ao pós-colonialismo e, devido ao estilo adotado por Agualusa, ao pós-modernismo. Dentro dos estudos pós-coloniais, um dos grandes temas são as relações de poder instauradas pelo colonialismo entre as ex-colônias e as metrópoles imperiais. Essas discussões se disseminam por vários campos de conhecimento e originam outros tensionamentos a respeito de questões ligadas, por exemplo, à formação da identidade, à ambivalência nessas relações de poder e à influência da experiência colonial, tanto para o colonizado como para o colonizador:

A crítica pós-colonial é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e

social dentro da ordem do mundo moderno. As perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das “minorias” dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul. Elas intervêm naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma “normalidade” hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos. (BHABHA, 1998, p. 239).

Essa longa citação do crítico indo-britânico Hommi Bhabha esclarece aspectos da crítica pós-colonial e toca em temas que são caros a nosso estudo: testemunho, ideologia e hegemonia da história. A abordagem desses assuntos, no campo literário, pelos estudos pós-coloniais tem sido muito produtiva, uma vez que, segundo o pesquisador Thomas Bonnici (2012): “a língua e a literatura do colonizador são usadas para denunciar e expor as estratégias de colonização e para retrucar ao outro”. Dessa forma, conforme Bonnici, os povos colonizados utilizam os mesmos métodos que as nações colonizadoras empreenderam para os reificar e degradar culturalmente.

Nesse sentido, o estudo das literaturas africanas tem se pautado pelas teorias pós-coloniais, já que o foco desse campo teórico é justamente o embate da episteme colonial com a que viceja pelos campos do pós-independência. Por esse viés, torna-se coerente, ao estudar a Literatura Angolana, priorizar os aspectos sobre os quais as teorias pós-coloniais têm se debruçado. Teóricos como Edward Said, Hommi Bhabha, Albert Memmi e Frantz Fanon são costumeiramente citados nos estudos pós-coloniais, sendo suas pesquisas elemento de ancoragem da argumentação das análises críticas de literaturas advindas de países como os do continente africano.

Não é nossa intenção tecer uma crítica elaborada a respeito do pós-colonialismo, mas apenas situar a questão a fim de respondermos à nossa inquietação: a escrita literária de Agualusa é pós-colonial ou pós-moderna? Para nos ajudar na elaboração de um argumento que esclareça essa questão, vamos nos valer das considerações de Laura Padilha em seu texto *Literaturas africanas e pós-modernismo: uma indagação*, presente na obra *Novos Pactos, Outras Ficções* (1995), das contribuições de Inocência Mata e de Jane Tutikian.

Lançamos esse questionamento por percebermos que a escrita agualusiana detém traços que enveredam pelo campo do pós-modernismo, mas conserva também as características do pós-colonialismo. Além disso, como um dos recortes

teóricos que nos embasam nessa pesquisa advém de um estudo elaborado por Linda Hutcheon sobre o pós-modernismo e sua poética, como justificar a adesão a dois campos teóricos criados em diferentes momentos. Com a percepção, já apontada por nós, de que a opção por esse recorte teórico foi motivado pela necessidade de responder aos questionamentos do texto literário, traçaremos um diálogo com as considerações que a pesquisadora Laura Cavalcante Padilha tece a respeito do tensionamento dos “pós”.

Em seu texto *Literaturas africanas e pós-modernismo: uma indagação* (PADILHA, 1995, p. 317), explicita sua adesão ao conceito de pós-colonialismo esclarecendo que a operacionalização dessa corrente teórica sempre lhe foi suficiente para responder às suas preocupações referentes à: “questão colonial e seu processo de achatamento e de rasura”. A teórica descreve brevemente o contexto sofrido de passagem de colônia para nação pelas colônias portuguesas na África. Desse processo, Padilha (1995, p. 318) salienta a questão da violência das guerras pela independência e o embate entre “a língua da colonização e as nacionais.” Além disso, destaca a forma violenta de como Portugal tentou manter sua dominação sobre as colônias e de como a literatura, desse período, “representa uma proposta de narrativizar a nação, seja estética, seja político-ideologicamente” (PADILHA, 1995, p. 318).

A pesquisadora lembra, então, que “as culturas de tais povos se marcavam pela consciência do atraso e do subdesenvolvimento” (PADILHA, 1995, p. 319). No entanto, enquanto que não podemos esquecer o que já foi apontado por Boaventura Cardoso de que Portugal não participou do desenvolvimento que a modernidade trouxe para outras nações. Logo, questiona Padilha (1995, p. 319), se nem Portugal usufruiu desse *boom* modernista “o que dizer da África por ele colonizada.” A autora guia seu olhar crítico pelo viés do atraso cultural e tecnológico a que estão submetidos, tanto Portugal como suas colônias no período da descolonização no início do século XX:

Assim, se encarmos o pós-modernismo como um fenômeno cultural “europeu e (norte e sul) americano” e ainda acreditamos que “os anos 60 modificaram a conformação e a estrutura da maneira como consideramos a arte” e, por fim, que “a experiência política, social e intelectual” desses anos é que contribuiu para que o pós-modernismo se revelasse como um questionamento dos limites, fazendo uma colagem de citações de Linda Hutcheon (1988, p. 24-25), fica difícil a extensão do conceito de forma pura e simplista à África. (PADILHA, 1995, p. 319).

A essa constatação de que o pós-modernismo, visto sob esse prisma, não se aplica à leitura do contexto das nações africanas, Laura Cavalcante Padilha (1995, p. 319) acrescenta o argumento de que: “[...] África não viveu, por sua condição de dependência a experiência moderna da crença na supremacia tecnocrática.” Ou seja, o continente africano esteve apartado de todo esse processo que está na base do conceito de pós-modernismo, o que, segundo a pesquisadora, referenda a sua escolha teórica-metodológica pela vertente pós-colonial.

No entanto, Padilha explicita que é possível perceber nas literaturas africanas traços do fenômeno cultural do pós-modernismo:

[...] se penso não apenas no aspecto da produção do texto literário e, se, mesmo nesse aspecto, me aproximo dos dias atuais e se tomo ainda a questão do pós-modernismo como um saber, como quer Lyotard, considerando a crítica literária como parte desse saber, talvez possa minimizar a exclusão do conceito no trato com as literaturas africanas. (PADILHA, 1995, p. 320).

Em consonância com essa visão de Laura Padilha está Inocência Mata em seu texto *Ficção e História na Literatura Angolana: o Caso Pepetela* (1993), no qual alerta para a necessidade de, ao se aplicar o conceito de pós-modernismo ao contexto africano, o fazer conciliado com o de pós-colonial. Conforme Mata (1993, p. 38), existem características que aproximam os dois conceitos: “pois o modelo pós-colonial é também caracterizado pela consciência da arte e pela reflexão sobre os limites e as possibilidades discursivas”, o que torna possível essa conciliação entre os saberes. Da mesma forma, Laura Cavalcante Padilha (1995) aponta ainda alguns traços desse saber pós-moderno, que podem ser percebidos na literatura angolana, como: a afirmação das diferenças, a percepção do centro como ficção, a presença da ironia e da paródia, a recuperação do passado sem traços nostálgicos, a percepção crítica da similitude entre história e ficção e a possibilidade de interpretação de uma pela outra.

Por esse mesmo caminho de união entre os campos de saberes pós-coloniais e pós-modernos na análise crítica das literaturas africanas, segue Jane Tutikian (2006) ao analisar a obra do timorense Luís Cardoso. A pesquisadora concorda com a percepção de Laura Padilha, de que é possível perceber traços pós-modernos nas literaturas africanas de Língua Portuguesa e argumenta:

[...] se a pós-modernidade é a pluralidade e a polifonia; é o tempo do aqui e agora, portanto do presente; é a insurreição; é a derrubada dos mitos para a erigção de outros, tanto pela cisão, como pela expectativa de re-traditionalização; é o encontro com as identidades porosas; é a perda da pertença para o estabelecimento de uma nova: a do “terceiro espaço”; e se revela, simultaneamente, uma bi-partição explícita, que é a construção da história e a construção da forma, então, é possível apontar alguns processos ficcionais reconhecidamente pós-modernos. (TUTIKIAN, 2006, p. 145).

Os aspectos levantados por Tutikian, Padilha e Mata partem dos elementos que são apontados por Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo* (1988, p. 79), como caracterizadores do fenômeno pós-moderno na ficção:

Aquilo que quero chamar de pós-modernismo na ficção usa e abusa paradoxalmente das convenções do realismo e do modernismo, e o faz com o objetivo de contestar a transparência dessas convenções, de evitar a atenuação das contradições que fazem com que o pós-modernismo seja o que é: histórico e metaficcional, contextual e auto-reflexivo, sempre consciente de seu status de discurso, de elaboração humana.

Ainda cabe destacar que Mata, Tutikian e Padilha empregam um conceito formulado por Linda Hutcheon, a saber o de metaficção historiográfica. Segundo Hutcheon, ao trabalhar com os campos da história e da ficção, relacionando-os por meio do discurso narrativo em que se constroem, a metaficção historiográfica problematiza o conhecimento histórico e seu estatuto de verdade, pois: “a ficção pós-moderna sugere que reescrever o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1988, p. 147). Essa forma de revisão crítica do passado, sem cair num saudosismo, está presente, segundo Inocência Mata (1993), nas literaturas africanas de Língua Portuguesa.

2.3.1 UMA CONVIVÊNCIA PRODUTIVA

Trabalhar com um autor que escreve nos limites entre concepções teóricas pós-coloniais e pós-modernas requer que o pesquisador volte seu olhar ora para um campo teórico, ora para outro. Por encontrarmos na escrita de José Eduardo Agualusa, tanto traços de um como de outro campo teórico, percebemos a complexidade da análise a ser feita, que não pode estar restrita a esse ou aquele

campo teórico, mas que precisa abrir seu leque para agregar elementos de outros. Produtivo, então, torna-se o trabalho, pois não está limitado pela teoria, mas ampliado pela literatura.

Nossa adesão à estratégia metodológica de trabalhar unindo pós-modernismo e pós-colonialismo foi referendada por renomadas pesquisadoras do campo das Literaturas Africanas, como Inocência Mata, Laura Padilha e Jane Tutikian. No entanto, queremos ampliar essa justificativa com as contribuições de outros teóricos que já questionaram e problematizaram as semelhanças e diferenças entre os dois pós.

O professor Russel Hamilton, em seu texto “A literatura dos PALOP”, ao problematizar pós-modernismo e pós-colonialismo, classifica o primeiro como vanguardista e o segundo como adepto de um olhar sempre voltado para o passado. Segundo ele, o pós-modernismo conserva os elementos do passado, mas com um olhar para o futuro; enquanto que o pós-colonialismo caminha para o futuro com o olhar voltado para o passado. Isso, segundo o pesquisador, se dá, pois:

[...] temos que levar em conta que o colonialismo, ao contrário do modernismo, traz logo à mente uma carga de significadores e referentes políticos e sócio-econômicos. Portanto, os antigos colonizados e os seus descendentes, mesmo com o fim do colonialismo oficial, avançam para o futuro de costas, por assim dizer. (HAMILTON, 1999, p.17).

Na visão de Hamilton, o pós-modernismo, esteticamente, traz inovações em relação ao modernismo que o precedeu, enquanto o pós-colonialismo detém uma carga política e socioeconômica oriunda do colonialismo, que procura problematizar. Além disso, como bem observa Stuart Hall (2003), em seu texto “Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite”, o fenômeno que sucede o colonialismo rebate os binarismos colonizador/colonizado já que “a colonização nunca foi algo externo às sociedades das metrópoles imperiais” (HALL, 2003, p.108), o que, concluímos, faz paralelo com as questões do pós-modernismo.

Dessa forma, podemos dizer que a possibilidade de complementaridade, numa análise literária, das contribuições entre os dois campos é produtiva e viável. Os dois campos remetem a universos de força semântica diferentes, o primeiro está mais vinculado a questões estéticas, e o segundo mais vinculado ao campo ideológico, político e econômico. Ao mesmo tempo, percebemos que tanto um quanto o outro procuram questionar e problematizar os saberes anteriores.

Sob essa perspectiva de conciliação entre pós-modernismo e pós-colonial, concluímos afirmando que essas marcas da literatura pós-moderna estão presentes nas narrativas de José Eduardo Agualusa, bem como as problematizações do sujeito pós-colonial. As análises que empreenderemos de seus romances comprovam essa adesão metodológica.

3 “NOSSO CÉU É O VOSSO CHÃO”: OS USOS E ABUSOS DA MEMÓRIA

A começar pelo título de *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), podemos inferir que a temática do romance está ligada às questões da memória. São 36 capítulos compostos por recordações e esquecimentos de angolanos e portugueses, que nos são apresentados a partir do diário da portuguesa Ludovica (Ludo) Fernandes Mano. Na nota prévia, inserida no início da narrativa, o autor adverte que reconstruiu o drama vivido pela personagem baseado nos “diários, poemas e reflexões” dela. Essa advertência desestrutura a percepção de que se lerá um relato autêntico, mas reforça a ideia de veracidade da fonte, visto que as anotações de Ludo seriam documentos que serviram de base para criar uma narrativa ficcional. Nesse sentido, existe um duplo movimento para simular uma ancoragem com o mundo fora do texto: Ludovica existiu, bem como seus diários.

Por meio de uma breve nota inicial, o autor consegue estabelecer um pacto de leitura, no qual está subentendido que a ficção a ser lida tem por base fatos reais; assim, instaura-se a possibilidade de rasura entre real e ficcional. O autor, então, traça um caminho narrativo em que os fatos transitam da história oficial angolana para o mundo ficcional. Essa oscilação entre realidade e ficção viabiliza uma revisão da história oficial de Angola, que ao mesmo tempo serve de pano de fundo da narrativa e o principal alvo das arestas cortantes da ironia de *Teoria Geral do Esquecimento* (2012).

Nessa narrativa, a rasura das fronteiras entre real e ficcional, História e memória, tensiona os critérios de verdade e de fidelidade dos fatos veiculados por uma perspectiva de História que quer se impor a partir de um único ponto de vista. As várias vozes que percorrem o romance contam de si e do outro por ângulos diferentes de visão, possibilitando a percepção de uma realidade multifacetada.

Ao observarmos que a construção do discurso literário, nessa narrativa, possibilita a revisão da questão epistemológica de como conhecemos o passado e, ao mesmo tempo, sugere uma avaliação da questão ontológica do estatuto dos vestígios desse passado, podemos afirmar que estamos diante de uma metaficção historiográfica. Esse termo, cunhado por Linda Hutcheon em sua obra *Poética do Pós-Modernismo* (1988, p. 127), traz em seu bojo a percepção de que o passado existiu, mas nosso conhecimento desse passado é semioticamente transmitido:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade.

Com esse argumento de Hutcheon, podemos perceber que a literatura agualusiana detém as características apontadas pela teórica. Além disso, esse posicionamento vem ao encontro das questões que já levantamos a respeito da memória, a partir dos escritos de Paul Ricoeur. Sendo assim, a convergência dos estudos se dá não pelo viés teórico buscado, mas por que a obra literária possibilita e pede o uso de tais teorias.

3.1 MEMÓRIAS TRAUMÁTICAS E UMA TEORIA PARA O ESQUECIMENTO

A trama de *Teoria Geral do Esquecimento* tem seu início com o narrador fazendo o que Wayne Booth (1980) chama de sumário, que consiste em colocar o leitor, concisamente, a par de acontecimentos e fatos importantes para a narrativa, sem que seja necessário dramatizá-los. Por meio desse artifício, o narrador consegue trazer para o conhecimento do leitor o fato de que Ludo tinha, desde criança, medo de espaços abertos e que, com o tempo, perdeu esse medo até ocorrer “O Acidente”. Essa condensação inicial insere duas informações importantes sobre a personagem: ela já apresentava problemas de relacionamento quando criança e passou por um evento, provavelmente na adolescência, que piorou essa condição.

Na continuidade, Ludo é apresentada como uma portuguesa de Aveiro que após a morte dos pais foi viver com sua irmã Odete. Depois, Odete conhece um angolano engenheiro, chamado Orlando, com o qual casou, mudando-se com ele para Luanda. Ludo acompanhou o casal. Nesse período, Ludo já tinha mais de cinquenta anos, mas vivia com medo de tudo e de todos; não saía para rua e não suportava a luz do sol. Atitude que tem sua origem relacionada com a infância e com “O Acidente”, que trata-se do estupro que a personagem sofreu na adolescência. Ela, então, é descrita como uma criatura atormentada, sem coragem de enfrentar a si e aos outros. Busca esquecer e ser esquecida. Como seu próprio apelido indica, ela própria é um jogo para seu autoconhecimento.

Mas como jogar esse jogo? Recebe de presente de seu cunhado um cachorro albino, ao qual dá o nome de Fantasma, que será seu companheiro de exílio. Na cidade de Luanda, Ludo vê assomar multidões barulhentas que a encham de temor. As comemorações pela independência de Angola tomam as ruas, os colonos portugueses precisam deixar o país e voltar para Portugal. Da mesma forma, o cunhado de Ludo a comunica e a Odete que deixarão Angola e voltarão para Portugal. Contudo, o cunhado e a irmã saem para uma festa de despedida e não voltam mais. Ludo, então, fica sozinha e desamparada numa terra de que ela não gosta, tampouco aprecia as pessoas do lugar. A personagem toma uma resolução insólita: constrói uma parede isolando o seu apartamento do restante do edifício e do mundo. Com essa atitude, Ludo demonstra toda a sua aversão ao outro, a esse povo angolano, que ela não se permitiu conhecer. Não se sente como pertencendo a essa terra, mas já não consegue mais se imaginar em Portugal: “Tentou imaginar-se muito longe dali, na segurança da antiga casa, em Aveiro, assistindo a filmes antigos na televisão enquanto saboreava chá e trincava torradas. Não conseguiu.” (AGUALUSA, 2012, p.27). Sente-se, portanto, uma pária, sem origem.

Durante toda a história muito pouco é dito sobre a aparência física de Ludo, ao contrário de outras narrativas de José Eduardo Agualusa, em que as mulheres são sempre descritas como belas e exuberantes. Nessa narrativa, o que importa é o estado psicológico da personagem e seu duelo com as memórias e com a aceitação de si mesma, até fisicamente; por isso, podemos inferir que não cabe uma descrição física de alguém que se sente ausente de si mesma. A própria parede de tijolos é o

símbolo concreto da parede imaginária que ela ergueu em relação ao seu passado. Durante 28 anos, Ludo vive num entre-lugar, num tempo sem tempo.

Há, por parte de Ludo, uma aversão ao passado; as lembranças, em detrimento da sobrevivência ela quer eliminá-las: “Vês? Orlando plantou as bananeiras para que produzissem lembranças. A nós, vão matar-nos a fome” (AGUALUSA, 2012, p.42). É a negação pela desvalorização da memória perante a necessidade básica de sobrevivência do ser humano. A personagem exercita o que Paul Ricoeur (2007) classifica como uma memória impedida, em que há um obstáculo que impede a recordação de acontecimentos traumáticos. A análise dessa memória impedida é feita por Ricoeur (2007) baseada nos apontamentos de Freud, em seu texto *Luto e Melancolia* (1917), no qual aponta os traços que separam os comportamentos do melancólico e do enlutado. Segundo Freud, enquanto o enlutado realiza um trabalho de rememoração e reconciliação com o outro, o melancólico se pauta por um exílio de si e do mundo. A melancolia torna-se, então, uma neurose, com a presença da depressão e da ansiedade.

Ao observarmos essa distinção entre luto e melancolia, podemos dizer que a personagem Ludo oscila entre os dois comportamentos. Esse traço de ambiguidade da personagem ocorre devido a um impedimento de lembrar do passado que ela impõe a si mesma. Ludo não consegue trabalhar essas lembranças por meio da recordação e reconciliar-se com o presente, alcançando o que Ricoeur (2007) aponta como uma memória feliz, aquela em que se consegue recordar o passado sem remorsos, vergonha ou ressentimentos. Ela não consegue executar o que, segundo Ricoeur (2007), consiste em um trabalho de recordar e exorcizar essas memórias do passado, nas quais estão depositados o medo, a angústia, a vergonha e a humilhação. Ao manter o impedimento de recordar e trabalhar criticamente a lembrança, a personagem apresenta uma ausência de si e do mundo, não se sente digna de ser amada (a não ser por um “Fantasma”), não consegue perceber algo positivo no mundo.

Dessa forma, desenvolve um comportamento compulsivo de repetição do sofrimento que viveu em sua infância e adolescência, quando foi abandonada e humilhada. Sente-se indigna da convivência com o outro e com o mundo e desenvolve uma aversão a esse lugar em que está e às pessoas que nem conhece. Tanto é assim que diz sentir medo do que está para além das janelas e acrescenta

“sou estrangeira a tudo [...] estou mais próxima do meu cão do que das pessoas lá fora” (AGUALUSA, 2012, p.37), enfatizando esse sentimento de inadequação com o mundo em que vive e, em seguida, demonstra sua xenofobia. Ludo não consegue, até certo momento da narrativa, sair de sua vitimização. Essa situação só se altera com a morte de Fantasma, quando Ludo finalmente termina o luto e consegue retirar as sombras que nublavam a sua consciência e a impediam de recordar o passado e de se reconciliar com o mundo:

Alguma coisa – uma substância escura – escapava de dentro dela, como água de um recipiente estalado, e deslizava depois pelo cimento frio. Perdera o único ser no mundo que a amava, o único que ela amava, e não tinha lágrimas para o chorar. (AGUALUSA, 2012, p.115).

A sublimação, pelo trabalho de luto, de toda a carga negativa que Ludo alimentava em relação ao seu passado termina no momento em que Ludo vê morrer o cão para quem ela havia desviado toda libido. Podemos presumir, a partir de indícios presentes no texto, que Ludo se culpa por alimentar um sentimento amoroso em relação ao seu cunhado Orlando. Observamos que no centro das lembranças de Ludo está sempre algo que remete ao marido de sua irmã: é ele que lhe dá o cão de presente; que lhe explica a diferença entre kiandas e sereias, e é dele a imagem de homem que Ludo insere em suas lembranças. Por fim, a própria portuguesa confessa que pensa em Orlando: “Odiei-o, ao princípio. Depois comecei a apreciá-lo. Ele podia ser muito sedutor. Um homem e duas mulheres sob o mesmo teto – conjunção perigosa” (AGUALUSA, 2012, p.81). Com isso, agrava-se o sentimento de culpa que Ludo alimenta; tanto é assim que somente volta a falar da irmã, a inseri-la em suas lembranças, ao final da narrativa, após a morte de Fantasma:

O perfume do pão devolveu-a à infância. A irmã e ela, na praia, dividindo um pão com manteiga. Mordeu a massa. Só deu conta de que chorava quando terminou de comer. Sentou-se, trémula. (AGUALUSA, 2012, p. 131).

No início da narrativa, Ludo é descrita como uma criança psicologicamente vulnerável, pois apresenta fobia a espaços abertos, que a faz sair de casa somente com a proteção de um “guarda-chuva negro, enorme”. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 480-481), simbolicamente “abrigar-se sob um guarda-chuva é uma fuga das realidades e das responsabilidades”; além disso, acrescentam que: “a proteção assim aceita traduz-se em uma diminuição de dignidade, de independência e de potencial de vida”.

Se a personagem já é mostrada como instável emocionalmente, ao sofrer a violação, este estado de fobia social piora e ela tem necessidade de permanecer isolada de todos. Tal comportamento vai se agravando no decorrer da trama e nos é representado simbolicamente pelas imagens das “alforrecas” e dos morcegos, que a própria Ludo esclarece serem vistos como seres sem substância. Podemos inferir que esse é o estado como ela se sente, um ser etéreo, sem sentimentos, que não consegue reconciliação consigo mesma. Ludo carrega em si uma culpa pela violação que sofreu, esforça-se para esquecer, impedindo a memória de executar o que Ricoeur (2007, p.70) denomina de esforço de recordação, que culmina: “no momento do reconhecimento”, a partir do qual, segundo o filósofo: “sentimos e sabemos que alguma coisa se passou, que alguma coisa teve lugar, a qual nos implicou como agentes, como pacientes, como testemunhas”.

Essa imobilidade que impede a personagem de executar o percurso do reconhecimento reverbera pelo texto em imagens simbólicas, como na passagem em que ela se move “como uma medusa, nessa bruma iluminada” (AGUALUSA, 2012, p. 100), pois “a Medusa simboliza a imagem deformada do eu... que petrifica de horror ao invés de esclarecer na medida justa” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p. 476). Nesse trecho, a imagem da medusa está associada aos campos semânticos da impotência, do estado onírico e da loucura, uma vez que esse breve capítulo, intitulado “A cegueira (e os olhos do coração)”, é o ápice do sentimento de inexistência, quando começa o percurso do reconhecimento: “fui feliz nesta casa” (AGUALUSA, 2012, p.100).

Após a morte de Fantasma, Ludo consegue elaborar o luto pela perda do objeto de seu amor, sente o vazio do pós-luto “Recuou, foi recuando, acuada pelo azul, pela imensidão, pela certeza de que continuaria a viver, mesmo sem nada que desse sentido à vida” (AGUALUSA, 2012, p. 116). Nos capítulos que seguem, Ludovica Fernandes Mano já não é mais a mesma. Começa uma lenta caminhada pelo caminho da recordação ao reconhecimento para chegar ao estado de uma memória feliz, pois, conforme nos aponta Ricoeur (2007, p. 503), “é no reconhecimento de si mesmo que culmina, no modo do desejo, o momento reflexivo da memória”.

A primeira demonstração dessa mudança se dá com relação ao quadro que representa a dança dos pastores mucubais. Ludo demonstrava ter uma visão

estereotipada de selvagens, que ela atribuía ao povo angolano como um todo. Além disso, a horrorizava a forma celebratória como dançavam, demonstrando uma atmosfera de alegria com que ela não compartilhava. A partir da morte de Fantasma, depois que passa a conversar consigo mesma e a fazer uma autoanálise, essa visão muda, pois começa a ganhar afeto por aquelas figuras ao mudar sua visão da vida “como se a vida merecesse tanta elegância” (AGUALUSA, 2012, p.127).

Percebemos, então, que a solidão e o silêncio criaram o ambiente propício para que tivesse início o trabalho de luto e, conseqüentemente, o trabalho de rememoração, pois, segundo Ricoeur (2007, p. 87), a lembrança “também requer tempo – um tempo de luto”. Julgamos tal análise viável uma vez que na sucessão dos fatos narrativos a personagem começa a lembrar da infância e da irmã: “O perfume do pão devolveu-a à infância. A irmã e ela, na praia, dividindo um pão com manteiga” (AGUALUSA, 2012, p.131), confessou que matara um homem, reconcilia-se com a filha, com o passado e com Angola: “Hei de sempre distinguir a luz, e a luz neste país é uma festa” (AGUALUSA, 2012, p.208).

Por fim, Ludo consegue rememorar o acidente sobre o qual criara uma interdição: o momento em que fora violada. Recorda os detalhes e a forma como se fechou para o mundo, pois sentia vergonha. Relembra também o exercício de um esquecimento forçado que fazia para não pensar na filha que lhe foi tirada. Percorrendo os caminhos que constituem suas lembranças, Ludo se reconhece e se perdoa. Perdoa-se pelo sentimento de culpa do estupro, por ter julgado o povo que a acolheu como selvagem, por não ter conseguido perceber que o “ato selvagem” que a traumatizou foi praticado no mundo em que ela não reconhecia a selvageria, a barbárie.

Essa percepção de ser bárbaro foi apontada por Francis Wolff (2004, p.41) em seu ensaio “Quem é bárbaro?”, em que o autor aborda aspectos da barbárie e nos apresenta uma concepção de bárbaro que se enquadra ao comportamento de Ludo: “O bárbaro é aquele que acredita que ser homem é ser como ele, enquanto que ser homem é sempre poder ser outro”. Nesse sentido, é a intolerância de Ludo que se manifesta e cria uma parede intransponível entre ela e os angolanos. Tal comportamento se assemelha à atitude do colonizador que vê o outro como bárbaro, como selvagem que necessita ser civilizado, pois seus valores e costumes não são os mesmos da civilização ocidental.

A visão de Ludo da cultura ocidental é configurada pelos romances que lê e que lhe transmitem os valores e costumes que para ela são os basilares de um mundo civilizado, o que, segundo Edward Said (2010, p. 12), oblitera um exame crítico da realidade e fomenta uma agência dentro da concepção do “isso ‘nos’ diferencia ‘deles’, quase sempre com algum grau de xenofobia”. É o que acontece com Ludo e que estabelece uma relação de semelhança entre a personagem e uma imagem de colonizador:

O desdém pelo colonizado estende-se a tudo o que com ele se relaciona. Ao país que é feio, demasiado quente, excessivamente frio, pestilento, de clima insalubre, com uma geografia tão irracional que o condena ao desprezo, e à pobreza, à dependência por toda a eternidade (MEMMI, 1974, p.107).

Essa imagem do colonizador como superior só será superada por Ludo ao entrar em contato com Sabalu, que lhe fala sobre a vida que existe fora do exílio que ela se autoinfligiu. O relato de Sabalu a respeito do cotidiano de Luanda é tão estranho à velha senhora portuguesa que, para ela, “era como ter um extraterrestre revelando-lhe os mistérios de um planeta remoto” (AGUALUSA, 2012, p. 137).

Nesse trecho, há uma confluência do novo com o velho, do saber africano com a cultura portuguesa, pois, assim como Ludo ensina Sabalu a ler e jogar xadrez, ele lhe fala sobre os costumes da vida angolana. Ainda, na sequência, o menino angolano ajudará a portuguesa na reconciliação com seu passado. Ao ouvir a confissão de Ludo, sobre a forma como matou um homem, Sabalu conta que sua mãe dizia que os mortos sofriam de amnésia e sofriam “mais ainda com a pouca memória dos vivos” (AGUALUSA, 2012, p. 161).

3.1.2 A NARRATIVA, A MEMÓRIA E A HISTÓRIA

Paralelamente a esse exílio voluntário de Ludo, a narrativa faz referência a um momento da história angolana e portuguesa descrito por historiadores, como Joseph Ki-Zerbo (1972) e Douglas Wheeler e René Pelissier (2009), como inusitado: a autoridade portuguesa em Angola anunciou o fim da presença de Portugal no território angolano e embarcou junto com as tropas lusas com destino à metrópole sem entregar o poder a um governo angolano. De certa forma, podemos dizer que

Portugal se exila junto com Ludo e também apresenta um sentimento melancólico em relação ao seu passado.

Sob essa perspectiva, a narrativa nos permite afirmar que a personagem Ludovica Fernandes Mano é o contraponto de Fradique Mendes. Os dois personagens são portugueses e vivem em momentos emblemáticos, tanto da história portuguesa como da angolana. Fradique Mendes vive sua aventura entre Angola, Brasil e Portugal, no período em que se inicia a terceira e última fase de expansão da colonização portuguesa, momento em que, segundo os historiadores Douglas Wheeler e René Pelissier (2009, p. 99), diversas autoridades portuguesas “instaram Portugal a renovar o seu esforço colonial”, pois “[...] estes patriotas apreciavam o facto de Portugal ser a potência colonial mais antiga da Europa e sentiam-se ultrajados pela sua presente debilidade em África.” Logo, Fradique representa o colonizador português em sua fase de sentimento de presença e decadência em Angola. Ludo revive outro momento singular da história colonial angolana: a saída dos portugueses do território angolano, pouco antes da independência de Angola.

A simetria entre Ludo e Fradique também se processa na mudança de perspectiva que as duas personagens manifestam em relação ao continente africano. Ambos, ao longo de suas narrativas, transformam sua percepção de mundo, e deixam de ter uma visão contaminada pelos estereótipos colonialistas. Vemos um Fradique que se mistura ao povo angolano e à sociedade luandense, que se apaixona por uma angolana e tem com ela uma filha; simetricamente, Ludo também, por meio do trabalho de rememoração, se abre para um contato com o menino Sabalu e, metonimicamente, com a vida que pulsa nas ruas de Luanda.

No desenrolar das duas narrativas, a relação colonizador/colonizado constitui um dos elementos de discussão. Em *Teoria Geral do Esquecimento*, o olhar do colonizador sobre os filhos da terra angolana aparece na fala da personagem Odete, irmã de Ludo, que não concorda com a visão do marido, Orlando, sobre os acontecimentos que se desencadeiam em Portugal e em Angola. Para ela, a revolta que ocorria em Lisboa e que alavancava manifestações em Luanda era obra de terroristas, ao que o marido contrapunha a sua visão como angolano: “Os tais terroristas combateram pela liberdade do meu país. Sou angolano. Não sairei” (AGUALUSA, 2012, p. 16). Ainda, Odete deixa claro o seu preconceito e intolerância

ao se referir ao primo do marido: “Fala como um preto!, acusava Odete: Além disso, fede a catinga. Sempre que vem aqui empesta a casa inteira” (AGUALUSA, 2012, p. 17). Logo, com base nas falas da personagem, podemos inferir que se manifesta em suas palavras a ideologia da cultura europeia, que vai excluir e rebaixar as culturas de povos não-europeus.

Da mesma forma, podemos perceber que Orlando ora se mostra como um revolucionário, ora como um simpatizante do regime colonial. Com esse artifício que não se restringe a esse personagem, mas atinge outras, como Monte, um revolucionário retratado como um torturador e como um defensor dos ideais socialistas em defesa de seu país. Esse engendramento narrativo tece uma crítica a uma visão histórica que se quer una e coesa, que instaure verdades definitivas e impostas sobre os eventos que constituem a historiografia. Referente a isso, Beatriz Sarlo, ao entabular um estudo crítico sobre o passado, a memória e a história, nos diz que:

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). (SARLO, 2007, p. 9).

A partir da narração de memórias individuais, como as de Ludovica, o texto alcança criticamente a construção da memória coletiva angolana, pois dentro da trama narrativa, a ficcionalização de acontecimentos já transformados em fatos históricos problematiza, criticamente, a história oficial angolana. Em vista de fatos como o “27 de Maio” e a “Independência de Angola”, que aparecem no romance e são colocados sob o crivo de uma nova perspectiva analítica, endógena, numa narrativa autorreflexiva.

Se o fato histórico do 27 de Maio aparece de forma sucinta, por meio do relato de Ludovica sobre a perseguição que vê pela janela, não é menor a agudeza crítica do texto em relação a esse momento da história angolana. Ao relatar que está sem energia elétrica e que, por causa disso, não pode ouvir as notícias pelo rádio, Ludovica veicula a informação de que não tem conhecimento do pronunciamento feito pelo Presidente Agostinho Neto, que anunciava um golpe planejado contra seu governo e que os golpistas e seus simpatizantes deveriam ser exterminados:

Despertei com tiros. Vi, mais tarde, através da janela da sala, o homem magérrimo a correr. Fantasma cirandou o dia inteiro, rodando sobre o próprio medo, mordendo os dedos. Escutei gritos no apartamento ao lado. Vários homens discutindo. Depois, silêncio. Não consegui dormir. Às quatro da manhã subi ao terraço. A noite como um poço engolia as estrelas.

Então vi passar uma carrinha de caixa aberta carregando cadáveres. (AGUALUSA, 2012, p. 62).

Então, o que encontramos no relato de Ludo é uma percepção de um ambiente de medo e morte, o qual ela não entende, pois sua visão não foi conduzida por um discurso político e ideológico, que tenta manipular as percepções dos acontecimentos. Essa visão é reforçada pelo capítulo seguinte de *Teoria Geral do Esquecimento*, sob o título “Sobre as derrapagens da razão” (p. 63), em que é contada a história do personagem Pequeno Soba, homem que Ludo viu ser perseguido. Pela voz do narrador, tomamos conhecimento da perseguição e da forma como Pequeno Soba escapou e foi ao encontro daquele que o auxiliou a fugir:

Nem teve tempo de compreender o que acontecera. Um sujeito robusto, com um sorriso no qual pareciam brilhar sessenta e quatro dentes, aproximou-se dele, colocou-lhe um casaco a cobrir as algemas, e arrastou-o dali. Quinze minutos depois entram num prédio elegante, embora bastante degradado. Subiram onze andares a pé, Pequeno Soba mancando muito, pois quase quebrara a perna direita. (AGUALUSA, 2012, p. 70).

É no apartamento de seu benfeitor que Soba escuta a mensagem do Presidente, pelo rádio, em referência aos articuladores do golpe: “É preciso encontrá-los, amarrá-los e fuzilá-los!” (AGUALUSA, 2012, p. 71). Em seguida o homem que salvou Soba afirma: “Não foi para isto que fizemos a Independência. Não para que os angolanos se matassem uns aos outros como cães raivosos. Suspirou: Agora precisamos tratar-lhe dos ferimentos. A seguir, repouso.”

Assim, podemos dizer que estão imbricados os acontecimentos não só pelas personagens que deles participam, mas pela construção de uma crítica a essa hostilidade de um governo contra seu próprio povo. Além disso, existe a visão de uma sociedade que se deixa levar por discursos inflamados que a incitam a atacar seus próprios irmãos. Conforme essa observação, constatamos que no fazer literário desse autor há a consciência de que, conforme nos aponta Beatriz Sarlo (2007, p. 373), narrativa e historiografia estão imbricados e, principalmente, que: “toda a narração supõe uma série de escolhas de valor”.

Logo, a narrativa nos sugere que sempre há uma história sendo contada, seja ela oficial ou não, mas o que deve ser observado é sob que perspectiva. É a problematização da historiografia, enquanto registro dos acontecimentos históricos, que percebemos inserir-se epidermicamente em cada romance desse autor.

Em *Teoria Geral do Esquecimento* não é diferente, se é contada a história da vida de Ludo também é dada uma nova visada sobre os dados de acontecimentos da história angolana. Além disso, a forma como Ludo fica exilada do mundo e coloca-se como vítima de uma situação, pode sugerir uma semelhança com Angola e com Portugal, pois ambos, em determinados momentos de suas histórias, colocaram-se como vítimas. Além disso, Portugal denota um descompasso em relação à Europa, sente-se exilado de ser europeu.

3.1.3 AS MUITAS MEMÓRIAS DE UMA TEORIA DO ESQUECIMENTO

No decorrer da narrativa são inseridas novas personagens com histórias que estabelecem conexões de contiguidade entre si. Não há, no entanto, uma linearidade narrativa, as personagens com seus dramas sucedem-se sem que pareça haver um entrelaçamento dos acontecimentos.

Concatenando tempo e memória nesse jogo narrativo, o autor desenrola o tecido textual alternando numa sequência de peças, que ao final se juntam para montar esse mosaico. Recurso recorrente nas narrativas desse autor, pequenos quadros interligam-se aos poucos, com pequenos pontos de contato, mas só são percebidos ao final da narrativa, como que a sugerir uma nova visada sobre o que passou.

No mosaico da narrativa de *Teoria Geral do Esquecimento*, encontramos a referência à narrativa *Vou Lá Visitar Pastores* (1999), de Ruy Duarte de Carvalho, em que, segundo Rita Chaves (2007, p. 145), há uma mescla entre visão etnográfica e escrita literária: “Junto a esse olhar etnográfico atento, fica patente a preocupação de alguém que pretende mais que descrever o outro. Desses pastores que estão no centro da atenção do autor, a narrativa tenta chegar mais perto.”

Assim, ao fazer referência ao texto de Ruy Duarte, a narrativa enfatiza essa lacuna da história angolana, em que o outro não está somente fora de Angola, não é somente o europeu. Há culturas rasuradas da história angolana, que tanto Ruy Duarte como Agualusa trazem para dentro da narrativa a fim de “revelar lógicas que não são as nossas e definem um outro modo de estar no mundo” (CHAVES, 2007b, p. 145). É pela história de Jeremias que passamos a ter contato com os kuvale, um povo pastoril que não se vinculou à lógica do colonizador. Paradoxo criado dentro da narrativa, um português, que foi membro do exército lusitano, torna-se membro de uma sociedade autóctone angolana, sendo que a convivência entre esses dois mundos verticaliza uma crítica de que é a lógica da sociedade ocidental que cria a resistência ao outro. Para os kuvale, Jeremias era parte de sua história, que está silenciada pela historiografia angolana.

Nesse ponto, há ainda, a percepção de que Jeremias é um próspero calibanizado, conforme Boaventura de Sousa Santos (2010), uma vez que perde a posição de colonizador e se torna parte de um povo angolano que não se subordinou aos modelos coloniais. Além disso, o mutismo que, segundo Thomas Bonnici (2000), caracteriza o colonizado dentro do discurso colonial, passa a ser atribuído ao colonizador, Jeremias, que, mudo, necessita da voz do filho para se fazer ouvir pelos outros. Uma vez pronunciada, a palavra de Jeremias se torna reveladora de um passado, de uma memória traumática, que envolve Ludo e sua família. Revelada a memória, é pelo erro cometido que Jeremias vê necessidade de ser perdoado, e aí o erro aparece como elemento que possibilita o aprendizado, a mudança e o perdão: “Não se atormente mais. Os erros nos corrigem. Talvez seja necessário esquecer. Devíamos praticar o esquecimento” (AGUALUSA, 2012, p. 221).

Nas palavras de Ludo surge a necessidade do esquecimento e do perdão, que uma vez concedido, abre a possibilidade de outra vida. Essa mudança é simbolizada na narrativa por meio da troca de nomes indicada pelo narrador: Jeremias, após o perdão de Ludo, passa a se chamar Jerônimo. É possível inferir que tais nomes estão vinculados às narrativas bíblicas, sendo o primeiro um profeta defensor dos povos camponeses de sua época e o segundo conhecido por sua exímia habilidade com a escrita.

Na narrativa de *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), Jeremias/Jerônimo revive o passado pela recordação, pelo trabalho de memória. Conforme Paul Ricoeur (2007), por meio desse ato possibilita a reconciliação com o passado e o perdão a si mesmo, trajetória que ocorre pela dialética do lembrar e do esquecer. Esse perdão, segundo Ricoeur (2007), parte da capacidade de agir de uma consciência reflexiva, que valida o que o momento presente quer para si, um esquecimento imposto que não executa o trabalho de recordação e deixa para o ser somente a memória melancólica, ou um percurso de reconhecimento que possibilita a reconciliação consigo e com o passado. É por essa segunda forma de ver o passado que Jeremias opta e através dela consegue executar um trabalho de recordação, que consiste, segundo Ricoeur (2007), em executar uma reconciliação com as memórias traumáticas.

Esse movimento de lembrar e esquecer percorre toda a narrativa de *Teoria Geral do Esquecimento*, pois suas personagens encontram-se pelos caminhos de Luanda e revelam histórias imbricadas na memória de cada uma delas. Assim como Jeremias, Ludo também executou sua reconciliação com o passado, conseguiu perdoar a si mesma, pelo reconhecimento de sua história, narrada nas paredes do apartamento. É a narrativa que propicia o movimento de reconhecimento de si e dos outros.

Vinculados a essa mesma trajetória de reconhecimento estão as personagens Daniel Bechimol, Nasser Evangelista, Magno Moreira Monte, Arnaldo Cruz (Pequeno Soba) e Sabalu. Daniel Bechimol é retratado como um jornalista que procura desvendar estranhos desaparecimentos e é procurado por Maria da Piedade Lourenço Dias, filha de Ludo, para encontrar sua mãe. É perseguido por Monte por justamente desvendar mistérios e revelar memórias que o governo angolano quer relegar ao esquecimento. Nasser Evangelista é um rebelde das forças de oposição ao governo que foi preso por Monte, juntamente com Pequeno Soba.

Essas duas personagens, Nasser e Soba, são protagonistas de um relato memorial que se move pelo esquecimento. Ao serem presos encontram-se na prisão e arquitetam uma fuga na qual Pequeno Soba é dado como morto e passa a transitar pelas ruas de Luanda como se fosse um louco, uma vez que, segundo ele, “aquilo que todos veem, deixa de ser visto” (AGUALUSA, 2012, p. 66).

Magno Moreira Monte é um agente da PIDE que prende, tortura e executa os inimigos do governo. Ele está interligado às memórias de Nasser, Soba, Daniel e Jeremias Carrasco, pois é ao vê-lo que os três reconhecem o agente e recordam o que passaram. Para Jeremias, no entanto, rever Monte e reconhecê-lo fez com que lembrasse do seu passado, do roubo dos diamantes, da traição de Orlando e de Ludo. Com isso, ao reconhecimento juntou-se o trabalho de recordação que levou Jeremias a se transformar em Jerônimo, pela ação de perdoar e receber o perdão de Ludo em que atingiu uma reconciliação com seu passado, uma memória feliz (RICOEUR, 2007).

Aspecto importante a ser considerado quanto à mudez de Jeremias é o paralelo que pode ser traçado com a mudez imposta a si mesma por Ludo. Em seu exílio voluntário, Ludo interdita seu “poder dizer” que, segundo Ricoeur (2006), é um dos traços distintivos do “homem capaz” que leva ao reconhecimento, e associa reflexividade e alteridade, pois “a palavra pronunciada por uma pessoa é uma palavra dirigida a outra.” Exilando-se do outro, Ludo deixa de vivenciar a possibilidade de compartilhar memórias e estabelecer um movimento dialético em que se reconheça como portuguesa ou angolana: “Pensou em Aveiro e compreendeu que deixara de se sentir portuguesa. Não pertencia a lado nenhum” (AGUALUSA, 2012, p. 77). Há uma rasura da identidade. Paralelamente, Jeremias é ferido por Monte, perde partes da estrutura orgânica que executa a ação da fala, com isso, passa a conviver com os kuvale e a manifestar-se pela escrita, mantendo contato com esse povo.

Embora possamos vislumbrar certa semelhança entre o trajeto dessas duas personagens, visto que ambas emudecem, exilam-se e guardam memórias traumáticas que as impedem de uma reconciliação consigo mesmas, há um traço que separa Jeremias de Ludo: enquanto ela se exila do contato com o outro, ele vivencia esse contato. Também podemos acrescentar que os dois se reconciliam consigo e com os outros, por meio do narrar-se, pois tanto um como o outro perdem a fala, mas permanecem pela escrita e encetam o que Ricoeur (2007) determina como perlaboração, que consiste no trabalho de elaborar intelectualmente sobre suas memórias, seu passado.

A episteme imperial de que nos fala Walter Mignolo (2008) é a esfera de conhecimento que rege as concepções de Ludo. Conduzida pela ideologia do

império português, ela não consegue realizar a transformação, ou a descolonização, de sua percepção de mundo. A personagem sente-se apartada da civilização, pois só percebe Luanda e sua gente como selvagens, que falam uma língua estranha e um português que não é o seu.

Inversamente, estão os kuvale, que não se guiam pelo viés epistemológico do colonizador, vivem em mundo disjunto da realidade angolana citadina, mas fazem parte desse território e constituem outro em relação ao angolano que vive na cidade e outro em relação ao português colonizador. Destroem a lógica de que o outro existe somente fora das fronteiras do país, pois os kuvale são um povo angolano que não se vinculou às guerras coloniais, nem mesmo ao novo ideal de nação que é regido pelas dinâmicas ocidentais, conforme aponta Ruy Duarte de Carvalho, no *site Angola do outro lado do tempo*.

Ludovica recria, no apartamento isolado do mundo, um ambiente português, uma quinta portuguesa, pois arranca as buganvílias e as flores que vincavam as memórias de Orlando e planta batatas, milho e limão; ao mesmo tempo, essa ação indica uma adesão ao lado prático, à subsistência. Emblemático é o momento em que esse “pequeno mundo português” chega ao fim com a entrada de Sabalu na trama narrativa.

3.1.4 UMA CANÇÃO PARA LUDO

Sabalu Capitango surge na narrativa como símbolo de uma nova vida para Ludo. O menino, que se mostra extremamente preocupado com a velha senhora, revela ser um exilado como ela. Também ele não tem família, não é de Angola e não tem quem o espere. Como dois párias da sociedade, reinventam um ao outro, criando laços de confiança e amizade que se transformam em um núcleo familiar. Essa estratégia narrativa se transforma em metáfora de uma sociedade em que as diferenças possibilitam alianças de convivência, em que os saberes não estabelecem hierarquias, mas pontes de trânsito entre as diferentes culturas. Podemos fazer tais afirmações sobre a narrativa embasados no próprio texto,

quando Ludo fala com sua filha e deixa claro: “a minha família é esse menino, a mulemba lá fora, o fantasma de um cão” (AGUALUSA, 2012, p. 208).

Ao mesmo tempo em que se projeta como uma ponte entre Ludo e o mundo fora do apartamento em que ela se exilou, Sabalu é também um elo com a história dos Kuvales. Por meio da intertextualidade, a narrativa de *Teoria Geral do Esquecimento* dialoga com a história do povo Kuvale e com a historiografia literária angolana, uma vez que a presença de Sabalu remete ao poema de Mario Pinto de Andrade *A canção de Sabalu*, presente na coletânea *No reino de Caliban* (1988), organizada por Manuel Ferreira. Originalmente, escrito em quimbundu, o poema faz referência a um menino que foi levado de Angola para São Tomé, como escravo “no porão deles”, ou seja no porão dos navios portugueses. Podemos inferir que o menino do poema faz parte de um povo pastoril e sem registros, pois no próprio poema está dito: “Não tinha documentos” e “Mandaram-no trabalhar” (1988, p. 161).

Ao observarmos que o campo semântico criado para referir aos captores está ligado a uma lógica capitalista e ocidental, percebemos que há uma oposição ao estilo de vida kuvale, que não se rege por esses “valores”, como apontou Ruy Duarte de Carvalho em suas pesquisas sobre esse povo. Aliada a essa composição semântica, há a referência histórica de que entre os anos de 1940-1941 ocorreu uma grande guerra entre os pastores kuvale e os colonizadores portugueses, tendo como objetivo fazer com que esse povo se rendesse à lógica colonial.

Ao final da guerra, que durou 5 meses, o governo português, além de saquear as aldeias, fez muitos prisioneiros, que foram enviados para a Ilha de São Tomé, para trabalharem como escravos. Tais informações possibilitam visualizar uma similitude entre poema e narrativa, tendo como foco o menino, que, no poema, é levado como escravo para São Tomé, e, na narrativa, veio de São Tomé para salvar uma portuguesa e conciliá-la com Angola e reconciliá-la com a vida. Numa perfeita inversão da história, aquele que foi arrancado de sua terra como escravo volta para libertar, simbolicamente, aquele que o escravizou.

Na urdidura da trama percebemos também que é quebrada a hierarquia entre os saberes autóctones e os do colonizador branco/europeu, pois Ludo depende dos conhecimentos de Sabalu para conviver e entender o mundo fora de seu apartamento; da mesma forma, Sabalu precisa de Ludo para obter o conhecimento da leitura e da escrita da Língua Portuguesa. Outra inversão se dá em relação ao

estereótipo do mais velho como portador das tradições autóctones, que são transmitidas oralmente entre os povos, já que, na narrativa, Sabalu detém o conhecimento autóctone.

Mais uma vez, a narrativa propõe o apaziguamento das diferenças e a busca de uma memória feliz ao possibilitar o trabalho de recordação das memórias dessas personagens. Tanto Sabalu como Ludo revivem lembranças traumáticas ao contarem suas histórias um ao outro, possibilitando, assim, a perlaboração dessas memórias.

Assim, num jogo entre memória, história e esquecimento, a narrativa transforma-se no elemento que, por meio da intriga, organiza a história, possibilitando que se avalie o passado para se projetar o futuro, tendo os pés no presente. Essa é a verdade que Ludovica descobre ao final, pois não deixou vivenciar o outro por medos advindos de uma memória traumática e, ao mesmo tempo, pelo contato com os preconceitos da irmã. Cega, pode enxergar melhor, pois liberta das frustrações consegue avaliar o outro pela aparência. Traça seu jogo de alteridade consigo mesma por meio da escrita, pois: “escrevo para quem fui” (AGUALUSA, 2012, p.231).

Podemos dizer, por fim, que o texto se constitui numa teoria, contendo muitas maneiras para chegar ao esquecimento, mas contrapõe a isso outras tantas que forjam a memória, que, muitas vezes, quando rasurada, serve aos desejos dos organismos do poder oficial. Para preencher essas lacunas é necessário reconstituir os rastros da memória individual e recompor as partes do quebra-cabeça. Nesse ponto, recontar o tempo torna-se tarefa infrutífera sem que haja a presença da narrativa. É por isso que o texto de Agualusa, ao fazer a apologia do esquecimento, lapida uma elegia à memória.

3.2 “ESTAR NA VIDA COMO NUMA VARANDA”: A IRONIA DE UM OLHAR ANGOLANO

Quando responde ao europeu, o subalterno não somente recupera a voz, mas também denuncia a usurpação cometida e as leis infringidas (da herança). (BONNICI, 2000, p. 85)

A epígrafe de Tomas Bonnici vem ao encontro da análise da narrativa angolana *Nação Crioula*, de José Eduardo Agualusa, uma vez que o autor, por meio de um efeito estético reescreve e subverte a obra canônica *A correspondência de Fradique Mendes* (1997), de Eça de Queirós, publicada pela primeira vez em 1900. O autor angolano se apropria da personagem Fradique Mendes, criação de Eça, e insere-a no contexto africano, mais especificamente em Angola. Tal estratégia remete a uma revisão crítica da história angolana bem como da perspectiva do romance colonial, em que imperava a voz do colonizador. Em *Nação Crioula*, a voz que se sobressai é a de uma mulher angolana e ex-escrava, Ana Olímpia, que nos é apresentada como o grande amor de Fradique e detentora do espólio das missivas do fidalgo português.

Para contar tal história de maneira crítica e reflexiva, a narrativa retoma o caráter irônico do Fradique, voltado para a sociedade portuguesa, e reveste-o com a ironia agualusiana que se volta para o contexto angolano, para os costumes e tradições dessa sociedade, bem como para as relações mantidas com o império português.

Para que possamos entender melhor o teor dessa estética irônica e memorial de Agualusa, cabe uma retomada da criação de Fradique Mendes pela pena de Eça de Queirós, bem como as características que tornam essa personagem tão importante dentro da prosa queirosiana e da literatura portuguesa.

No ano de 1869, em Portugal, surge, nas páginas do semanário “A Revolução de Setembro”, a personagem Fradique Mendes, fruto de um trabalho literário coletivo entre Jaime Batalha Reis, Antero de Quental e Eça de Queirós. Nesse primeiro momento, Fradique aparece como um poeta de versos satânicos e sua ficcionalidade torna-se questão de debate nos círculos portugueses, pois muitos leitores acreditaram na existência de tal poeta. Aproveitando-se disso, Eça fomenta uma aura de dúvida a respeito da existência da personagem e elabora uma biografia

que faz parte de um conjunto de cartas que Fradique teria trocado com personalidades portuguesas. A invenção ficcional atinge tal ponto que, segundo Carlos Reis (2009, p. 166-167):

Fradique consegue a autonomia biográfica e ideológico-cultural necessária não só para confundir Oliveira Martins e o público que lia as suas cartas, mas também para debater, com figuras conhecidas como Guerra Junqueiro, Ramalho Ortigão ou o próprio Oliveira Martins, temas como religião e os seus rituais, a organização da vida moderna e as suas conveniências ou “a irremediável degeneração do homem”, e também, com personalidades menos “conhecidas” (como o diretor da “Revista de Biografias e de História” ou Mr. Bertrand B., engenheiro na Palestina), comentando a fortuna política de Pacheco ou a contaminação, pela civilização, do cenário da Terra Santa.

Por meio desses artifícios, a personagem extrapola a ficção e torna-se uma criação genuína capaz de estabelecer relações com personalidades de sua época. Seguindo o que diz o professor Carlos Reis (2009) podemos resumir o perfil de Fradique Mendes, como dono de um dandismo extremo, de uma proclamada independência intelectual, é extremamente curioso, apaixonado pelas viagens e pelo exotismo e cultor da originalidade. Além disso, segundo o pesquisador português, Fradique apresenta: “comportamentos não raro extravagantes” (2009, p. 22), tais características revelam ser essa personagem dona de “uma personalidade obcecada pela fuga à ‘normalizada’ vulgaridade burguesa (2009, p. 22).

Essa personagem torna-se paradigmática no panorama da literatura portuguesa por sua ironia e pelas críticas que dirige à sociedade portuguesa do século XIX, bem como por seu “encanto com as tradições e os restos rurais do “genuíno Portugal”” (LOPES & SARAIVA, 2005, p. 882). Por essa brevíssima visada sobre essa criação ficcional de Eça de Queirós, podemos perceber que é proeminente o jogo que Eça estabelece entre real e ficcional. O autor português rasura as fronteiras entre a ficção e a realidade possibilitando um jogo com seu leitor; jogo este que José Eduardo Agualusa retoma em seu romance *Nação Crioula*.

Aproveitando uma brecha deixada na narrativa queirosiana sobre uma viagem que Fradique teria empreendido ao continente africano e sobre a qual não há detalhamento, Agualusa com maestria recria a personagem queirosiana que passa a contar, por meio de cartas, esta sua viagem. Desse modo, o autor angolano desenvolve um jogo intertextual que coloca o Fradique criado por Eça no espaço geográfico angolano.

Assim como, na narrativa de *A correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós, Fradique tece críticas à sociedade lusitana, em *Nação Crioula*, de José Eduardo Agualusa, a personagem lança seu olhar crítico ao contexto angolano. Ainda é interessante observar que, assim como Eça cria um Fradique contemporâneo da sociedade portuguesa do século XIX, para a qual dirige suas críticas, a narrativa agualusiana consegue, mesmo situando a personagem no mesmo período de tempo (século XIX), ampliar o teor crítico que se dirige, tanto ao registro histórico desse período como à sociedade angolana da contemporaneidade.

Entretanto, a narrativa de *Nação Crioula*, apesar de manter as missivas como fio condutor da trama, difere, em sua estrutura, do texto criado por Eça de Queirós no que se refere à introdução das cartas. No texto de Eça, há uma primeira parte que antecede as missivas, na qual um narrador em primeira pessoa, que se diz amigo e admirador de Fradique Mendes, mas não se identifica, tece uma biografia do poeta das “Lapidárias”. Nessa apresentação, são colocadas as características de Fradique, que esse narrador percebe como “um homem educado pela filosofia e saturado de erudição” (QUEIRÓS, 1997, p.114). Essa estratégia do texto eciano joga contrastiva e ironicamente com a segunda em que aparecem as cartas escritas por Fradique. Já no texto agualusiano, não existe essa primeira parte, a narrativa se configura somente pelas cartas.

Na segunda parte, estão as 16 cartas que foram escolhidas pelo narrador da primeira parte para dar credibilidade à figura de Fradique e mostrar ao mundo esse herói português. Entretanto, as cartas não corroboram para a idealização da personagem elaborada por seu admirador; pois, nas cartas de Fradique, o leitor encontra uma personalidade irônica, superficial, sentimental e conservadora, em contraste com aquela aduzida pelo amigo anônimo. Essa estratégia narrativa comprova o que Linda Hutcheon (2000) argumenta sobre a ironia de que ela não é um tropo retórico, mas acontece como parte de um processo comunicativo, ou seja, o contraste ocorre entre o conjunto de ideias sobre o Fradique da primeira parte e a construção dessa personagem que se depreende pelo conjunto de suas cartas.

Ainda cabe inferir que em *A correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós, há uma ironia referente ao gênero epistolar, pois na época em que o texto foi escrito, final do século XIX, o público leitor se deleitava com a publicação da correspondência de personalidades. Para esses leitores, as cartas eram vistas como

sinônimo de testemunho autêntico e fiel da veracidade dos fatos nelas relatados. Se observamos que, na narrativa eciana, há um fingimento do dialogismo que dá credibilidade ao gênero, podemos inferir que o efeito irônico da obra é ampliado para uma crítica quanto à marca de autenticidade desse tipo de publicação e quanto aos costumes da época. Tal constatação comprova que há uma forte presença da aresta avaliativa da ironia, esse aspecto pragmático e não semântico que, segundo Hutcheon (2000, p. 135), envolve “as particularidades de tempo e espaço, de situação social imediata e de cultura geral.”

Toda a carga dessa aresta avaliativa pode ser, a nosso ver, imputada ao texto agualusiano também, pois a personagem Fradique Mendes ressurgue em *Nação Crioula* e traz consigo toda a carga crítica já constituída no texto de Eça. Reverbera, então, na ficção angolana os ecos avaliativos das missivas fradiquianas do último quartel do século XIX, dirigidas à sociedade burguesa lusitana. Se o Fradique de Agualusa lança seu olhar crítico à sociedade angolana também o faz em relação ao império português, traço que retoma, reforça e é subsidiado pelas críticas já feitas pelo Fradique de Eça.

Segundo Maria Teresa Salgado (2006, p. 190), “o Fradique de *Nação Crioula* marca duplamente o jogo entre ficção e realidade, presente em toda a obra de Agualusa.” A partir dessa observação de Maria Teresa Salgado, propomos a visão de que Agualusa consegue ampliar o jogo intertextual, pois não só retoma o jogo proposto por Eça entre ficção e realidade, como endossa e reforça as críticas dirigidas à sociedade portuguesa e refrata-as para a sociedade angolana. Com isso, adiantamos a percepção de que a aresta avaliativa da ironia agualusiana amplia-se e pode ser classificada como agregadora, grau máximo na escala proposta por Linda Hutcheon (1988). Tal posicionamento explicitaremos mais detalhadamente ao final da análise de *Nação Crioula*.

3.2.1 AS CARTAS DE FRADIQUE

Redigir em forma de epístolas é algo que remonta, segundo Marisa Lajolo (2001), ao século I d.C., com as Epístolas de Ovídio dirigidas a Lucius Calpurnius

Piso e seus filhos, tendo finalidade moralizante. Lajolo discorre, a partir desse ponto, sobre uma breve evolução do gênero, enfatizando que este teve seu apogeu no século XVIII, o que, segundo ela, sugere “uma certa homologia entre, de um lado, práticas sociais cotidianas de linguagem e de escrita; de outro, a mimese de tais práticas na literatura” (LAJOLO, 2001, p.62). A autora esclarece que esse argumento se justifica visto que era comum, nessa época, na Europa, as pessoas escreverem, enviarem e receberem cartas. Logo, a literatura mimetizou um uso social da linguagem.

Além dessa imbricação com uma ação do cotidiano, Marisa Lajolo aponta como motivo de sucesso desse tipo de romance as questões do didatismo e da moralidade que eram, muitas vezes, transmitidos aos leitores, na maioria, mulheres. Também acrescenta a questão do jogo dialógico que é proposto ao leitor como outra forma de enredar consumidores para este tipo de literatura. Nesse percurso, a carta deixa de ser somente um recurso de comunicação para se tornar um recurso de reconstrução biográfica, literária e, até mesmo, histórica.

A partir dessa breve contextualização do gênero, podemos destacar alguns traços desse tipo de construção narrativa que interessam para análise do romance *Nação Crioula*. Segundo Lajolo, as missivas podem se constituir numa leitura biográfica e histórica, baseada em memórias, dentro de um contexto social e discursivo. Se observarmos que as narrativas de *Nação Crioula* e de *A correspondência de Fradique Mendes* têm sua estrutura formada por cartas, já partimos do pressuposto de que encontraremos aspectos que nos conduzirão a uma leitura de memórias, elencando dados biográficos e históricos da personagem.

Marisa Lajolo ainda cita como atrativo do gênero narrativo epistolar o caráter dialógico que este detém, já que sua composição pressupõe a presença de um remetente e um destinatário, criando um jogo “que propõe ao leitor a posição de *voyeur/euse* ao prometer devassar a intimidade alheia” (LAJOLO, 2002, p.64). Esse aspecto dialógico que supõe um remetente e um destinatário cria, no gênero epistolar, uma dupla ausência “já que afeta tanto o emissor quando escreve, por não ter presente o receptor, como a este quando lê, na ausência daquele”⁴ (LADRÓN, 1996, p. 286, tradução nossa). Além dessa questão da dupla ausência, encontramos

⁴“ya que afecta tanto al emisor cuando escribe, al no tener presente al receptor, como a éste cuando lee, en la ausencia de aquel.”

algumas características que contribuem para criar o aspecto de autenticidade e de realidade, no romance epistolar:

[...] o sentido confessional, uma vez que é uma narrativa em primeira pessoa, o caráter de imediatismo que adquire a experiência vivida e narrada, a natureza privada da exposição, com a sua investigação psicológica e pessoal e a natureza dialógica do discurso.”⁵ (LÁDRON, 1996, p. 286, tradução nossa).

Na sequência, Ladrón (1996) acrescenta que o caráter dialógico difere a narrativa epistolar do diário que, apesar de também se caracterizar como um texto confessional, em primeira pessoa, com detalhamentos psicológicos e pessoais de quem escreve, detém um caráter monológico, pois não pressupõe um destinatário.

Nas cartas que aparecem tanto no texto de Eça como no de Agualusa, os destinatários são apenas referidos, eles nunca se manifestam, ou melhor, não são expostas no romance nenhuma de suas respostas. O leitor só pressupõe que há uma troca de cartas, pois nas missivas de Fradique aparecem as perguntas e observações que teriam sido enviadas por seus interlocutores. Essa engenhosa construção simula o aspecto dialógico que se estabelece por meio de uma correspondência. Ao mesmo tempo, essas construções de supostas perguntas e respostas dentro dos textos servem para referendar o assunto ou a crítica que Fradique está aludindo em sua missiva:

Por que é que não me adiantei, e não pedi uma apresentação? Nem sei. Talvez o requinte em retardar, que fazia com que La Fontaine, dirigindo-se mesmo para a felicidade, tomasse sempre o caminho mais longo. Sabe o que dava tanta sedução ao Palácio das Fadas, nos tempos do rei Artur? Não sabe. Resultados de não ler Tennyson... (QUEIRÓS, 1997, p.126).

No trecho, Fradique pergunta e simula a resposta, dando a impressão de um diálogo com seu interlocutor. Além disso, tal estratégia está a serviço de corroborar a intenção de criticar o Romantismo e suas visões idealizadas e termina por fazer uma crítica ao império português. Essa visão crítica e desencantada está presente em toda a narrativa de *A correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós. Nesse ponto, podemos dizer que o Fradique agualusiano, além de conservar esse viés crítico e essa visão desencantada em relação à sociedade portuguesa, também

⁵“el sentido de confesión, al tratarse de una narración en primera persona, el carácter de inmediatez que adquiere la experiencia vivida y relatada, la naturaleza privada de la exposición, con su indagación psicológica y personal, y la esencia dialógica del discurso.”

o faz em relação a sociedade angolana. Com essa estratégia, a narrativa agualusiana amplia a aresta avaliativa da ironia, ao expor as mazelas de ambas as sociedades.

3.2.2 NAÇÃO CRIOULA: IRONIA E MEMÓRIA

Nação Crioula é um romance epistolar que traz como personagem principal e narrador Fradique Mendes, personagem criado por Eça de Queirós no século XIX. Podemos inferir que o autor trabalha com a memória e a história dentro desse texto, uma vez que retoma uma personagem ficcional de um autor português, insere-o no contexto histórico de Angola, coloca-o como protagonista e utiliza para isso o romance epistolar. Nesse sentido, *Agualusa* se insere no jogo proposto por Eça entre o real e o ficcional, para atingir o máximo de verdade dentro de uma narrativa palimpséstica.

No texto *A correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós, as missivas que constituem o corpo da narrativa somam 16 cartas, nas quais o leitor passa a ter acesso às ideias de Fradique. Na parte da estrutura da narrativa, o texto de Eça difere do de *Agualusa*, pois, no texto do autor português, antes da apresentação das cartas, há um relato minucioso sobre a vida de Fradique Mendes feito por um narrador homodiegético, que se diz grande admirador e amigo de Mendes, bem como o responsável pela seleção das cartas para publicação, o que não ocorre no texto agualusiano. Esse é um detalhe que analisaremos adiante, com o intuito de demonstrar como a intertextualidade possibilita um aprofundamento da leitura de *Nação Crioula*.

Nação Crioula tem sua estrutura composta de vinte e seis cartas, das quais vinte e cinco têm como signatário Fradique Mendes. A única carta que não tem Fradique como remetente é escrita por Ana Olímpia e endereçada a Eça de Queirós. As vinte e cinco cartas de Fradique estão divididas da seguinte forma: dez para Madame de Jouarre, nove para Ana Olímpia e seis para Eça de Queirós. O tempo cronológico das cartas, incluindo a de Ana Olímpia, somam trinta e dois anos, divididos nos anos de 1868 (3 cartas), 1872 (5 cartas), 1876 (5 cartas), 1877 (9

cartas), 1878 (2 cartas), 1888 (1 carta) e 1900 (1 carta). Nesse caso, se pensarmos que se tratam de mais de trinta anos de correspondência, poderíamos inferir que são poucas cartas, mas na última carta, que encerra a narrativa, escrita por Ana Olímpia, a personagem esclarece que essas foram as missivas que ela escolheu:

Aquelas que agora lhe envio, recolhidas entre as muitas que Fradique me escreveu ao longo de vinte anos (e às quais junto outras dirigidas a Madame de Jouarre e que ela recentemente me ofereceu), contam uma história que talvez a si, e aos leitores europeus, pareça um tanto extraordinária (AGUALUSA, 1989, p. 138).

Ou seja, a organização do texto é também ficcionalizada. O autor joga para dentro da ficção a sua própria organização das cartas, criando uma estratégia de descompromisso quanto à autoria do texto. Com isso, é sugerido que quem publicou as cartas foi Eça de Queirós. Por seu turno, não podemos passar ao largo de que a escolha das cartas enviadas a Eça de Queirós foi feita por Ana Olímpia, revelado no fim do romance.

Outrossim, podemos perceber que, pela forma como está organizado o texto de *Aqualusa*, o tempo da memória transborda da narrativa para configurar não só o caráter da personagem, mas também para encetar uma crítica irônica à sociedade angolana. Temos, então, uma releitura da personagem eciana pela escrita do autor angolano. Se a crítica de Fradique, em *Eça*, era dirigida à sociedade portuguesa e também à estética romântica, em *Nação Crioula* a aresta crítica da ironia toma outra dimensão.

Na narrativa angolana, além do contexto geográfico ser outro, também o é o contexto político e social. Da mesma forma, mudam as concepções ideológicas que perpassam a crítica irônica, pois o contexto da escrita também é outro. Não podemos ignorar que além de estar em terras angolanas, a personagem é recriada por um angolano; ou seja, a criação do colonizador ressurgue sob o crivo da escrita do colonizado, realçando a ambivalência das relações de poder no panorama pós-colonial.

Relações ambivalentes que, no que se refere ao colonialismo português, adquirem tons e nuances que diferem do colonialismo e pós-colonialismo anglo-saxão. Segundo Boaventura de Sousa Santos (2010, p. 244), essa condição de ambivalência nas relações de poder “entre colonizador e colonizado, longe de ser uma reivindicação pós-colonial, foi a experiência do colonialismo português por

longos períodos”. Isso porque segundo Boaventura (2010, p. 227), Portugal sempre ocupou uma posição semiperiférica em relação às grandes potências econômicas mundiais, fruto de:

[...] um desenvolvimento econômico intermédio e uma posição intermediária entre o centro e a periferia da economia-mundo; um Estado que, por ser simultaneamente produto e produtor dessa posição intermediária, nunca assumiu plenamente as características do Estado moderno dos países centrais, sobretudo as que se cristalizaram no Estado liberal a partir de meados do século XIX.

Essa posição de ambivalência que Boaventura aponta como característica da colonização portuguesa, que não se restringe ao pós-colonial, mas que caracteriza o processo colonial português, é percebida pela crítica irônica do Fradique de Agualusa.

Na primeira carta, dirigida a Madame de Jouarre, temos Fradique chegando a Luanda, numa clara referência à chegada do colonizador, pois há, nesse primeiro momento, o olhar europeu sobre o oriente desconhecido (AGUALUSA, 1989, p.11): “Desembarquei ontem em Luanda às costas de dois marinheiros cabindanos. Atirado para a praia, molhado e humilhado, logo ali me assaltou o sentimento inquietante de que havia deixado para trás o próprio mundo.” Nesse trecho, podemos observar uma analogia com a forma preconceituosa com que o olhar europeu descreveu outros povos e outros continentes durante muito tempo. Essas imagens estereotipadas de um povo que precisa servir e a de outro a quem cabe dominar fazem parte, conforme Edward Said, das formações ideológicas que sustentam o imperialismo e o colonialismo. Em seu texto *Orientalismo* (2010, p. 88), Said aponta que:

O conhecimento apropriado do Oriente começava por um completo estudo dos textos clássicos e só depois passava a aplicação desses textos ao Oriente moderno. Em face da óbvia decrepitude e impotência política do oriental moderno, o orientalista europeu considerava como dever dele resgatar uma parte de uma perdida grandeza clássica do passado oriental, de maneira a facilitar os melhoramentos no Oriente do presente. O que o europeu tomava do passado clássico oriental era uma visão (e milhares de fatos e artefatos) que apenas ele podia empregar com maior vantagem; para o oriental moderno ele dava facilidades e melhoramentos - e, também, o benefício do seu julgamento sobre o que era melhor para o Oriente moderno.

Mas o Fradique de Agualusa, além da pecha portuguesa, traz a ironia que o caracteriza nos textos de Eça. Ironia essa dirigida ao império português, o que pode

ser observado quando, ao se referir ao cheiro que sente ao pisar o solo africano, o descreve como um odor melancólico, numa alusão à melancolia portuguesa, ou seja, um império em decomposição. Essa percepção de um império em decadência reaparece em outra fala de Fradique, na qual compara a condução da colonização portuguesa em África à lembrança que tem de um cavaleiro que de maneira desajeitada seguia montado em seu cavalo:

Penso naquele cavaleiro como sendo Portugal montado em África. Montado, não, depositado. A nossa presença em África não obedece a um princípio, a uma ideia, e nem parece ter outro fim que não seja o saque dos africanos. Depositados em África os infelizes colonos portugueses tentam em primeiro lugar manter-se na sela, isto é, vivos e roubando, pouco lhes importando o destino que o continente leva. E Portugal, tendo-os depositado, nunca mais se lembra deles. (AGUALUSA, 1989, p. 132).

Essa imagem retoma de forma irônica a questão da subalternidade do colonialismo português, descrita por Boaventura de Sousa Santos (2010). Ainda, cabe perceber como a ironia se tornou mais aguda, pois ao nomear claramente que sua crítica se dirige ao império português e à sua forma desajeitada de conduzir o empreendimento colonial, comparando-o a um péssimo cavaleiro, a narrativa faz assomar a função da ironia que Linda Hutcheon (2000) denomina como *Atacante* ou *Assaltante*, em que se percebe a ironia como corrosiva, desdenhosa, zombeteira, mas que, ao mesmo tempo, pode conter um desejo de corrigir por meio de seu ataque. Diferente dessa função mais, digamos, agressiva da ironia está a função *Complicadora*, que Hutcheon (2000) denomina como aquela em que se percebe a ambiguidade, a necessidade de refletir para interpretar, mas que também pode gerar confusão, imprecisão ou incompreensão. Associamos essa ironia mais reflexiva à imagem primeira proposta por Fradique no início da narrativa de um corpo em decomposição, pois sua associação ao império português não se dá de forma clara, mas ambígua, que exige reflexão para sua interpretação.

Observamos que Agualusa transcende o conceito de ironia como figura de linguagem, mesmo porque essa atmosfera irônica criada por esse autor, além de estar ancorada com a situação narrada, subverte-a, pois não se limita àquele contexto histórico, mas usa essa memória para ironizar o contexto atual de Angola e também o de Portugal. O alcance dessa situação irônica expande-se no tempo, ultrapassando seu *status* retórico, para uma figura de problematização da memória e

da história. Esse aspecto pode ser abordado ao se perceber que o jogo passado/presente foi subvertido na memória histórica, pois a narrativa ancora seu enredo no passado para criticar o presente histórico dos dois países. Fradique, o português/europeu, carrega consigo o olhar que procura o exotismo, mas, ao mesmo tempo em que vislumbra esse exótico, percebe a corrosão do mundo colonial português. Da mesma forma, remete ao presente angolano em que se observa um arremedo de uma determinada estrutura de poder colonial.

Na estratégia de construção narrativa, o aspecto metamorfoseado de Fradique Mendes parece indicar que ele se transforma na narrativa, assumindo uma posição que representaria uma mestiçagem cultural. Sob esse aspecto vale lembrar a questão do assimilado, indivíduo que incorpora a cultura e os costumes do colonizador. Esse não é o caso de Fradique, mas bem pode ser o de Ana Olímpia. Trataremos disso adiante, ao falarmos a respeito dessa ex-escrava que detém importante papel na trama de *Nação Crioula*. Voltemos ao Fradique e sua extrema maleabilidade e adaptabilidade. A partir do que nos aponta Boaventura de Sousa Santos (2010), sobre a dupla-identidade do colonizador português, orientamos nosso olhar para a personagem Fradique Mendes, na narrativa agualusiana, já que o excêntrico português nos parece representar com propriedade essa identidade dupla.

Segundo Boaventura de Sousa Santos (2010, p. 245), “a identidade do colonizador português não se limita a conter em si a identidade do outro, o colonizado por ele”, pois, conforme acrescenta, “contém ela própria a identidade do colonizador enquanto colonizado por outrem.” Nesse sentido, a colonização portuguesa difere de outras já que a complexidade das relações entre colonizador e colonizado ainda para (SANTOS, 2010, p. 245): “[...] pode redundar em conjunções ou cumplicidades insuspeitas.” Enquanto na colonização inglesa, por exemplo, o que ocorre é a imitação do colonizador pelo colonizado, na colonização portuguesa, como observa Santos (2010, 246) “o colonizador imitou o colonizado e não necessariamente para se aproximar dele.”

Isso pode ser confirmado se confrontarmos as falas da personagem com suas ações. Fradique, já na terceira carta a Madame de Jouarre, diz ser “quase africano”, porque se apaixonou por Ana Olímpia. Adiante, proclama que fez sua “opção de classe”, ao defender o fim da escravatura no Brasil e, por fim, quando do nascimento

de sua filha, escreve à sua madrinha (AGUALUSA, 1989, p. 127) dizendo: que já “não é mais o ocioso e irresponsável aventureiro”. Ainda, através do melhor vestuário parisiense (AGUALUSA, 1989, p. 127) ocultava: “[...] a miserável nudez humana”, que pensava com suas ideias emprestadas, que sentia: “o mundo com sentimentos alheios” (p. 127) e enfatiza: “sou outro!” (p. 127). Por meio do cotejo dessas ações, verificamos que a personagem sofre uma modificação substancial durante a narrativa e termina por incorporar a identidade dos colonizados, configurando uma identidade dupla, conforme a visão de Boaventura.

Essa atitude denota que a personagem desconstrói a visão eurocêntrica, pois desliza entre as concepções de colonizador e colonizado. Fato que comprova tal afirmação é o discurso crítico e irônico que dirige tanto a Angola como a Portugal. Podemos observar tal discurso nas discussões sobre Angola, deixando claro que suas avaliações partem sempre das informações que recebem dos próprios moradores de Luanda:

“A acreditar no que tenho ouvido não existe nesta cidade um único homem honesto, esposa fiel, donzela recatada. [...] quanto aos filhos-do-país, eufemismo com que a si próprios se designam os mestiços e alguns negros calçados, esses ocupam-se trabalhosamente a construir intrigas nos cafés da capital, o que fazem com grande talento (AGUALUSA, 1989, p.16).

A ironia acontece por meio das observações que Fradique faz sobre a ideia de trabalho que os luandenses têm. Para eles, segundo Fradique, o trabalho é visto (AGUALUSA, 1989, p. 16) como: “uma atividade inferior, insalubre, praticada por selvagens e cativos”, a qual estaria destinada aos “pretos boçais” do interior. O narrador aumenta o teor da ironia reproduzindo a visão da sociedade burguesa luandense de que trabalho seria uma atividade cruel e propõe uma análise morfológica da palavra trabalho para demonstrar que ela está ligada etimologicamente à palavra escravo.

Na sequência, Fradique continua o tom irônico de sua fala ao dizer que comprovou a tese de Arcênio de Carpo sobre o desprezo dos mulatos em relação aos negros, quando foi jantar na casa de seu anfitrião. Lá, encontrou o filho de Arcênio (que possui o mesmo nome do pai, e é mulato), com uma senhora de Benguela, preta retinta. O narrador fala que o rapaz é inteligente, informado e bem-falante, ele elogia a inteligência da personagem, mas em seguida modula o elogio: “prefere no entanto a política à filosofia e a maledicência à literatura” (AGUALUSA, 1989, p. 17). Dessa forma, ironicamente, Fradique desqualifica a inteligência do filho

de Arcênio. Artifício este que é ampliado para todo o trecho que transcrevemos a seguir e que, ao nosso ver, ajuda a confirmar, conforme afirma Hutcheon (2000), a ironia é muito mais que um tropo retórico e que uma antífrase:

Nas suas palavras os pretos do mato constituem grande obstáculo à rápida transformação de Angola num país moderno uma vez que não têm sequer uma ideia de Estado, recusam-se a falar português e permanecem cativos de toda espécie de crenças e superstições. Disse-lhe que os Ingleses, Franceses e Alemães também se recusam a falar português, e recordei-lhe que a Rainha de Espanha acredita nas virtudes purificadoras do suor impregnado nas vestes menores de uma freira. E qual a diferença, afinal, entre um manipanso cravejado de duros pregos e a estatueta de um homem pregado numa cruz? Antes de forçar um Africano a trocar as peles de leopardo por uma casaca do Poole, ou a calçar umas botinas do Malmstrom, seria melhor procurar compreender o mundo em que ele vive e sua filosofia. O jovem Arcênio de Carpo olhou-me entre o escândalo e o desgosto: “Filosofia? Pois vossa excelência veio a África à procura de filosofia?!”. Dei-lhe razão. Aquilo que os europeus desconhecem é porque não pode existir. (AGUALUSA, 1989, p. 17).

Ao lermos todo esse trecho e associarmos com a ironia de Fradique com relação ao conhecimento e inteligência do filho de Arcênio de Carpo, percebemos que não é uma palavra em específico ou frase que determina a ironia, nem que esteja vinculada somente à questão da contradição. Ultrapassando tais conceituações está a formulação irônica desse trecho, pois a desqualificação irônica de Arcênio filho circunscreve como irrelevantes suas opiniões sobre “os pretos do mato”.

Inferimos que a organização narrativa sugere uma leitura entre questões de caráter mais filosófico, como aparência e essência, bem como a percepção de que a elaboração de preconceitos é fruto da ignorância. Logo, a aresta avaliativa da ironia transpõe o texto, associa seu contexto a uma visão de mundo condizente com a conceituação de Linda Hutcheon (2000, p. 36), de que devido a ironia acontecer: “[...] em alguma coisa chamada “discurso”, suas dimensões semântica e sintática não podem ser consideradas separadamente dos aspectos social, histórico e cultural de seus contextos de emprego e atribuição”.

Também observamos no trecho citado de *Nação Crioula*, a leitura de um período que se vale da qualificação/desqualificação da cultura e inteligência da personagem Arcênio filho, que podemos partir para uma crítica mais ampliada. No entanto, a aresta avaliativa da ironia só acontecerá se houver a associação da parte

semântica e sintática do trecho com o contexto social, histórico e cultural de Angola e de Portugal.

Pelo viés pós-colonial, essas afirmações de Fradique poderiam soar como mais uma visão eurocêntrica do português “*touriste* de fato de linho branco em busca de exotismo e emoções fortes” (AGUALUSA, 1989, p. 56), mas a sintaxe da narrativa desfaz essa perspectiva por meio da exposição das ações das personagens. Aludimos a esse fato porque, no desenrolar do texto, as personagens agem condizentes com essas características apontadas por Fradique.

Essa perspectiva se confirma pela forma como agem no resgate de Ana Olímpia das mãos de Jesuíno e de Gabriela Santamarinha. A prioridade para as personagens envolvidas é a vingança de Arcênio de Carpo, pois ele está sendo “vítima” de “uma campanha sórdida” de Jesuíno, uma vez que ele ameaça degredá-lo, com a ajuda das autoridades. Nesse momento, percebemos que não foi o rapto de Ana Olímpia que motivou a caçada a Jesuíno; o que move as personagens na revolta contra Jesuíno e, como consequência, na busca por Ana Olímpia, é a revolta de Arcênio por estar perdendo a sua influência e poder na sociedade angolana para Jesuíno:

Tinha lágrimas nos olhos. Mais tarde contou-me que Jesuíno já vendera o solar de Ana Olímpia a uma empresa alemã, e que andava comprando favores com esse dinheiro, de modo que em pouco tempo alcançara mais influência junto dos poderes públicos do que ele próprio em meio século de vida em Angola (AGUALUSA, 1989, p.54).

Através da urdidura dessa trama narrativa, que contrapõe as ações aos discursos das personagens, constatamos que há uma contradição entre o fazer e o dizer. Arcênio diz que se indignou com a situação de Ana Olímpia, mas se percebe pelas ações que o que move as reações de indignação contra Jesuíno é o perigo que ele oferece à fortuna e à influência de Arcênio de Carpo. Em confluência com essa perspectiva, vemos que as personagens empreendem uma caçada a Jesuíno e praticamente esquecem de Ana Olímpia, que foi libertada somente quatro meses depois. Ainda cabe atentar para a forma como, na construção do discurso narrativo, o relato da elaboração do plano de vingança ocupa uma parte com muito mais destaque do que o relato do resgate de Ana, que ocorre em um parágrafo e de maneira rápida e simples:

Libertar Ana Olímpia, explicou-me depois, fora tarefa fácil: “Mande outros cinco homens a casa de Gabriela Santamarinha”. Arrombaram a porta,

amarraram a pobre senhora à cama, amarraram a restante escravaria e vieram embora. (AGUALUSA, 1997, p.62).

Esse modo de agir das personagens reforça a visão de uma sociedade em que não há um vínculo com seus pares. Na verdade, mostra uma sociedade movida pelo materialismo, sem uma consideração pelo semelhante, o que importa é o *status*, o poder. Afinal, se Ana Olímpia fazia parte desse grupo, recebia-os em casa como amigos e foi traída por eles, uma vez que foi o tribunal da cidade que a condenou a ser escrava de Jesuíno, fica patente a deslealdade deles os quais ela considerava amigos. Há outros textos que reforçam esse perfil, como a carta que Ana Olímpia endereça a Eça de Queirós, em que descreve o que lhe aconteceu quando da chegada de Jesuíno a Luanda:

No dia 26 de Maio de 1876 eu era uma das pessoas mais ricas e respeitadas de Angola. Possuía propriedades na cidade e nos musseques, arimos, bois, grande número de serviçais. O governador recebia-me no Palácio, quase todas as semanas, para discutir questões ligadas ao comércio e à administração da província; presidia a várias comissões, tinha uma cadeira alugada no Teatro da Providência. E no dia seguinte um aventureiro entrou em minha casa acompanhado pelo chefe de polícia (meu amigo), esbofeteou-me, e eu soube que era sua escrava. (AGUALUSA, 1997, p.152, grifo nosso).

E ainda acrescenta, em outra parte da carta, que ao estar presa na casa de Gabriela Santamarinha, a quem fora vendida por Jesuíno, percebeu que na casa ocorria uma festa:

À noite fez-se a festa. Na minha cela, ardendo de febre, eu ouvia Júlia a tocar piano, vozes, risos. Lá em cima estavam pessoas que tinham frequentado a minha casa, velhos amigos de Victorino, a melhor sociedade de Luanda. (AGUALUSA, 1997, p. 157).

A ironia desse trecho é configurada pela forma como a personagem Ana Olímpia vê seus pares da sociedade luandense, que se diziam seus amigos, e no momento de apuros dançando e cantando durante sua prisão. Dessa forma, o discurso da narrativa engendra uma ironia situacional, conforme Muecke (1982) e Hutcheon (2000), que está restrita a um trecho do texto, mas que se amplia como crítica de uma sociedade extremamente hipócrita. Nesse trecho, é exposta a fragilidade da figura de Ana Olímpia, na sociedade crioula luandense, pois apesar de toda a riqueza e cultura que detém, ela ainda conserva o estatuto de escrava. Podemos dizer que a personagem se ressentia ao perceber que não faz parte dessa elite, que se guia pelas normas do império português. Nessa característica da personagem, de estar num entre-lugar, entre colonizado e colonizador, uma “quase

européia”, avulta a mímica, que, segundo Hommi Bhabha (1998, p. 131, grifo nosso):

[...] é um processo discursivo pelo qual o excesso ou deslizamento produzido pela ambivalência da mímica (quase o mesmo, mas não exatamente) não apenas “rompe” o discurso, mas se transforma em uma incerteza que fixa o sujeito colonial como uma presença “parcial”.

Assim, a personagem oscila entre dois mundos, pois é uma angolana assimilada; ou seja, adquiriu características do colonizador e transita nessa sociedade mestiça angolana. Entretanto, Ana Olímpia pode ser vista como uma mímica atenuada do colonizador, já que conserva em larga medida a cultura e os costumes de seu povo, lado a lado com a cultura ocidental. Em contrapartida, a personagem Gabriela Santamarinha configura a mímica como arremedo, pois sua descrição dentro da narrativa cria uma caricatura do colonizador:

A senhora Santamarinha parecia uma nuvem vinda dos princípios do século, ou um suspiro (refiro-me ao bolinho de açúcar e clara de ovos), entalada num longo vestido creme de musselina e organdi, com anquinhas, folhos e rendas, o rosto empoadado, a cabeleira erguida num prodígio de arquitetura capilar. (AGUALUSA, 1997 p. 139).

Nessa descrição dada por Ana Olímpia, na carta que endereça a Eça de Queirós, comprova como a personagem Gabriela Santamarinha pode ser vista como esse arremedo do colonizador. Veste-se com os tecidos e adereços característicos das cortes europeias, bem como tem em sua casa somente escravas albinas, o que reforça a imagem refratada do modo de ser europeu. Essa personagem contrasta explicitamente com Ana Olímpia, já que esta não se mostra como uma imagem distorcida do colonizador, pois a ex-escrava angolana leu muito da Filosofia e da Literatura Ocidental, mas nem por isso deixou de se vestir com os panos das senhoras de Luanda e nem replicou o regime escravo do colonizador de forma caricatural.

A antítese entre as duas personagens torna-se marcadamente uma visão do bem e do mal ao compararmos as descrições feitas por Fradique (AGUALUSA, 1997, p.22): “A senhora Gabriela Santamarinha é de uma fealdade natural, sem artifícios nem retórica, e exerce-a em cada gesto, em cada frase, no odor corporal, na forma bestial como caminha.”

Porém, Ana Olímpia:

No instante seguinte vi-a: a mulher mais bela do mundo! [...] Ao vê-la – à mulher mais bela do mundo – logo naquele momento me reconciliei com a

humanidade e os meus olhos se abriram com outro interesse para este país e as suas gentes. [...] ela rodava esplêndida nas voltas da rebita, vestindo os ricos panos das senhoras de Luanda nobremente traçados sobre o peito, trazia a cabeleira alta trabalhada, um fino colar de ouro a iluminar-lhe o pescoço de gazela. (AGUALUSA, 1997, p.23).

Curiosamente, as duas personagens em questão também se opõem no plano das ações. Gabriela é descrita como cruel e vingativa, já que castiga suas escravas a chicotadas; além disso, representa o papel de louca, pois veste macaquinhos como luandenses e os faz dançar as modas da terra. Ana Olímpia é o oposto, pois não castiga seus escravos, mas os vende quando cometem algum delito. Além disso, “estuda com idêntico interesse o passado do seu próprio povo, recolhe lendas e provérbios de variadas nações de Angola” (p.39) e promove reuniões de discussões sobre temas de Angola: “Ana Olímpia recebe seus convidados sentada numa alta cadeira de vime e rodeada pelas suas molecas, que a aliviam do calor sacudindo leves leques de sândalo, e em tudo a servem rápidas e graciosas” (AGUALUSA, 1997, p.39).

A descrição de Ana Olímpia é mais pormenorizada e sempre a liga à luz, à cultura, ao bem. Ao contrário de Gabriela, personagem hiperbolicamente construída, que é vista como presença nefasta e destituída de conhecimento da cultura ocidental. Construídas dessa forma, as duas personagens podem ser vistas como representando ironicamente camadas da sociedade luandense. Caricaturalmente, Gabriela é a imagem do colonizado, que tenta imitar os costumes do colonizador, desde as vestes até o comportamento social.

Estabelecendo a conexão irônica entre as duas personagens está a hipérbole, figura retórica que consiste no exagero de alguma característica. No contexto da ironia, a hipérbole cria uma ironia que se enquadra na função atacante, descrita por Hutcheon (2000), visto que há uma avaliação satírica que acontece por meio do contraste hiperbólico entre as duas personagens e que pode ser estendida à sociedade luandense.

Ao mesmo tempo, essa aresta avaliativa da ironia, que julga o comportamento social, pode ser estendida ao presente em que há uma elite angolana que continua colonizada, segundo a visão do próprio Agualusa em entrevista concedida recentemente ao site G1:

Há uma elite angolana que, embora tenha enriquecido muito, precisa, para ser feliz, do reconhecimento da elite portuguesa. Eles querem ser recebidos

nos salões dessa elite. Por isso compram propriedades em Portugal, compram jornais e bancos. Ao mesmo tempo mostram-se hipersensíveis a qualquer crítica que surja nos jornais portugueses. Qualquer notícia em Portugal sobre a corrupção em Angola é recebida em Luanda, nos jornais controlados pelo regime, que são quase todos, com enorme clamor e revolta. A triste verdade é que essa elite angolana ainda não se descolonizou.

Assim, percebemos que o enfoque dado pelo narrador reforça a visão que o próprio autor tem sobre a sociedade angolana: de uma sociedade corrompida pelo poder. Dar voz ao colonizador, por meio de Fradique, e a essa sociedade mestiça que se ufana de sua condição em relação aos autóctones configura uma estratégia narrativa que desmonta a visão de uma história única e seu estatuto de verdade inquestionável.

Além desse movimento de alteridade entre Gabriela e Ana, importa trazer para a discussão outra personagem feminina que faz parte do imaginário da literatura angolana: Nga Muturi. Essa personagem foi criada no romance homônimo *Nga Muturi* (1882), de Alfredo Troni, considerada, segundo Pires Laranjeira (1992, p. 20), “a primeira ficção angolana com qualidade.” Nessa novela, Alfredo Troni cria uma personagem que foi escrava e manteve um relacionamento com seu senhor. Após a morte de seu dono, a escrava que se chamava Nga Andreza, passa a se chamar Nga Muturi, que significa senhora viúva, herda uma pequena fortuna e passa a se integrar à sociedade luandense.

Esse parece ser o mesmo caminho seguido por Ana Olímpia, o que aproxima as duas personagens e, ao mesmo tempo, fortalece laços que possibilitam a ironia acontecer. Como, por exemplo, o fato do marido de Nga Andreza ter, da mesma forma, morrido devido à cachaça. No entanto, Ana Olímpia difere de Nga Muturi porque detém o conhecimento da escrita e, como tal, compartilha da cultura ocidental, enquanto que a personagem de Troni deixa-se enganar por espertalhões já que mal consegue ler. Assim, *Nação Crioula* constrói pontes entre a literatura angolana e a portuguesa, pois dialoga com ambas por meio da intertextualidade, inserindo a ficção dentro da ficção.

Ao mesmo tempo, rasura as fronteiras entre o real e o ficcional, da mesma forma como Fradique representa o colonizador português, a narrativa traz para a ficção personalidades, membros de uma elite mestiça angolana, que viveram em Angola nesse período, e se destacaram por suas posições aguerridas na defesa do sistema escravocrata. Esse detalhe pode ser comprovado por meio da personagem

Arcénio de Carpo, que figura como aquele que, segundo Fradique, “enriqueceu comprando e vendendo a triste miséria humana” (AGUALUSA, 1997, p. 13), sendo um dos defensores da manutenção do sistema escravo como importante para a economia angolana e a do Brasil. Esse aspecto da personagem traça um paralelo com o Arcénio de Carpo que viveu em Angola no século XIX e que, segundo Mário António Fernandes de Oliveira (1990), foi um dos que redigiu textos contrários ao fim do regime escravo, nos quais atacava os Governadores António Manuel de Noronha e Pedro Alexandrino da Cunha.

Essa estratégia remete a um dos traços do que Linda Hutcheon (1988) denominou de metaficção historiográfica, já que a personagem Arcénio de Carpo realmente faz parte da história angolana e revive na ficção essa trajetória, mas não para legitimar o mundo ficcional e sim para tensionar a tênue distinção entre real/ficcional, história/ficção. Junto com essas personalidades angolanas, a trama costura no tecido ficcional a participação de personalidades da História brasileira como José do Patrocínio e Luís Gama, que lutaram pelo fim do sistema escravocrata. Dessa maneira, o texto enfoca para o centro da discussão a forma como tomamos conhecimento desse passado que se narrativiza, bem como a percepção de que esse passado deve ser objeto de uma revisão reflexiva, sem se tornar objeto de culto.

O passado aparece também por meio das críticas já construídas por Fradique na narrativa eciana. Entre elas, Agualusa traz para sua narrativa o anti-clericalismo que marcou o Fradique de Eça. Para construir sua crítica ao clero, em *Nação Crioula*, Fradique descreve o padre Nicolau dos Anjos, que era amigo de Victorino Vaz de Caminha, marido de Ana Olímpia.

O viés irônico dessa figura é construído pela visão de Ana Olímpia a respeito da amizade do padre com Victorino. Segundo Ana Olímpia, na carta que envia para Eça de Queirós:

O padre e Victorino odiavam-se respeitosamente. Eu explico-me: Nicolau odiava Victorino porque este passava o tempo todo a fazer troça da igreja, lia Proudhon e Baudelaire, jurava que ainda havia de enforcar o último padre com as tripas do último burguês. (AGUALUSA, 1997, p. 148)

Victorino odiava o padre, segundo Ana Olímpia, “pelo simples fato de este usar batina” (p. 148). Nesse trecho, em que é abordada a relação que existe entre Victorino e o padre, a ironia acontece ligada ao humor, configurando a função que

Hutcheon (2000) denomina de Lúdica, “vista como a ironia afetuosa de provocação benevolente; ela pode ser associada também com humor e espíritosidade” (p. 78). Essa função pode ser percebida em outros trechos, como quando Ana Olímpia conta a Eça como Victorino morreu afogado no rio Quanza, pois o navio que transportava aguardente afundou e ela diz: “Ele tinha a certeza de que o álcool o iria matar – e assim foi” (p. 143).

Essa função mais lúdica da ironia pode ser percebida também quando Ana Olímpia relata como morreu o irmão de Victorino, que a vendeu como escrava: “o causador de todas as nossas desgraças morrera a rir, numa roda de amigos, enquanto contava anedotas” (p. 158). Ou ainda quando Victorino vê Fradique pela primeira vez e exclama para Ana Olímpia: “Aquilo não é um homem, murmurou, é uma invenção literária” (p. 140). Nessa última exclamação de Victorino, além da ironia com função Lúdica, podemos perceber a ironia mais alargada que dirige sua carga avaliativa para a questão do estatuto ficcional de Fradique e por extensão à problemática relação entre História e ficção e ao estatuto de verdade.

Cabe voltar à questão que deixamos em aberto a respeito da divergência das narrativas no que se refere à estrutura do texto. Tanto na narrativa escrita por Eça como na escrita por Agualusa, o texto está dividido em duas partes, mas há uma divergência na elaboração dessas partes. No texto de Eça, a primeira parte se estrutura no relato de um narrador que se identifica como admirador de Fradique. Seu relato transborda de adjetivações a respeito de Fradique que contrastam que aparece nas cartas da segunda parte. Porém, em Agualusa, a primeira parte estão as cartas de Fradique e a segunda é estruturada pela carta de Ana Olímpia, uma narradora, angolana, apresentada como grande amor de Fradique e com quem ele acaba tendo uma filha.

Essa inversão estrutural gera uma tensão entre as duas narrativas, pois apesar de preservar a personagem eciana, com toda sua carga irônica, Agualusa reescreve esse texto canonizado, invertendo a ótica colonial. Com isso, podemos comprovar ao observarmos que é Ana Olímpia quem detém a posse das cartas de Fradique e as disponibiliza para Eça, bem como é da angolana a fala que organiza o texto, a partir das explicações dadas em sua carta sobre as cartas de Fradique. Essa personagem narradora não se move por um discurso laudatório a respeito de Fradique e esclarece que as cartas selecionadas por ela: “contam uma história que

talvez a si, e aos leitores europeus, pareça um tanto extraordinária” (p. 138), pois: “é a história da minha vida contada por Fradique Mendes”. Então, percebemos o jogo do jogo, pois a inversão se aprofunda, não se trata apenas de mudar o *status* do narrador ou a organização das partes dessa narrativa, mas de deslocar a visão colonial da figura do outro. Não somente Ana Olímpia passa a ser o objeto do discurso de Fradique como constrói uma isonomia entre sua fala e a do fidalgo português.

Por meio dessa estratégia discursiva, a narrativa de *Nação Crioula* alavanca uma posição irônica em relação à narrativa criada por Eça de Queirós, pois transgride e subverte a estrutura eciana e insere outra perspectiva de foco narrativo. Essa subversão e mudança de perspectiva são características que, segundo Hutcheon, podem ser percebidas nas funções “de oposição” e “distanciadora” da ironia.

Ainda cabe destacar que se em *Nação Crioula* não há uma apresentação de Fradique, há o pressuposto do conhecimento da narrativa primeira que originou essa personagem, bem como de seu estatuto dentro da literatura portuguesa. Com isso, Agualusa não só joga com a ironia, mas também com a memória, pois subjaz à narrativa de *Nação Crioula* a construção crítica e irônica já realizada por Eça de Queirós a respeito da sociedade portuguesa.

Parece-nos que a leitura da carta de Ana Olímpia a Eça configura uma revisão qualitativa das cartas anteriores. São pormenores deixados em contraste pela comparação entre as cartas que possibilitam uma nova visão da narrativa. Além disso, podemos acrescentar que a autoridade narrativa foi subvertida, já que o texto angolano abre a possibilidade de “uma mulher, negra, africana e ex-escrava poder falar e se fazer ouvir neste novo contexto” (p.108). Muda-se, assim, o estatuto do romance colonial, pois, em vez de um narrador europeu, masculino, temos uma narradora angolana. A subversão, operada pela estratégia da paródia, serve de estopim para disparar a ironia, que se dirige, nesse caso, ao cânone colonial que silencia os colonizados, e muito mais a mulher.

Além de ser colocada como elemento principal da narrativa, a personagem Ana Olímpia também traz outro posicionamento em relação ao europeu, colonizador. Desconstruindo a visão de vítima do processo de escravidão, a narrativa nos aponta uma Ana Olímpia rica, culta e dona de escravos. Ao entabular tal discussão, o texto

agualusiano vai ao encontro da argumentação do moçambicano Mia Couto, em seu *Pensatempos* (2005, p. 12):

[...] o modo maniqueísta e simplificador com que se redigiu o chamado “tempo que passou” teve, porém, outra consequência: fez persistir a ideia de que a responsabilidade única e exclusiva da criação da escravatura e do colonialismo cabe aos europeus.

Podemos inferir que o texto de Agualusa trabalha com a problematização dessa visão da escravatura, mostrando que ela já acontecia em África. Dessa forma, faz coro ao pensamento de Mia Couto (2005) de que “a escravatura foi uma invenção da espécie humana” (p. 12). O que acontece, segundo o autor moçambicano, é que a escravatura como sistema global “passou a ser desenvolvido de forma a enriquecer o seu centro: a Europa e, depois, a América do Norte” (p. 12). É essa problemática da exploração da escravidão como processo de enriquecimento europeu que vemos tomar corpo em *Nação Crioula*, em contraponto com uma visão de vítima de um processo imposto pelo outro.

E aí entramos na questão da visão de vitimização de que nos fala Tzvetan Todorov em seu texto *Los abusos de la memoria* (1995) “haber sido victima a quejarse, a protestar e a pedir” e acrescenta “los demás se sienten obligados a satisfacer nuestras peticiones” (p. 54). Essa visão de Todorov é relembada por Ricoeur (2007) ao falar sobre a memória manipulada, pois tal postura de vítima “põe o resto do mundo em posição de devedor de promissórias” (p. 99). Nesse sentido, tanto Todorov como Ricoeur apontam para a necessidade de que essas memórias não se restrinjam a uma repetição abusiva sem que haja uma reflexão que indique um caminho para a justiça, para uma memória como projeto, segundo Ricoeur (2007), que se aproxima da memória como processo de Zilá Bernd (2013).

Esse trabalho de memória como processo, que não se conforma com uma posição de vítima, podemos verificar nas páginas de *Nação Crioula*, já que a diegese é constituída de ações em que se mostram as relações de dominação tanto por parte do colonizador como do colonizado. Evidência dessa constatação, como já apontamos, é a personagem Ana Olímpia.

Por fim, podemos dizer que para que a ironia aconteça na leitura do texto agualusiano é necessário que o leitor esteja inserido em uma “comunidade de discurso sociorretórica”, entendida como “uma comunidade extensa com costumes e hábitos que formam e são formados por discursos culturais”, que:

[...] não está de maneira nenhuma, livre de restrições, mas reconhece as restrições estranhamente habilitadoras de contextos discursivos e ressalta as particularidades não apenas de espaço e tempo, mas de classe, raça, gênero, etnia, escolha sexual – para não falar de nacionalidade, religião, idade, profissão e todos os outros agrupamentos micropolíticos nos quais nos colocamos ou somos colocados por nossa sociedade. (HUTCHEON, 2000, p.137-138).

Estar apto a fazer a ironia acontecer é estar inserido dentro de uma comunidade discursiva que detenha ideias e conhecimentos solidários àqueles que podem ser encontrados na narrativa. O ironista e o interpretador precisam compartilhar de comunidades discursivas que tenham similaridades entre si, pois só assim será possível ao interpretador desencadear o processo irônico a partir da leitura do texto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

IRONIAS E MEMÓRIA: PERSPECTIVAS EM CONFLUÊNCIA

No universo literário de José Eduardo Agualusa, o jogo com a memória e a ironia tem sido constante em suas produções. Por meio dessa estratégia que une passado e presente de maneira avaliativa, o autor reverbera em sua escrita uma análise crítica da sociedade angolana. Essa forma da escrita agualusiana remete a um alerta feito por Jeanne Marie Gagnebin, em seu texto *Lembrar escrever esquecer* (2006): “devemos lembrar o passado, sim; mas não lembrar por lembrar, numa espécie de culto ao passado” (p. 103). Segundo a pesquisadora francesa, é necessário que essa lembrança do passado não ocorra de forma saudosista ou melancólica, mas que encete uma crítica reflexiva que possibilite uma ação no presente. Sendo assim, a memória não é simplesmente um monumento do passado, mas se transforma em um processo que, como aponta Zilá Bernd (2013), está “em movimento constante de construção/desconstrução” (p. 25). Podemos dizer que é sob essa égide que seguem as construções narrativas de Agualusa, pois ele se utiliza dos rastros memoriais para construir uma reflexão crítica sobre o passado em relação ao presente angolano.

Ao mesmo tempo, o escritor possibilita ao leitor uma visão ampliada da cultura, da história, dos costumes do povo angolano e constrói comunidades que se tornam solidárias pelas memórias compartilhadas. Por meio dessa estratégia, as narrativas viabilizam o acontecimento da ironia, pois, como já foi apontado por Linda Hutcheon (2000), são as comunidades discursivas que possibilitam o acontecer da ironia.

Se partirmos da análise já empreendida dos romances *Nação Crioula* e *Teoria Geral do Esquecimento*, podemos comprovar que tanto memória como ironia estão no cerne da escrita dessas narrativas. Ana Olímpia e Ludovica são constituídas pelas memórias que compartilham, uma por meio de cartas, a outra por meio de um

diário. Tal afirmação se comprova ao verificarmos que a primeira só existe pelas memórias que compartilha com Eça de Queirós, em sua própria carta, endereçada ao autor português, e nas cartas de Fradique que Ana Olímpia envia a Eça explicando que elas contam a história de sua vida. Da mesma forma, a personagem principal de *Teoria Geral do Esquecimento* age por meio das memórias de seus diários. O universo diegético de ambos os romances é elaborado por meio das memórias, ao mesmo tempo são as ações inseridas por essas memórias que engendram o discurso da narrativa. Assim, podemos dizer que, do plano filosófico de uma memória como processo (RICOEUR, 2007), Agualusa parte para uma memória como projeto estético que se associa ao uso da ironia para vincar as problematizações e questionamentos entre passado e presente.

Podemos perceber que desde o seu primeiro romance *A Conjura* (2009), Agualusa tem trilhado o caminho que une memória e ironia, pois já nessa narrativa há a rememoração de fatos históricos do contexto angolano que se imbricam com acontecimentos ficcionais. Como bem já apontou Maria Teresa Salgado (2006), ao tratar da junção entre evento histórico e ficção que ocorrem nesse romance, “recuperar a conjura não significa engrandecer os eventos do passado recalçados, a fim de trazer à tona aquilo que foi encoberto pela história oficial” (p. 180), muito mais que isso, a narrativa traz a problematização do “que é significativo para a crônica histórica” (p. 180). Dessa forma, segundo a pesquisadora, a narrativa aponta para “mais de uma maneira de ver o mundo” (p. 181).

Configura-se, assim, a metaficção historiográfica de que trata Linda Hutcheon (2000), em que fatos e personagens históricos adentram a ficção para uma revisão reflexiva do passado.

E essa visão reflexiva percorre as narrativas agualusianas por meio da referência a fatos históricos que precisam ser revisitados para que se tenha uma reflexão crítica sobre a representação destes dentro do discurso da história.

A ironia, por conseguinte, é uma constante nos textos desse autor angolano. Sua visão crítica da sociedade angolana engendra múltiplas formas para acontecer. Por exemplo, a presença de personagens albinas sugere uma visão crítica da problemática concepção de uma nação baseada na raça/etnia, já que o albino está deslocado dentro dessa sociedade. Esse aspecto aparece em *Nação Crioula*, pois a personagem Gabriela Santamarinha se serve de escravas albinas, como se elas não

fossem negras como ela. Aqui também percebemos a lógica da alteridade sendo ironizada, se Gabriela imita o colonizador, caricaturalmente, em suas maneiras, também o faz na relação de dominação entre senhor e escravo: é o outro que merece ser escravizado, o diferente, o exótico. Podemos rever essa lógica do desajuste dentro dessa sociedade nos personagens como o albino Félix Ventura, do romance *O Vendedor de Passados*, que precisa justificar sua origem africana: “– Branco, eu?! –, o albino engasgou-se. Tirou um lenço do bolso e enxugou a testa: – Não, não! Sou negro. Sou negro puro. Sou um autóctone. Não está a ver que sou negro? (AGUALUSA, 2005, p. 18).

No contexto das narrativas agualusianas, as mulheres são figuras centrais, sendo, às vezes, angelicais, outras demoníacas. No caso de Ludovica, como personagem principal do romance, sua existência narrativa destoa das outras personagens femininas criadas pelo autor. Normalmente, as mulheres que aparecem nas narrativas desse autor são descritas em detalhes que lhes empresta beleza, sedução e charme, como a personagem Kianda de *Barroco Tropical* (2009, p. 10):

Kianda entrou na chuva. O leve vestido de seda, de um encarnado muito vivo, colou-se-lhe à pele, enquanto ia mudando de cor para um tom mais escuro, quase roxo. O amplo decote nas costas deixava ver as duas asas azuis que Kianda tatuou numa viagem ao Japão. [...] A furiosa cabeleira em chamas, que tantas mulheres tentam imitar.

Ou ainda a personagem Iara de *Milagrário Pessoal* (2010), que é descrita pelo narrador com “pulsos finos” e “delicadas mãos de fada”, e ainda com uma “perfeita arquitetura de ombros” (p. 22). Por esse mesmo caminho, segue o narrador de *O Vendedor de Passados* (2005) ao descrever a personagem Ângela Lúcia: “Ângela Lúcia é uma mulher jovem, pele morena e feições delicadas, finas tranças negras à solta pelos ombros” (p. 53). Todas belas mulheres, exuberantes, delicadas e marcantes.

Na contramão dessas personagens femininas, está a personagem Ludovica Fernandes Mano, de *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), descrita de forma sucinta, sem grandes destaques para o aspecto físico. No entanto, se, por um lado, não é dado conhecer muito do aspecto físico de Ludovica, por outro, a narrativa vai tecendo a imagem de uma criatura atormentada psicologicamente. Dentro da trama, as memórias dessa portuguesa assomam e vão costurando o fio narrativo,

possibilitando a reconciliação da personagem consigo mesma, conforme aponta Paul Ricoeur (2007).

Para o filósofo francês, para o perdão ocorrer, e nesse caso é um auto perdão, é necessário que se transcenda a lógica punitiva para a compreensiva em que se evoque “uma experiência alternativa de depuração de um passado violento”. É exatamente o que a personagem vai fazendo pouco a pouco em seu diário. Assim, deixa de ter importância o lado físico da personagem, pois sua jornada confere o *status* de beleza e força dado às outras mulheres dos romances agualusianos.

Para dinamizar esse processo na narrativa, Agualusa amplia o trabalho com a memória associando a ele a aresta avaliativa da ironia. Esse enlace estético engendra uma escrita literária em que não são os acontecimentos e momentos lembrados que possuem um tom irônico, mas é a sistematização dessas memórias dentro de determinado contexto que geram um tensionamento que alavanca a ironia. Por exemplo, não são as memórias das tradições e crenças angolanas que são irônicas, mas a comparação estabelecida, dentro da narrativa, com as ações das personagens que possibilitam a ironia acontecer. Para comprovar tal afirmação, reportamo-nos a um episódio de *Teoria Geral do Esquecimento* em que Ludovica resolve roubar uma galinha de um apartamento vizinho içando-a por meio de um cordão. Como os vizinhos não veem possibilidade de alguém ter escalado as paredes do prédio para roubar a galinha, atribuem tal ação à Kianda, entidade mítica que povoa o imaginário angolano:

Ludo ouvira Orlando falar da Kianda. O cunhado tentou explicar-lhe a diferença entre Kiandas e sereias:

A Kianda é uma entidade, uma energia capaz do bem e do mal. Essa energia se exprime através deluzes coloridas emergindo da água, das ondas do mar e da fúria dos ventos. Os pescadores prestam-lhe tributo. Quando eu era criança e brincava junto à lagoa, atrás desse prédio, encontrava sempre oferendas. Às vezes a Kianda sequestrava um passeante. As pessoas reapareciam dias depois, muito longe, junto a outras lagoas ou rios, ou numa praia qualquer. Isso acontecia muito. A partir de certa altura a Kianda passou a ser representada como uma sereia. Transformou-se numa sereia, mas manteve os poderes originais. (AGUALUSA, 2012, p. 47-8).

Por meio dessa explicação a respeito da origem da Kianda e de seus poderes, a narrativa traz ao conhecimento do leitor uma crença angolana, para, em seguida, por meio da voz do narrador, analisar o ocorrido e tornar possível o acontecimento irônico:

Foi desta forma, com um furto grosseiro, e um golpe de sorte, que Ludo iniciou uma pequena criação de galináceos, no terraço, contribuindo ao mesmo tempo para reforçar a crença dos luandenses na presença e na autoridade das Kiandas. (AGUALUSA, 2012, p. 48).

Vemos, assim, despontar a aresta avaliativa da ironia, que, aqui, pode ser vista como provocadora, pois tece uma crítica com humor, o que caracteriza a função lúdica, segundo Linda Hutcheon (2000).

Tal elaboração estética pode ser percebida tanto em *Teoria Geral do Esquecimento* como em *Nação Crioula*. Podemos dizer que há uma preponderância do tom irônico em *Nação Crioula*, já que no próprio título o autor joga com a ambiguidade das palavras, com a problemática das significações. Isso se dá ao observarmos que a palavra “nação” já vem contaminada pela concepção de “uma comunidade politicamente imaginada”, conforme Benedict Anderson (1983), sem esquecermos a existência metafórica de tal termo que, como já mostrou Hommi Bhabha (1998), tenta solapar o heterogêneo e as temporalidades ambivalentes que coexistem no sujeito nacional.

Se, como bem já apontou Rita Chaves (2005), “uma significativa parte da produção literária angolana se vai dedicar à pesquisa histórica como base da criação” (p. 57), aliando a essa vertente uma reflexividade sobre o passado, relativizando o discurso histórico, o que singulariza a literatura de Agualusa nesse panorama? Ousamos apontar como elemento principal de sua escrita essa associação da ironia com a memória, sendo esse o traço distintivo dessa poética agualusiana.

Percorrendo suas narrativas, podemos perceber que o autor não constrói sua escrita dissociando memória e ironia, mas privilegia o enlace entre esses elementos. Tal engendramento discursivo possibilita uma releitura crítica das memórias que fomentam a escrita da história. Da mesma forma, a crítica se estende para uma reflexão sobre o estatuto de verdade da história e de verossimilhança da ficção.

A POÉTICA AGUALUSIANA E AS COMUNIDADES DISCURSIVAS

Se trilhamos por um caminho que observa a formação de solidariedades memoriais dentro do universo literário, não podemos desconsiderar que essas

mesmas condições de partilhamento das memórias está na base de formação das nações e comunidades em que vivemos e se relaciona com a visão de comunidades que defende Linda Hutcheon (2000). Essa noção de Hutcheon tem como ponto de partida as concepções de Foucault, em *Arqueologia do saber* (2005, p. 43), sobre as formações discursivas:

No caso do que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos por convenção, que se trata de uma *formação discursiva*.

Linda Hutcheon (2000) parte de tal concepção de uma similaridade entre enunciados que regulamentam, controlam e excluem para chegar ao conceito de comunidades discursivas nas quais “crenças, valores e estratégias comunicativas” (p. 136) são compartilhadas. No entanto, a autora explicita que não é gratuita sua adesão ao pensamento foucaultiano, já que também percebe nessas comunidades as relações de poder que o filósofo perscrutou em suas pesquisas. Segundo Hutcheon a ironia trabalha com essas relações de poder:

A ironia é uma estratégia discursiva que não pode ser compreendida separadamente de sua corporificação em contexto e que também tem dificuldade de escapar às relações de poder evocadas por sua aresta avaliadora. (HUTCHEON, 2000, p. 135).

Com esse argumento, podemos inferir que a ironia evoca relações de poder, assim como a memória evoca as lembranças. No trabalho estético de *Agualusa*, esse evocar consiste justamente em trazer para o contexto narrativo as lembranças traumáticas da história angolana e organizá-las de forma a fazer a ironia acontecer e com ela a reflexão crítica sobre esse passado, como bem já apontou a professora Maria Teresa Salgado:

Qual a participação dos africanos no próprio comércio de escravos? Quais as relações dos negros brasileiros com o movimento abolicionista? Como romper o discurso que reduz a história a um resumo de vencedores e vencidos? Como dialogar com o passado sem criar personagens que tenham que ser engrandecidas ou menosprezadas? Como resgatar a dignidade de um povo sem recorrer a mitos? Existe um mundo africano? Ou melhor, a quem serve a existência de um mundo africano? Quais as saídas para o binarismo colonizador/colonizado? É possível evidenciar as diferenças culturais e não marcar hierarquias? Rir do passado significa descrença na possibilidade de transformação ou pode ser um caminho para a reflexão e a renovação? Essas são algumas das perguntas e considerações, que se interpenetram e se desdobram e que nos vêm sendo apresentadas através da produção ficcional de *Agualusa*. (SALGADO, 2006, p. 178).

Privilegiada, então, está a perspectiva de tratar da memória, uma vez que, segundo Ricoeur (2007), “a história pode ampliar, completar, corrigir, e até mesmo refutar o testemunho da memória sobre o passado, mas não pode aboli-lo” (p. 505) e justifica essa impossibilidade de a história negar a memória porque esta continua sendo “o guardião da última dialética constitutiva da preteridade do passado” (p. 505). Agualusa, contudo, não é um historiador e sim um ficcionista, trabalha com narrativas ficcionais, e esse é o jogo que elabora.

O autor angolano trabalha seus textos imbricando fatos históricos dentro do universo ficcional, transmutando o que é da memória histórica para a memória da ficção. Deixa, assim, de ter o compromisso de narrar os fatos tal como aconteceram, e passa a rasurar as fronteiras entre o ficcional e o real, a jogar com essa proximidade que o suporte narrativo possibilita entre os campos ficcional e historiográfico.

Se o relato histórico e o ficcional se aproximam pelo caráter narrativo que detém, como já nos indicou Paul Ricoeur (2007), e a memória que transita entre os dois campos também é narrativizada, torna-se possível a consubstanciação entre esses elementos. Este artifício estético solapa a noção de real para transfigurar o jogo narrativo e ir constituindo comunidades discursivas que compartilhem essas memórias.

Já apresentamos algumas opiniões de críticos literários e pesquisadores sobre as narrativas de Agualusa, mas como fica a questão do leitor que circula fora do meio acadêmico e consome essa literatura? Será que compartilha das mesmas opiniões e percepções sobre a escrita desse autor? Assim pensando, pesquisamos alguns blogues na internet, aleatoriamente, de pessoas que disponibilizam suas apreciações sobre os livros que leem. Enfocamos a questão da leitura dos romances de Agualusa e encontramos observações como a do blogue *Letras e Prozac* (2009): “Tal como nos livros anteriores, assistimos a uma mistura assombrosa entre ironia, realidade e lendas, em que tão depressa temos momentos de brilhante humor, como episódios verdadeiramente viscerais”. Também da mesma blogueira: “Li “*O Vendedor de Passados*” do mesmo autor e adorei o estilo refrescante e irônico. É com humor e duro olhar da crítica que Agualusa constrói os seus estranhos personagens e, assim, nos delicia”. Ainda citando comentários eletrônicos o autor intitulado *Numa de letra* (2013) comenta a respeito de *Barroco Tropical*: “Subtil e

metaforicamente a colonização angolana é abordada, assim como os traumas que ficaram na formação da identidade de um povo agora livre e à procura de rumo”. Seguem também os comentários do blogue *Livros que eu li* (2011):

É este o caso de "*A Estação das Chuvas*", de José Eduardo Agualusa. Ele conta alegoricamente uma história de Angola, basicamente a funesta história de sua guerra de independência e das recorrentes guerras civis que seguiram-se a ela. Não importa o que há de ficção e o que há de factual no livro pois o efeito predominante é de nos proporcionar um aprendizado. O que eventualmente iremos depreender da Angola real é nosso problema, não do autor.

No blogue *Caótico: Anotações de um Leitor Sem Qualquer Método* (2014) temos o seguinte comentário a respeito da obra *O Vendedor de Passados*: “Com humor fino, ele detalha o cotidiano do ofício de um homem especializado em inventar passados, biografias e árvores genealógicas convincentes para a nova elite angolana logo após a guerra civil”. No blogue *De coisas por aí* (2014):

A leitura não é nem de perto pesada, é poética, é leve, porém recheada com os medos e dores de Ludo e da própria história da independência angolana que ao longo dos anos vai se tornando uma guerra civil, isto é o pano de fundo presente na história de cada um dos personagens.

E sobre o livro *O Vendedor de Passados* no blogue *As Minhas Leituras* (2008): “Este Romance é também uma reflexão sobre os truques da memória e suas verdades ou não-verdades; a construção do passado e a importância de mantermos a autonomia da nossa própria identidade”.

Se atentarmos para algumas palavras-chave desses comentários encontramos memória, ironia, humor fino, história, verdades e não-verdades, passado, ficção e real. Todas essas palavras remetem aos conceitos que apresentamos como basilares na poética de Agualusa: ironia e memória. Dessa forma, podemos dizer que o autor, a partir de uma formação discursiva (sua poética), consegue se fazer reconhecer dentro de uma comunidade discursiva. Essa comunidade se configura por compartilhar, de certa forma, das memórias trabalhadas na narrativa e entra em acordo sobre alguns pontos básicos que, segundo Hutcheon (2000), tornam possível a ironia verbal acontecer:

Que as palavras tenham significados literais; que as palavras possam, entretanto, ter mais de um significado, especialmente em certos contextos; que exista alguma coisa como ironia (distinta de logro) onde um significado falado joga contra significados implícitos mas não falados – com uma certa aresta avaliadora; que essa ironia possa ser deliberada, mas não necessariamente; que possivelmente haja alguns tipos de marcadores culturalmente acordados na elocução e/ou no contexto enunciativo para

sinalizar que a ironia está funcionando e como se deve interpretá-la. (HUTCHEON, 2000, p. 142).

Ao observarmos os relatos dos leitores, podemos dizer que provavelmente todos tacitamente tenham ciência desse acordo, pois acenam para a possibilidade de lerem outros livros do mesmo autor porque gostaram da forma como ele escreve. Com isso, comprovamos que são determinadas comunidades discursivas que recebem e atribuem um caráter irônico às situações ou aos textos. Ou seja, não é a escrita agualusiana calcada na memória e na ironia que cria comunidades discursivas, mas são comunidades já existentes que reconhecem o valor irônico e memorial que permeiam as narrativas desse autor.

Ficar vinculado ao passado não traria uma aura de saudosismo ou de extrema melancolia às narrativas? Não se tornariam elas os verdadeiros motores de um discurso laudatório de um passado idealizado? Para evitar tal discurso, que se calca no passado e lá fica, é necessário que exista uma reflexão crítica a respeito do que passou, que esteja vinculada ao momento presente. Sobre essa percepção crítica do passado, a pesquisadora Jeane Maria Gagnebin (2006, p. 105) argumenta que é necessário:

Um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e esclarecimento – do passado e, também, do presente. um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos.

Dessa forma, a escrita de Aqualusa, como já demonstramos, partilha com comunidades discursivas afins do trabalho com a ironia e com a memória que fomenta uma revisão crítica da historiografia angolana. Por meio dessa revisão, parece-nos que as narrativas agualusianas efetuam o que Ricoeur (2007) apontou como trabalho de recordação, que se volta para o passado com vistas a interferir no presente.

Assim, a partir de um olhar voltado para um tempo pregresso do qual ficaram traumas, nasce a possibilidade de reorganizar o presente de forma a aceitar e conviver com essas memórias, curando as feridas. Essa jornada reflexiva da memória, segundo Ricoeur (2007), constrói a ponte para o perdão, que, segundo o filósofo, é o ato capaz de curar ou minorar as lembranças traumáticas, reconciliando passado e presente.

A partir das análises dos romances agualusianos *Nação Crioula* e *Teoria Geral do Esquecimento*, podemos inferir uma leitura em que é sugerido que Angola se reconheça como Angola. Para isso, precisa se reconciliar com seu passado, assim como as personagens Ludovica e Ana Olímpia fazem dentro da ficção. No entanto, há uma prerrogativa para essa reconciliação, os traumas do passado precisam ser curados.

Essas feridas da história angolana precisam ser cicatrizadas, mas não por meio de um ato oficial, como a anistia, em que, segundo Ricoeur (2007, p. 461):

Um imaginário cívico é instaurado, no qual a amizade e até mesmo o vínculo entre irmãos são promovidos à condição de fundação, apesar dos assassinatos familiares; a arbitragem é posta acima da justiça processual que mantém os conflitos vivos sob o pretexto de decidi-los.

Um ato que impõe o esquecimento por obrigação só consegue, conforme Ricoeur (2007) “ocultar a realidade” (p. 507). É isso que percebemos a literatura agualusiana tem questionado: o ocultamento da realidade. Se a memória se constitui pela narrativa, pelo ato de contar, é pela narrativa que se pode chegar ao estudo crítico e reflexivo dessas memórias que enveredem para o caminho da justa memória, em que reconciliados com o passado podemos seguir adiante.

Nesse sentido, apontamos que Agualusa engendra o trabalho com a ironia que avalia e questiona a história, juntamente com a reflexividade da linguagem, com a opacidade dos signos, com a intertextualidade, possibilitando a reinvenção dessa história angolana. Tal reinvenção se afigura por meio de uma escrita que suscita o questionamento das verdades, apontando para o imbricamento que o estatuto narrativo constrói entre o discurso histórico e o ficcional.

Parece-nos que as narrativas agualusianas ficcionalizam o papel da testemunha, mas não daquela que vivenciou os fatos, mas de quem soube ouvir e retransmitir de forma simbólica essa narrativa. Aventamos tal possibilidade, baseados nas discussões da pesquisadora Jeane Maria Gagnebin (2006) a respeito da ampliação do conceito de testemunha, a fim de que seja possível o trabalho com as memórias traumáticas:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada

reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Tal posicionamento torna-se possível, ao constataremos que as narrativas agualusianas movimentam histórias ficcionais que possibilitam a revisão dessas memórias traumáticas que, silenciadas na história oficial angolana, não se cansam de voltar de forma obsessiva, porque impedidas não podem ser reconciliadas com o presente.

Como conseguir a reconciliação com esse passado a fim de prosseguir com uma memória apaziguada em direção ao futuro? É Ricoeur (2007, p. 510) que nos dá a resposta:

Propõe-se então, ao invés dessa ruínosa competição entre as estratégias da memória e do esquecimento, o possível trabalho do esquecimento, tecido entre todas as fibras que nos vinculam ao tempo: memória do passado, expectativa do futuro e atenção ao presente.

Então, é proposto um esquecimento que seja feito de forma optativa. Vale atentar para a questão do “optativo”, ou seja, não imposto, porque é necessário que a história angolana olhe para esse passado e o veja como seu, e dele retire os ensinamentos necessários para efetuar a promessa em relação ao futuro:

Não só os acontecimentos do passado permanecem abertos a novas interpretações, como também se dá uma reviravolta nos nossos projectos, em função das nossas lembranças, por um notável efeito de “acerto de contas”. O que do passado pode então ser mudado é a carga moral, o seu peso de dívida, o qual pesa ao mesmo tempo sobre o projecto e sobre o presente. (RICOEUR, 2015 p. 4-5).

Assim, segundo Ricoeur, a partir de um trabalho de revisão crítica do passado, em que se consiga renegociar a dívida moral somos levados para a via do perdão.

Esta acção retroactiva, do olhar intencional do futuro sobre a apreensão do passado, encontra então um apoio crítico no esforço por contar de outra maneira e do ponto de vista do outro os acontecimentos fundadores da experiência pessoal ou comunitária, O que vale efectivamente para a memória pessoal vale também para a memória partilhada e, acrescentaria, igualmente para a História escrita pelos historiadores. (RICOEUR, 2015 p. 5).

Pelo trabalho de lembrança, pela via da recordação que traz o passado de volta de forma ativa em uma reflexão crítica, como propõe Ricoeur, que se constrói o estatuto do perdão. Não o perdão “divino”, escatológico, que apaga radicalmente a falta cometida, mas um perdão negociado, exercido pela sábia moderação entre memória e esquecimento. Essa moderação só pode ocorrer de forma plena no

momento em que a memória foi apaziguada pelo trabalho da recordação, semelhante ao trabalho de luto:

O trabalho de luto, diz-nos Freud, consiste em desligar-nos por graus do objecto de amor - o qual é também objecto de ódio -, até ao ponto em que poderá ser de novo interiorizado, num movimento de reconciliação semelhante ao que opera em nós o trabalho de lembrança. (RICOEUR, 2015 p. 6).

Ricoeur explica de que forma esse movimento de perdoar pode ser direccionado ao contexto de traumas vividos por uma nação. O filósofo assevera que:

Também na dimensão do político, o importante é destruir a dívida, mas não o esquecimento. É então que o perdão, em virtude da sua própria generosidade, se revela ser o cimento entre o trabalho de memória e o trabalho de luto. (RICOEUR, 2015 p. 8).

Logo, percebemos que no exercício do perdão na dimensão política, o foco é a destruição do sentimento de dívida, mas não o apagamento do fato ocorrido. A elaboração deste fato é que possibilitará nova visada sobre o passado, alavancando outro olhar para o futuro, a partir do presente que se reconciliou com o passado.

Nas narrativas de Agualusa, entre memória e promessa está essa visão que se faz retrospectiva porque trabalha com o passado e prospectiva porque enreda em sua reflexão uma sugestão de futuro. Se como bem aponta Ricoeur (2007) são as mediações simbólicas que possibilitam o reconhecimento de si e do outro, bem como, nessa reciprocidade, a instauração da justiça, ou da justa memória, a literatura se estabelece como mediadora incontestada para esse reconhecimento. Por meio da literatura podemos evitar o desconhecimento, esse equívoco “que consiste em tomar uma coisa, uma pessoa, por aquilo que ela não é” (RICOEUR, 2007, p. 26) e, assim, evitar obscurecer o reconhecimento.

Perfilhamos das ideias de Antoine Compagnon que em seu texto *Literatura para quê?* (2009) argumenta que “a literatura nos ensina a melhor sentir” (p. 51) e acrescenta “a literatura é um exercício de pensamento; a leitura, uma experimentação dos possíveis” (p. 52). É desses possíveis que tratamos na análise da literatura agualusiana; é dessas possibilidades que o leitor de Agualusa se acerca no momento da leitura.

Por meio de um trabalho estético com a linguagem, em que percebemos como elementos preponderantes o recurso às estratégias da ironia, associado ao movimento reflexivo sobre as memórias angolanas, o autor traça uma reflexão crítica

sobre a história oficial desse país. Todo esse movimento, configurador de uma poética, traz em seu horizonte a possibilidade de reconciliação com esse passado e a promessa de futuro calcada no presente de uma memória apaziguada.

REFERÊNCIAS

- AGUALUSA, José Eduardo. *A Conjura*. Rio de Janeiro, Gryphus, 1989.
- _____. *O Vendedor de Passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.
- _____. *Manual Prático de Levitação*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.
- _____. *Um Estranho em Goa*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.
- _____. *As Mulheres de Meu Pai*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- _____. *A Estação das Chuvas*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.
- _____. *O Ano em que Zumbi Tomou o Rio*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.
- _____. *Nação Crioula*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.
- _____. *Barroco Tropical*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- _____. *Milagrário Pessoal*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.
- _____. *Teoria Geral do Esquecimento*. Alfragide: Dom Quixote, 2012.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Lisboa: Edições 70, 2012.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Na Casa de Meu Pai: a África na Filosofia Cultural*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BAHBHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARTHES, Roland. *Ensaio Críticos*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 2012.

- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. São Paulo: Pontes, 1995.
- BERGSON, Henri. *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BERND, Zilá. *Por uma Estética dos Vestígios Memoriais*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.
- BIRMINGHAM, David. *Portugal e África*. Lisboa: Veja, 2003.
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental: Os Livros e a Escola do Tempo*. Trad.: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BONNICI, Thomas. *O Pós-Colonialismo e a Literatura: Estratégias de Leitura*. Maringá: Eduem, 2012.
- BOOTH, Wayne. *A Retórica da Ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BRAIT, Beth. *Ironia em Perspectiva Polifônica*. Campinas: UNICAMP, 1996.
- CALDEIRA, Vânia. *As minhas leituras*. Disponível em: http://biblioteca_vania.blogs.sapo.pt/37696.html Acesso em: 07 junho 2015.
- CARVALHO, Ruy Duarte. *Tudo Sobre Angola*. Disponível em: <http://tudosobreangola.blogspot.com.br/> Acesso em: 07 junho 2015.
- CHAVES, Rita. *A Formação do Romance Angolano: Entre Intenções e Gestos*. São Paulo: Coleção Via Atlântica, 1999. n.1.
- _____. *Angola e Moçambique: Experiência Colonial e Territórios Literários*. Cotia: Ateliê, 2005.
- CHAVES, Rita, MACÊDO, Tânia. *Caminhos da Ficção da África Portuguesa. Biblioteca EntreLivros*, São Paulo, edição especial n.6, p.45, 2007a.
- _____. *Literaturas de Língua Portuguesa: Marcos e Marcas – Angola*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007b.
- _____. *Marcas da diferença: as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.
- CHEVALIER, Jean, GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- COELHO, Alexandre Lucas. *O desastre de Luanda*. Portal Público de Portugal. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-desastre-de-luanda--1655283> Acesso em: 08 junho 2015.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- COUTO, Mia. *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005.

- DURO, Jacinto Silva. José Eduardo Águas, escritor - "Portugal tem muito medo de ofender Angola". *Jornal de Leiria*. Disponível em: <http://www.jornaldeleiria.pt/portal/index.php?id=3627> Acesso em: 08 junho 2015.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1979.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- _____. *Peles negras Máscaras Brancas*. Porto: Paisagem, 1975.
- FERREIRA, Manuel. *No Reino de Caliban II*. Lisboa: Plátano, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense, 2005.
- FRANÇA, Inácio. *Caótico: anotações de um leitor sem qualquer método*. Disponível em: <http://www.caotico.com.br/tags/agualusa>. Acesso em: 07 junho 2015.
- FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Disponível em: <https://carlosbarros666.files.wordpress.com/2010/10/lutoemelancolia1.pdf>. Acesso em: 07 maio 2015.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GUEDES, Diogo. *José Eduardo Agualusa fala sobre seu novo romance*. *Jornal do Comércio*. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2012/11/16/jose-eduardo-agualusa-fala-sobre-seu-novo-romance-63765.php>. Acesso em: 09 junho 2015.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- _____. *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HAMILTON, Russell. G. *A Literatura dos PALOP e a Teoria Pós-Colonial*. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/viewFile/48809/52884> Acesso em: 07 maio 2015.
- HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. *A África na Sala de Aula: visita à História Contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- _____. *Teoria e Política da Ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

- _____. *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- KANDJIMBO, Luís. *A Literatura Angola, a Formação de um Cânone Literário Mínimo de Língua Portuguesa e as Estratégias da Sua Difusão e Ensino*. Disponível em: <http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/58>
- KI-ZERBO, Joseph. *História da África Negra – I e II*. Publicações Europa-América, 1972.
- _____. *Para quando África*. Luanda: Caxinde, 2006.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LÁDRON, Marisol Morales. *La dialéctica Entre La Presencia y La Ausencia Ficcional del Destinatario en El Discurso Epistolar*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-dialctica-entre-la-presencia-y-la-ausencia-ficcional-del-destinatario-en-el-discurso-epistolar-0/>. Acesso em: 15 maio 2015.
- LAJOLO, Marisa. *Literatura: Leitores e Leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.
- LAJOLO, Marisa. Romance Epistolar: O Voyeurismo e a Sedução dos leitores. *Matraga*, Rio de Janeiro, n° 14, 2002. Disponível online: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/indices-antigas.html>.
- LARANJEIRA, José Luís Pires. *De letra em Riste*. Portugal: Afrontamento, 1992.
- _____. *Literatura, Cânone e Poder Político*. Disponível em: <http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/82>
- LEÃO, Ângela Vaz (org) *Contatos e Ressonâncias: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Belo Horizonte: PUCMINAS, 2003.
- _____. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.
- LETRA, Numa. *O Vendedor de Passados*. Numa de Letra. Disponível em: <http://numadeletra.com/36133.html>. Acesso em: 09 junho 2015.
- MACÊDO, Tânia. *Angola e Brasil: Estudos Comparados*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.
- MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- MATA, Inocência. *A Literatura Africana e a Crítica Pós-Colonial: Reconversões*. Luanda: Editorial NZila, 2007.
- _____. *Ficção e História na Literatura Angolana: o Caso Pepetela*. Lisboa: Colibri, 1993.

MATEUS, Dalila Cabrita, MATEUS, Álvaro. *Purga em Angola: Nito Alves, Sita Valles, Zé Van Dunem, o 27 de Maio de 1977*. Lisboa: ASA, 2007.

MEMMI, Albert. *Retrato do Colonizado Precedido do Retrato do Colonizador*. Lisboa: Mondar editores, 1974.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: A opção descolonial e o significado de Identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF: Literatura, língua e identidade*, Rio de Janeiro, n° 34, p. 287-324, 2008.

MUECKE, D.C. *Ironia e o Irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

NETO, Agostinho. *Textos Políticos Escolhidos*. Edições DIP- Departamento de Informação e Propaganda. Disponível em: <http://gilgoncalves.blogspot.com.br/2014/09/frases-de-agostinho-neto-que-apanas-e.html>. Acesso em: 07 junho 2015.

OLIVEIRA, Mário António Fernandes de. *Reler África*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1990.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos Pactos, Outras Ficções*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

_____. *Entre voz e Letra: o Lugar da Ancestralidade na Ficção Angolana do Século XX*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1995.

PADILHA, Melissa. *De coisas por aí*. Disponível em: <http://decoisasporai.blogspot.com.br/2014/02/teoria-geral-do-esquecimento-de-jose.html> Acesso em: 07 junho 2015.

PETERSON, Michel. *Estética e Política do Romance Contemporâneo*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

QUEIRÓS, Eça. *A Correspondência de Fradique Mendes*. São Paulo: LP&M, 1997.

REIS, Carlos. *Eça de Queirós*. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. *O Conhecimento da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1995.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papius, 1997.

_____. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: UNICAMP, 2007.

_____. *O Percurso do Reconhecimento*. São Paulo: Loyola, 2006.

_____. *O Perdão Pode Curar*. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/paul_ricoeur_o_perdao_pode_curar.pdf. Acesso em: 02 junho 2015.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente Como Invenção do Ocidente*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

SALGADO, Maria Teresa, SEPÚLVEDA, Maria do Carmo. Org. *África e Brasil: Letras em Laços*. São Caetano do Sul: Yendis, 2006.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Paralelas e Tangentes: Entre Literaturas de Língua Portuguesa*. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A Gramática do Tempo: Para Uma Nova Cultura Política*. São Paulo: Cortez, 2010.

SARAIVA, A. J., LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto editora, 2005.

SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. Lisboa: Europa-América, 2007.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Ática, 1996.

SCHMIDT, Simone. *Crítica Cultural. Navegando no Atlântico Pardo ou a Lusofonia Reinventada*. Disponível em: <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem>. Acesso em: 07 maio 2015.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *A Magia das Letras Africanas*. Rio de Janeiro: ABE Graph, 2003.

SEVERINO, Aguinaldo Medici. *Estação das Chuvas*. Livros que eu li. Disponível em: <http://guinamedici.blogspot.com.br/2011/02/estacao-das-chuvas.html>. Acesso em: 07 junho 2015.

SILVA, Paula Abreu. *Barroco Tropical de José Eduardo Agualusa*. Letras e Prozac. Disponível em: <http://letraseprozac.blogspot.com.br/2009/07/li-barroco-tropical-de-jose-eduardo.html>. Acesso em: 09 junho 2015.

SOARES, Antônio Filipe. *Literatura angolana de expressão portuguesa*. 1. ed. Porto Alegre: Inst. Cultural Português, 1983.

SOARES, Francisco. *Notícia da Literatura Angolana*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

_____. *Los Abusos de La Memoria*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.
TRIGO, Salvato. *Ensaio de literatura comparada: afro-luso-brasileira*. Lisboa: Vega, 1985.

TRIGO, Luciano. *José Eduardo Agualusa lança romance sobre o medo do outro*. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2012/12/06/1290/>
Acesso em: 10 junho 2015.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas Identidades Novas: O Pós-Colonialismo e a Emergência das Nações de Língua Portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

VEYNE, Paul. *Como se Escreve a História*. Lisboa: Edições 70, 1971.

VISENTINI, Paulo Fagundes, RIBEIRO, Luiz Dario, PEREIRA, Analucia Danilevicz. *Breve História da África*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2007.

WHEELER, Douglas, PÉLISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-China, 2009.

WHITE, Hayden. *Meta-História: a Imaginação Histórica do Século XIX*. São Paulo: USP, 2008.

WOLFF, Francis. *Quem é Bárbaro*. In: *Civilização e Barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.