



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

JOSÉ ANTÔNIO DE SOUZA JÚNIOR

**IRONIA, INTERTEXTUALIDADE E NARRADORES-PERSONAGENS
EXCÊNTRICOS NAS METAFICÇÕES HISTORIOGRÁFICAS DE JOSÉ
EDUARDO AGUALUSA: UMA LEITURA DAS OBRAS *NAÇÃO
CRIOLA* E *A RAINHA GINGA***

**CAMPINA GRANDE-PB
2021**

JOSÉ ANTÔNIO DE SOUZA JÚNIOR

**IRONIA, INTERTEXTUALIDADE E NARRADORES-PERSONAGENS
EXCÊNTRICOS NAS METAFICÇÕES HISTORIOGRÁFICAS DE JOSÉ
EDUARDO AGUALUSA: UMA LEITURA DAS OBRAS *NAÇÃO
CRIOULA E A RAINHA GINGA***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, na linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais, como requisito parcial para obtenção do título de doutor.

Área de concentração: Literatura e Estudos Interculturais

Orientadora: Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza

**CAMPINA GRANDE-PB
2021**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S729i Júnior, José Antônio de Souza.
Ironia, intertextualidade e narradores-personagens
excêntricos nas metaficcões historiográficas de José Eduardo
Agualusa [manuscrito] : uma leitura das obras Nação crioula e
a Rainha Ginga / José Antônio de Souza Júnior. - 2021.
225 p.

Digitado.

Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2021.

"Orientação : Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de
Souza, Departamento de Letras e Artes - CEDUC."

1. Metaficção historiográfica. 2. Análise literária. 3.
Romance. 4. Literatura. I. Título

21. ed. CDD 801.95

JOSÉ ANTÔNIO DE SOUZA JÚNIOR

**IRONIA, INTERTEXTUALIDADE E NARRADORES-PERSONAGENS
EXCÊNTRICOS NAS METAFICÇÕES HISTORIOGRÁFICAS DE JOSÉ
EDUARDO AGUALUSA: UMA LEITURA DAS OBRAS NAÇÃO
CRIOLA E A RAINHA GINGA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais, como requisito para obtenção do título de doutor.

Aprovada em: 21 / 07 /2021.

BANCA EXAMINADORA

Francisca Zuleide Duarte de Souza

Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza (UEPB/PPGLI/orientadora)

Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega

Profa. Dra. Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega (UFCG/PPGLE/examinadora externa)

Vanessa Neves Rimbau Pinheiro

Profa. Dra. Vanessa Neves Rimbau Pinheiro (UEPB/PPGLI/examinadora externa)

Aldinida de Medeiros Souza

Profa. Dra. Aldinida de Medeiros Souza (UEPB/PPGLI/examinadora interna)

Diógenes André Vieira Maciel

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (UEPB/PPGLI/examinador interno)

Dedico esta pesquisa a todos aqueles (escritores e/ou leitores) que utilizam a literatura como estratégia de enfrentamento às angústias humanas.

AGRADECIMENTOS

Como toda jornada, percebemos que o caminho é mais importante do que o destino final. Aqui, não foi diferente. Durante os quatro anos dedicados ao doutorado, comprovei que os obstáculos foram postos na medida certa. Exatamente na medida certa. Ao enfrentá-los e vencê-los, cresci, amadureci e me fortaleci para novos desafios. Por mais tentador que seja afirmarmos que a pesquisa acadêmica é um trabalho solitário, constatei o oposto: nunca caminhamos sozinhos, pois toda jornada requer apoio, suporte e colaboração. Nisto, fui bem-aventurado e quero aqui demonstrar a minha gratidão.

Agradeço a Deus por tudo.

Agradeço à UEPB por ter sido a minha morada durante toda essa jornada intelectual. Foi nesta instituição de ensino que aprendi a pensar e a desejar. Através dela, sonhei e realizei.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba - PPGLI (UEPB), pois nele obtive todo o suporte necessário para a minha formação acadêmica. Em especial, agradeço ao corpo docente que tanto contribuiu para o meu desenvolvimento intelectual.

Agradeço imensamente à Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza: minha orientadora-mãe. Convivendo com ela, aprendi muito mais do que conceitos teóricos ou referências bibliográficas. Ela se tornou uma referência de ser humano, pois sempre demonstrou ser uma pessoa generosa, justa e íntegra. Por isso, ao longo dos anos de convivência no mestrado e no doutorado, aprendi a admirá-la e a respeitá-la.

Neste momento, não posso deixar de demonstrar a minha gratidão ao prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel, que tanto contribuiu para as minhas pesquisas de mestrado e de doutorado. Suas observações na banca de qualificação sempre foram sensatas e pontuais. Além disso, a sua destacada capacidade de revisar, minuciosamente, os textos acadêmicos, contribuiu imensamente para o resultado final da minha escrita.

À profa. Dra. Aldinida de Medeiros Souza, quero, aqui, expressar a minha gratidão. Ela foi fundamental no direcionamento da minha pesquisa, pois, no

momento da qualificação, realizou uma leitura sincera e produtiva, apresentando observações e sugestões muito pertinentes, contribuindo, assim, para o resultado final desta tese. Estendo esse agradecimento à profa. Dra. Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega e à profa. Dra. Vanessa Neves Riambau Pinheiro por participarem, como membros externos, da banca arguidora.

Aos meus pais, José Antônio de Souza Lima e Lenizeide Alves Lima, agradeço por sempre acreditarem em mim. Mesmo não tendo uma dimensão exata da importância de um doutorado, sempre se alegraram e demonstraram orgulho de ter um filho doutorando. A eles, peço desculpas pela minha ausência em momentos familiares importantes. Agradeço também pelo apoio de minhas irmãs Livânia Alves de Lima e Liliane Alves de Lima, pois elas sempre vibraram com as minhas conquistas.

A dois amigos eu gostaria, aqui, de demonstrar a minha imensa gratidão. A João Batista sou muito grato pelo apoio e pelo estímulo. Ele sempre me encorajou a continuar na vida acadêmica, incentivando-me a conhecer as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e trazendo-me confiança nos meus momentos de maiores incertezas. Outro amigo fundamental para a concretização desse sonho foi e é Carlos André. Nas nossas cansativas viagens a João Pessoa-PB, sempre debatíamos ideias pertinentes à minha pesquisa. Certamente, as nossas reflexões ressoaram em algumas das páginas aqui escritas. Aos dois, muita gratidão.

Gratidão especial à minha esposa Deise Luci Silva Cunha, pois ela sempre acreditou no meu potencial. Com palavras otimistas, trouxe paz aos meus momentos de insegurança. Tenho certeza de que sem o seu apoio, essa jornada seria muito mais árdua.

À minha filha, Maria Alice (*in memoriam*), agradeço por todo o aprendizado. A sua rápida passagem deixou, nesse plano, muita saudade, mas trouxe também muita sabedoria. Com ela, aprendi a sonhar e a chorar e compreendi os reais sentidos das palavras dor e perda.

A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante.

Antonio Candido

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo demonstrar que a escrita romanesca de José Eduardo Agualusa corresponde a uma dupla forma de resistência: a primeira surge em oposição ao discurso historiográfico produzido pelo colonizador português, o qual, a partir da histórica oficial sobre a colonização de África, pretendeu justificar diversas práticas exploratórias; a segunda forma questiona e denuncia as distorções provocadas pelo discurso nacionalista angolano pós-independência, que, com a justificativa de combater as arbitrariedades do antigo colonizador, perseguiu aqueles que discordavam de suas práticas. Para alcançarmos este objetivo, elegemos como *corpus* de análise, os romances de metaficção historiográfica *Nação Crioula: correspondência secreta de Fradique Mendes*, (1997) e *A Rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo*, (2014). As duas obras foram selecionadas devido ao fato de ambas estabelecerem um diálogo com a historiografia oficial e problematizarem os processos de colonização e de escravização ocorridos no Brasil e em Angola. Esclarecido o objetivo central, defendemos, nesta pesquisa, que José Eduardo Agualusa desenvolve, a partir de romances de metaficções historiográficas, críticas aos essencialismos culturais, propagados tanto por discursos nacionalistas angolanos quanto por estratégias de opressão desenvolvidas por Portugal durante o período colonial. O autor utiliza, estrategicamente, essa forma literária, pois ela permite rediscutir a história oficial a partir da literatura, na medida em que estabelece um diálogo entre realidade/ficção de modo crítico e irônico. Para alcançarmos o objetivo proposto e defendermos a tese aqui formulada, organizamos a pesquisa em quatro capítulos, os quais se fundamentam nas contribuições teóricas de alguns pensadores. Dentre eles, destacamos: Albuquerque Júnior (2007); Bastos (2007); Bhabha (1998); Bonnici (2000); Chiappini (2007); Costa Lima (1989); Decca (1997); Esteves (2010); Glissant (2005); Hutcheon (1991 e 2000); Hall (2003); Pesavento (2006); Ricoeur (1994) Shohat e Stam (1996); White (1992), entre outros. Ancorados nesse referencial teórico, desenvolvemos a tese a partir de uma metodologia que consiste na análise dos enredos dos citados textos agualusianos.

Palavras-chave: *Nação Crioula*. *A rainha Ginga*. Ironia. Metaficção historiográfica.

ABSTRACT

This work aims to demonstrate that the writing of José Eduardo Agualusa represents to two forms of resistance: the first appears in opposition to the historiographical discourse produced by Portuguese colonizers, which, based on the official history of the colonization of Africa, intended to justify exploratory practices; the second form questions and denounces the distortions of the post-independence Angolan nationalist discourse, which, with the justification of fighting the injustices of the colonizer, persecuted those who disagreed with its practices. To achieve this goal, our corpus of analysis are the historiographic metafiction novels “*Nação Crioula: correspondência secreta de Fradique Mendes*” (1997) and “*A Rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo*” (2014). The two novels were selected due to the fact that both establish a dialogue with official historiography and problematize the colonization and enslavement processes that took place in Brazil and Angola. Having clarified our central goal, we defend, in this research, that José Eduardo Agualusa uses historiographical metafiction novels to develop criticisms of the cultural essentialisms propagated by the Angolan nationalist discourses and by the oppressive strategies employed by Portugal during the colonial period. The author uses this literary form strategically, as it allows re-discussing official history from literature and establishes a dialogue between reality/fiction in a critical and ironic way. In order to reach the proposed goal and defend the hypothesis formulated here, the research was organized in four chapters, which are based on the theoretical contributions of selected thinkers. Among them, the following stand out: Albuquerque Júnior (2007); Bastos (2007); Bhabha (1998); Bonnici (2000); Chiappini (2007); Costa Lima (1989); Decca (1997); Esteves (2010); Glissant (2005); Hutcheon (1991 and 2000); Hall (2003); Pesavento (2006); Ricoeur (1994) Shohat; and Stam (1996); White (1992). Anchored in this theoretical framework, we developed the thesis based on a methodology that consists of the analysis of the plots of these texts by Agualusa.

Keywords: *Nação Crioula. A rainha Ginga.* Irony. Historiographic metafiction.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo demostrar que la escrita romanesca de José Eduardo Agualusa corresponde a una doble forma de resistencia: la primera aparece en oposición al discurso historiográfico producido por el colonizador portugués, el cual, a partir de la histórica oficial sobre la colonización de África, pretendió justificar diversas prácticas exploratorias; la segunda forma cuestiona y denuncia las distorsiones provocadas por el discurso nacionalista angoleño post-independencia, que, con la justificación de combatir las arbitrariedades del antiguo colonizador, persiguió a aquellos que discrepaban de sus prácticas. Para alcanzar ese objetivo, elegimos como corpus de análisis, las novelas de metaficción historiográfica “*Nação Crioula: correspondência secreta de Fradique Mendes*”, (1997) y “*A Rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo*”, (2014). Las dos obras fueron seleccionadas debido al hecho de que ambas establecen un diálogo con la historiografía oficial y problematizan los procesos de colonización y de esclavización ocurridos en Brasil y en Angola. Esclarecido el objetivo central, defendemos, en esta investigación, que José Eduardo Agualusa desarrolla, a partir de novelas de metaficción historiográficas, críticas a los esencialismos culturales, propagados tanto por discursos nacionalistas angoleños como por estrategias de opresión desarrolladas por Portugal durante el período colonial. El autor utiliza, estratégicamente, esa forma literaria, pues ella permite rediscutir la historia oficial a partir de la literatura, en la medida en que establece un diálogo entre realidad/ficción de modo crítico e irónico. Para alcanzar el objetivo propuesto y defender la tesis aquí formulada, organizamos la investigación en cuatro capítulos, los cuales se fundamentan en las contribuciones teóricas de algunos pensadores. Entre ellos, destacamos: Albuquerque Júnior (2007); Bastos (2007); Bhabha (1998); Bonnici (2000); Chiappini (2007); Costa Lima (1989); Decca (1997); Esteves (2010); Glissant (2005); Hutcheon (1991 e 2000); Hall (2003); Pesavento (2006); Ricoeur (1994) Shohat y Stam (1996); White (1992), entre otros. Anclados en ese referencial teórico, desarrollamos la tesis a partir de una metodología que consiste en el análisis de los enredos de los textos agualusianos citados.

Palabras clave: *Nação Crioula. A rainha Ginga.* Ironía. Metaficción historiográfica.

LISTA DE SIGLAS

CEI	Casa dos Estudantes do Império
FNLA	Frente Nacional de Libertação de Angola
GRAE	Governo de Resistência de Angola no Exílio
MNIA	Movimento Novos intelectuais de Angola
MPLA	Movimento Popular para Libertação de Angola
ONU	Organização das Nações Unidas
PDA	Partido Democrático de Angola
PLUAA	Partido da Luta Unida dos Africanos de Angola
UNITA	União Nacional para Independência Total de Angola
UPA	União das Populações de Angola

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	NAÇÕES E NACIONALISMOS: REFLEXÕES TEÓRICAS	28
	2.1 Os primeiros passos da literatura angolana.....	42
	2.2 Literatura angolana e resistência no século XX.....	50
	2.3 Da Guerra colonial à libertação nacional: o cenário angolano de 1961 a 1975	63
	2.4 Da utopia à distopia: a literatura como arma de guerra	75
3	REALIDADE E FICÇÃO NA NARRATIVA ROMANESCA: O DESENVOLVIMENTO DO GÊNERO ROMANCE	89
	3.1 José Eduardo Agualusa: um autor afro-luso-brasileiro.....	89
	3.2 Literatura e história: distanciamentos e aproximações	98
	3.3 O gênero romance: abordagens teóricas	107
	3.4 Periodização e função social da narrativa romanesca	116
4	DO ROMANCE HISTÓRICO TRADICIONAL À METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: REALIDADE E FICÇÃO NO GÊNERO ROMANESCO.....	129
	4.1 O diálogo entre realidade e ficção no romance histórico tradicional	129
	4.2 A metaficção historiográfica e o romance contemporâneo	137
	4.3 O narrador tradicional e o narrador contemporâneo	145
	4.4 O narrador excêntrico em <i>Nação Crioula</i> : Uma abordagem sobre a narradora-personagem Ana Olímpia	151
	4.5 O narrador suspeito: uma reflexão sobre o narrador da obra <i>A rainha Ginga</i> , de José Eduardo Agualusa	158
5	INTERTEXTUALIDADE E IRONIA NAS METAFICÇÕES HISTORIOGRÁFICAS: A RAINHA GINGA E NAÇÃO CRIOULA, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA	167
	5.1 A intertextualidade em <i>Nação Crioula</i> , de José Eduardo Agualusa	167
	5.2 O contexto histórico abordado no romance de metaficção historiográfica <i>Nação Crioula</i>	175
	5.3 <i>A Rainha Ginga e a História geral das guerras angolanas</i> : a intertextualidade referencial como recurso capaz de reinterpretar a História Oficial de Angola	183
	5.4 A ironia como recurso da metaficção historiográfica	191
	5.5 As funções da ironia nas obras <i>Nação Crioula</i> e <i>A rainha Ginga</i> , de José Eduardo Agualusa.....	198
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	210
	REFERÊNCIAS.....	215

1 INTRODUÇÃO

Os livros, inevitavelmente, têm a ver com a biografia de quem escreve. E, portanto, o lugar onde a pessoa está ou os lugares onde a pessoa passa... Nos meus livros isso é muito claro. Todos eles têm a marca desse trânsito entre Brasil, Angola e Portugal. Às vezes eu próprio não me dou conta, mas as marcas estão lá.¹

José Eduardo Agualusa

Não creio numa literatura cheia de certezas. Escrevemos para tentar compreender o mundo, ao menos o nosso mundo íntimo. Continuamos a escrever porque, felizmente, as questões nunca se esgotam. Num país jovem, como Angola, a questão da identidade ainda é importante. Para aqueles que, como eu, são vistos como minoritários, a questão da identidade é importante a vida inteira.²

José Eduardo Agualusa

Nas últimas décadas, percebemos, no cenário mundial, diversas transformações econômicas, sociais e políticas. O recente desdobramento dessas mudanças possibilitou o surgimento de uma nova divisão internacional do trabalho, do fortalecimento dos intercâmbios culturais, da transnacionalização da produção e do consumo, acompanhado da diluição de algumas fronteiras territoriais e da pretensa multipolaridade do mundo. Com esse novo quadro, a descolonização dos países africanos despontou como marco decisivo no mapa geopolítico internacional. A independência de uma parcela considerável da população mundial do domínio direto dos países europeus e a diáspora dos povos dessas localidades em fluxos migratórios demandaram reflexões crescentes e profundas sobre as consequências

¹ Entrevista concedida a Ramon Mello em 03 nov. 2010. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10342>.

² Entrevista concedida a Ubiratan Brasil em 13 jul. 2013. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,do-fantastico-ao-politico-imp-,1053079>.

deste novo cenário pós-colonial. Desde então, uma série de análises e de estudos voltados a este panorama emerge dos escombros do colonialismo e começam a alicerçar uma nova corrente teórica: o Pós-Colonialismo³.

O pensamento pós-colonial vem exigindo o empenho intelectual de muitos teóricos e ocupando o centro do debate acadêmico há décadas. Embora a especificação da sua origem não seja tarefa fácil de se realizar é inegável que algumas obras foram fundamentais para o início das discussões, dentre as quais destacamos: *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, de Edward Said. Publicado originalmente em 1978, o livro mostra como o Ocidente construiu uma imagem equivocada e estereotipada do Oriente. Said chama a atenção à tendência ocidental de impor suas formas de vida ao mundo situado a “Leste”. Em termos gerais, a obra discorre sobre o pouco ou nenhum respeito do mundo ocidental às experiências, aos conhecimentos e às manifestações culturais das sociedades do Oriente.

As reflexões realizadas e propostas na obra de Said se tornaram o alicerce para diversos outros estudos e debates realizados por pensadores pós-coloniais. Dentre esses autores salientamos: Bhabha (1998), Leite (2012), Hall (2013), Appiah (1997), Shohat e Stam (1996) e Bonnici (2000). Ao lermos os escritos desses autores e ao refletirmos sobre os seus posicionamentos teóricos, logo percebemos muitas semelhanças e algumas discordâncias entre eles, as quais revelam que os estudos pós-coloniais pertencem ainda a um terreno movediço, à espera de definições mais claras.

Segundo Ella Shohat e Robert Stam, na obra *Crítica da imagem eurocêntrica*, é um equívoco tentar utilizar os termos *pós-colonial*, *neocolonialismo* e *pós-independência* como sinônimos, pois cada um tem uma conotação específica. Para os autores, o neocolonialismo designa uma hegemonia geoeconômica, que revela o ressurgimento do colonialismo sob outros disfarces. Em contrapartida, o pós-independência, recapitula todas as estratégias de resistência utilizadas pelo colonizados, refletindo sobre o próprio Estado-Nação emergente e gera um “espaço

³ Para Leite (2012), o pós-colonialismo pode ser entendido, no contexto atual, como aquele capaz de incluir todas as estratégias discursivas e performativas (criativas, críticas e teóricas) que frustram a visão colonial. Com isso, o termo engloba “além dos escritos provenientes das ex-colônias da Europa, o conjunto de práticas discursivas, em que predomina a resistência às ideologias colonialistas, implicando um alargamento do corpus, capaz de incluir outra textualidade que não apenas das literaturas emergentes, como o caso de textos literários da ex-metrópole, reveladores de sentidos críticos sobre o colonialismo” (LEITE, 2012, 130).

analítico para questões ‘internas’ explosivas como religião, gênero e orientação sexual” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 77 grifo dos autores). O pós-colonial, por sua vez, implica “tanto um movimento além das teorias nacionalistas anticoloniais, quanto um movimento além de um ponto específico da história” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 74). Em outros termos, o conceito é associado aos países do assim chamado Terceiro Mundo que conquistaram a independência após a Segunda Guerra Mundial, assim como se refere à presença diaspórica dos povos desses países no interior das metrópoles do dito Primeiro Mundo.

Com isso, o critério estritamente cronológico torna-se insuficiente para definir o pós-colonial. Essas reflexões são retomadas e aprofundadas por Stuart Hall, no livro *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Na obra, o teórico cultural aponta que o pós-colonial é um conceito confusamente universalizado, devido, principalmente, à recente popularização e extensão de seu uso. Segundo o autor, sérias distinções precisam ser feitas, pois muitas vezes elas são negligenciadas, causando um enfraquecimento no valor conceitual do termo. Para exemplificar isso, Hall levanta o seguinte questionamento: “A Grã-Bretanha é ‘pós-colonial’ no mesmo sentido em que são os Estados Unidos?” (HALL, 2013, p. 116 grifo do autor). Com a intenção de pacificar a questão, o estudioso propõe a existência de vários pós-coloniais, cujas formações ocorreram em contextos históricos distintos. Diante dessas reflexões, o texto de Stuart Hall sugere que o termo pós-colonial não pode ser analisado como uma periodicidade em que todas as antigas relações desaparecem e novas surgem. Ao tecer essas considerações, o autor reconhece que o colonial não desapareceu, por isso mesmo a necessidade de continuar resistindo e enfrentando os seus efeitos.

Uma das estratégias de resistência, apontada não apenas por ele, mas também por Bhabha e outros pensadores, é o hibridismo cultural. Para Hall (2013), o mundo é híbrido e as ex-colônias são diaspóricas:

Compreendida em seu contexto global e transcultural, a colonização tem transformado o absolutismo étnico em uma estratégia cultural cada vez mais insustentável. Transformou as próprias “colônias”, ou mesmo grandes extensões do mundo “pós-colonial”, em regiões desde já e sempre “diaspóricas”, em relação ao que se poderia imaginar como suas culturas de origem. A noção de que somente as cidades multiculturais do Primeiro Mundo são diaspóricas é uma fantasia que só pode ser sustentada por aqueles que nunca viveram nos espaços hibridizados de uma cidade “colonial” do Terceiro Mundo (HALL, 2013, p. 125).

Ao propor a hibridização cultural como estratégia de resistência, Hall (2013) problematiza o antigo binarismo colonizador/colonizado. Além disso, ele esclarece que o pós-colonialismo não se limita a descrever determinada sociedade ou época, mas sim relê a colonização como parte de um processo global, essencialmente transnacional e transcultural e produz uma reescrita descentrada e diaspórica, das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação.

Apresentando um trajeto teórico similar, Bhabha (1998) defende que a cultura, como estratégia de sobrevivência, tanto é transnacional quanto tradutória, ou seja, ela é transnacional porque os discursos:

pós-coloniais contemporâneos estão enraizadas em histórias específicas de deslocamento cultural, seja como “meia-passagem” da escravidão e servidão, como “viagem para fora” da missão civilizatória, a acomodação maciça da migração do Terceiro Mundo para o Ocidente após a Segunda Guerra Mundial, ou o trânsito de refugiados econômicos e políticos dentro e fora do terceiro Mundo. A cultura é tradutória porque essas histórias espaciais de deslocamento – agora acompanhadas pelas ambições territoriais das tecnologias “globais” de mídia – tornam a questão de como a cultura significa, ou o que é significado por *cultura*, um assunto bastante complexo (BHABHA, 1998, p. 241).

Sendo assim, a dimensão transnacional, para o autor, está relacionada à transformação cultural, agenciada por deslocamento, migração e diáspora, os quais tornam o processo de tradução cultural uma forma complexa de significação. Nesse sentido, discursos essencialistas, que defendem a unidade nacional e a tradição cultural autêntica, são questionados.

Aliado a isso, é importante destacar, de acordo com Leite (2012), que o projeto pós-colonial visa também interrogar o discurso europeu e descentralizar as estratégias discursivas. Por isso, a investigação, a releitura e a reescrita dos textos históricos e ficcionais coloniais são imprescindíveis, pois se constituem em manobras subversivas que revitalizam a percepção do passado, questionando os legados canônicos, históricos e literários. Nesse sentido, vários são os escritores e os intelectuais dedicados a realizar tais tarefas, dentre os quais destacamos, nesta tese, José Eduardo Agualusa.

Nascido na cidade de Huambo, em 1960, Agualusa foi apresentado à literatura pelos pais. A mãe, professora de Língua Portuguesa, possuía em casa uma diversificada biblioteca, à qual o futuro escritor logo teve acesso. O pai, além de maquinista, era um contador de histórias. Com essas referências, José Eduardo

Agualusa cresceu envolvido por histórias e por personagens. No entanto, essa fase de inspiração contrastava com o período violento enfrentado por sua nação. Foi testemunha da guerra de libertação e do nascimento da guerra civil, que praticamente devastaram o país. Os acontecimentos traumáticos, que literalmente expuseram as entranhas daquela sociedade, repercutiram na formação do Agualusa-escritor conhecido por nós hoje. Certamente, todos os episódios trágicos afetaram de alguma maneira o prisma de observação da realidade exposta na produção literária do autor.

A condição de observador atento aos detalhes e às implicações provenientes das guerras, permitiram a ele um olhar perspicaz sobre o âmago de cada personagem independentemente do viés político ou partidário. Fruto de uma múltipla matriz genealógica, composta por familiares brasileiros, angolanos e portugueses, o escritor adquiriu, a partir dessas referências culturais, um senso de pertencimento às três nações: Angola, Brasil e Portugal. A interligação entre esses países formou uma imagem transnacional, que se encontra vinculada ao percurso literário do autor, sendo possível perceber que o projeto literário de Agualusa está diretamente relacionado à sua biografia. Começou a publicar no final dos anos oitenta do século XX, explorando enredos históricos e situações de conflitos do período colonial. Surgiu para o grande público, sobretudo, na década de 1990, como um dos nomes de destaque da nova Literatura Africana em Língua Portuguesa. A sua produção literária ganhou relevância, principalmente, a partir de suas ficções historiográficas, as quais abordam a vida angolana pré e pós-independência. Isso ocorre em virtude das atividades desenvolvidas por Agualusa, que além de ser um pesquisador da história de Angola, exerceu o jornalismo durante alguns anos. A atividade jornalística foi fundamental para o escritor, pois a partir dela ele desenvolveu um estilo de escrita objetivo e direto. Com isso, o autor consegue simplificar complexos conceitos filosóficos a partir de uma Língua Portuguesa que, em vez de priorizar as particularidades dos falantes, procura integrá-los à comunidade linguística.

A simplificação, no entanto, não é aleatória, mas sim um esforço, resultado de muita dedicação e intenso empenho. Sobre esse desafio, o escritor melhor explica em entrevista concedida a Luís Antônio Giron:

O mínimo que devo ao leitor é ser claro e lhe facilitar a vida. Sempre busquei um estilo que fosse acessível a todo o mundo de fala portuguesa. Beneficiei-me de um fato: o vocabulário da juventude portuguesa se africanizou e hoje é contaminado pela gíria angolana. Outro dia eu estava

no metrô e vi os jovens brancos falando "bué" ("muito", em gíria de Luanda) e "cota" ("velho", em quimbundo). Está mais fácil se comunicar com eles. Quanto ao Brasil, há muitas palavras em comum com o português angolano, como "quitandeira" e "baderna". Comecei a escrever aos 20 anos, quando eu cursava Agronomia e Silvicultura (felizmente não concluí nenhum dos cursos). Eu usava as vozes de outros autores, como Eça de Queirós e Jorge Luís Borges. Ganhei voz própria escrevendo, caminhando. Tenho o maior trabalho para dizer coisas complexas da forma mais simples e fazer o texto fluir (AGUALUSA, 2014a).

O empenho em produzir uma linguagem acessível aos leitores é sentido ao longo de sua ampla obra. Com uma linguagem simples, objetiva e direta, Agualusa nos convida a explorar um universo criativo e dinâmico de sua escrita ficcional. Defensor do poder transformador da ficção, o escritor acredita que a função da literatura não é proporcionar certezas, mas sim transmitir inquietações a partir de diversas interrogações. Para ele, a atividade de escritor não é justificada apenas pelo reconhecimento do público, mas principalmente por uma necessidade constante de escrever. Talvez isso ocorra devido à sua crença na potência do texto literário, segundo a qual a literatura humaniza, pois nos coloca no lugar do outro. Isso é confirmado pelo escritor em entrevista concedida ao Jornal do Comércio:

Sim, claro, a boa literatura é aquela que nos faz acreditar noutros mundos. É aquela que nos faz ser outras pessoas. Enquanto lemos o livro somos aquele narrador, somos um determinado personagem. Se isso acontecer, ao sairmos do livro sairemos sempre modificados. A boa literatura humaniza (AGUALUSA, 2015).

A arte literária configura-se, para o autor, em um elemento imprescindível à humanidade, pois ela tem a capacidade de aproximar os opostos e reduzir as diferenças culturais, espaciais ou temporais, revelando o que há de humanidade no indivíduo e, ao mesmo tempo, incitando-o a questionar estereótipos e refletir sobre preconceitos construídos socialmente. No entanto, somos alertados por Antonio Candido que a literatura não edifica nem corrompe o indivíduo como convencionalmente a imaginamos, mas, na verdade, ela traz “livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 1972, p.5).

O exercício da alteridade, para Agualusa, é outra virtude da literatura, pois, segundo ele, ao nos colocarmos na pele do outro, tornamo-nos mais tolerantes. Isso é possível não apenas para o leitor que se identifica com determinado personagem e/ou narrador, mas principalmente para o escritor de ficção. A informação é

confirmada pelo autor em entrevista concedida a Isabel Lucas, quando indagado sobre a dificuldade em dar voz às mulheres em textos literários:

Uma das coisas boas da literatura é esse exercício de alteridade, pôr-se na pele do outro. Isso pode tornar-nos melhores pessoas, porque só quando você acredita que é o outro, compreende o que o outro sente. Isso torna-nos mais tolerantes (AGUALUSA, 2007a).

Essa funcionalidade da literatura, citada por Agualusa, remete às reflexões realizadas por Gilles Deleuze no livro *Crítica e clínica*. Na obra, o filósofo francês afirma:

Escrever é um ato de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, quer dizer, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula até num devir-imperceptível (DELEUZE, 2007, p. 11).

O devir⁴ envolve, desse modo, os corpos, permitindo-lhes o abandono dos territórios repetidos, dos caminhos já traçados e das verdades aceitas.

Com isso, podemos inferir que aquele que se inclina a escrever uma obra literária o faz devido a um apelo interminável e incessante, a uma propensão de ver as coisas de um modo singular. Escrever é abrir-se para os afetos, é despir-se de si próprio, é ter coragem de se expor. Essa reflexão é feita por Agualusa em entrevista ao *Jornal do Comércio*, quando lhe foi perguntado sobre o processo de escrita:

Um escritor, romancista ou poeta, não pode usar couraças. Tem de ter a coragem de se expor. Escrever é exposição. Exposição aos outros, sim, mas sobretudo exposição a tudo aquilo que nos rodeia e nos inquieta, amedronta, nos apaixona (AGUALUSA, 2015b).

⁴ Segundo Roberto Machado (2009) o devir é pensado por Deleuze “em contraposição à imitação, à reprodução, à imaginação ou à semelhança. Devir não é atingir uma forma; é escapar de uma forma dominante. Devir também não é metafórico, não se dá na imaginação, nem diz respeito a um sonho, a uma fantasia. O devir é real. Não no sentido de que, ao devir alguma coisa, alguém se torne realmente outra coisa, como um animal. É o próprio devir que é real, e não o termo ao qual passaria aquele que se torna outra coisa. O devir é animal sem que haja um termo que seria o animal que alguém se teria tornado. O devir animal do homem é real sem que seja real o animal que se torna. [...] Devir animal não é tornar-se um animal, assemelhar-se a ele, querer ser como ele; é emitir partículas que entram em relação de movimento e repouso com as partículas animais. Como devir mulher não é transformar em mulher: é captar e emitir partículas que entram na vizinhança ou na zona de indiscernibilidade das mulheres. O devir é molecular. Devir mulher é a produção de uma mulher molecular” (MACHADO, 2009, 213).

Com a abertura ao outro, o escritor ensina, a partir dos textos literários, a importância de expandir o conhecimento, de aprimorar o espírito e de sensibilizar os embrutecidos. Percebemos esses ensinamentos em alguns gêneros literários utilizados pelo autor, porém é no romance que isso acontece de modo mais tangível.

Na narrativa romanesca, Agualusa encontra um campo fértil para conectar sentimentos e ensinamentos do passado ao presente. Neste aspecto, a forma de pensar do autor se assemelha a de Vargas Llosa, para quem “nada, mais do que os bons romances, ensina a ver nas diferenças étnicas e culturais a riqueza do patrimônio humano e a valorizá-las como uma manifestação de sua múltipla criatividade” (VARGAS LLOSA, 2009, p. 21). De acordo com o escritor peruano, alguns efeitos benéficos da literatura - sobretudo do romance – podem ser elencados. Inicialmente, o autor afirma que o texto literário pode contribuir com desenvolvimento da linguagem do leitor, culminando, por conseguinte, no aprimoramento cultural, intelectual e imaginativo. Um segundo efeito seria a possibilidade de o romance suscitar a criticidade. Isso sucederia “porque uma boa literatura é a que põe radicalmente em discussão o mundo em que vivemos” (VARGAS LLOSA, 2009, p. 26). Nesta última tarefa, o romance atua de modo eficaz, pois pode preencher a necessidade de fantasia e de esperança do leitor, suscitando nele, uma visão crítica sobre a realidade. Isso pode acontecer porque, com este tipo de narrativa, o leitor, por um momento, vivencia outra vida, outro tempo e outro mundo diferente de sua realidade. Assim como, é a partir desse gênero que o diálogo entre literatura e história ocorre de modo mais intenso, principalmente, no romance histórico tradicional e na metacficção historiográfica. Por isso, “para formar cidadãos críticos e independentes, difíceis de manipular, em permanente mobilização espiritual e com uma imaginação inquieta, nada melhor do que bons romances” (VARGAS LLOSA, 2009, p. 27).

Uma literatura de qualidade, para Vargas Llosa, potencializa a criticidade do leitor, gerando inconformismo e despertando no interior de cada um a necessidade de mudanças e, conseqüentemente, de evolução para a humanidade. Com isso, o romance possibilita um contato maior das pessoas com o âmago da natureza, da condição humana e da vida em geral. Esta se constitui na terceira contribuição da literatura para o mundo, uma vez que, segundo o autor, os grandes escritores de ficção, ao inventarem histórias, “abrem-nos os olhos sobre aspectos desconhecidos e secretos da nossa condição, e nos dão instrumentos para explorar e entender

mais os abismos do que é humano” (VARGAS LLOSA, 2009, p. 29). Tudo isso é possível porque esse tipo de literatura tem a capacidade de revelar os aspectos mais profundos e, por vezes, mais reprimidos do ser humano.

As três contribuições da literatura para o mundo, elencadas por Vargas Llosa, autor laureado com o Nobel de Literatura, são identificadas ao longo da obra de José Eduardo Agualusa, para quem, além do que demonstra-se aqui, a literatura tem a potencialidade de questionar algumas “verdades” produzidas pela história oficial, que durante muito tempo propagou determinadas versões históricas favoráveis aos colonizadores e/ou aos detentores do poder.

Diante de uma conceituada obra ficcional, destaca-se na produção do escritor angolano as narrativas, *Nação Crioula: correspondência secreta de Fradique Mendes*, (1997)⁵ e *A Rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo*, (2014). Além dessas importantes obras não podemos deixar de citar outros romances de grande relevância: *A Conjura*, (1989); *Estação das Chuvas*, (1996); *Um Estranho em Goa*, (2000); *O Ano em que Zumbi Tomou o Rio*, (2002); *O vendedor de passados*, (2004); *As Mulheres do Meu Pai*, (2007); *Barroco Tropical*, (2009); *Milagrário Pessoal*, (2010) e *Teoria geral do Esquecimento*, (2012).

Neste conjunto de obras literárias, observamos que José Eduardo Agualusa apresenta um projeto literário direcionado à desconstrução de determinadas “verdades” propagadas pela história oficial, escrita pelos colonizadores e, paralelamente, questiona as tentativas dos discursos nacionalistas angolanos pós-independência de produzirem versões alternativas ao discurso do colonizador português. Assim, para o desenvolvimento das discussões nesta tese, a abordagem da seguinte problemática é considerada prioritária: de que forma a história oficial sobre Angola e os discursos nacionalistas angolanos são abordados nos romances de José Eduardo Agualusa?

Para respondermos ao problema formulado, propomos três hipóteses: a primeira afirma que José Eduardo Agualusa, sendo um escritor errante e transnacional, revela essa característica em sua escrita ficcional, pois desenvolve uma obra literária que problematiza o pensamento dicotômico: colonizador-colonizado. A segunda diz respeito às estratégias pós-coloniais incorporadas pelo

⁵ Utilizamos aqui a edição 2011 da editora Língua Geral.

autor em seus escritos. Através da releitura e da reescrita⁶ de obras canônicas de autores da ex-metrópole portuguesa, Agualusa concede voz àqueles que foram silenciados e subalternizados durante o período colonial. A terceira, por sua vez, declara que José Eduardo Agualusa utiliza a metaficção historiográfica⁷ como estratégia de resistência a um duplo movimento: a historiografia oficial elaborada pelo colonizador português e o essencialismo cultural, propagado pelo movimentos nacionalistas angolanos pós-independência. Para a realização desse intento, o autor faz uso de recursos próprios da metaficção historiográfica, como: a intertextualidade, a ironia e a utilização de narradores-personagens excêntricos em suas ficções literárias.

Como intuito de averiguarmos estas hipóteses, elegemos como *corpus* de análise, nesta tese, as obras *Nação Crioula: correspondência secreta de Fradique Mendes*, (1997) e *A Rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo*, (2014).

Em *Nação Crioula*, José Eduardo Agualusa propõe um diálogo com *A Correspondência de Fradique Mendes*, romance escrito por Eça de Queirós e publicado, inicialmente, em 1900. Obra inquietante e de grande impacto, não poderia deixar de germinar em uma mente tão criativa como a de Agualusa. Este, ao ser beneficiado com uma bolsa de criação literária, viajou durante 4 meses pelo recôncavo baiano. Nas andanças pelo Nordeste brasileiro, encontrou, em um sebo da região, um antigo exemplar da citada obra de Eça de Queirós. Ao lê-lo, logo é despertada a curiosidade e a imaginação do autor acerca de como se comportaria o personagem Fradique Mendes caso tivesse contato com as sociedades angolana e brasileira no século XIX. Com a intenção de descobrir como isso seria possível, o autor nos convoca a mergulhar em um mar de possibilidades. Somos apresentados

⁶ Para Bonnici (2000) a releitura e a reescrita são estratégias pós-coloniais, pois “ambas são fatores característicos do pós-colonialismo que proporcionam uma visão crítica não apenas do *corpus* literário mas também da ideologia que o informa. A reescrita é uma estratégia em que o autor se apropria de um texto da metrópole, geralmente canônico, problematiza a fábula, os personagens ou sua estrutura e cria um novo texto que funciona como resposta pós-colonial à ideologia contida no primeiro texto. Por outro lado a reescrita consiste na estratégia pela qual o leitor não apenas percebe as implicações sociais e políticas da colonização imbuídas no texto, mas também repara sua posição ideológica na construção, expansão e estabelecimento do império (ASHCROFT, 1998 apud BONNICI, 2000, p. 40).

⁷ Ao longo desta tese, abordamos o conceito de metaficção historiográfica. Por hora, podemos afirmar, de acordo com as reflexões realizadas por Linda Hutcheon (1991), que essa forma ficcional apresenta como característica principal a apropriação de personagens e/ou de acontecimentos históricos sob a ordem da problematização dos fatos concebidos como “verdadeiros”. Isto é, o que diferencia a “meta-ficção” historiográfica de um romance histórico é a autoreflexão causada pelo questionamento das “verdades históricas”.

às peripécias e às aventuras do múltiplo e do indefinido Fradique a partir de um conjunto de cartas, as quais revelam os meandros criativos do personagem queirosiano e a complexidade do período histórico sobre o qual se desdobra a narrativa.

Neste romance, Agualusa põe em prática a sua estratégia narrativa predileta: o borramento das fronteiras entre literatura e história. Para confirmar isso, basta citar que personalidades ilustres da história brasileira, como José do Patrocínio, Joaquim Nabuco e Luís Gama, dialogam diretamente com personagens ficcionais, frutos da imaginação do autor.

Com essa estratégia narrativa, o espaço da dúvida é privilegiado e as “verdades” históricas são questionadas, relativizadas e/ou desconstruídas a partir de alguns recursos, como a ironia: tão presente em grande parte da produção literária tanto de Eça de Queirós quanto de José Eduardo Agualusa.

O romance volta ao passado com o fito de reconstruir esse tempo pretérito com base no que poderia ter acontecido, sob um viés crítico e irônico. Nesse retorno ao século XIX, algumas questões referentes ao colonialismo português em Angola são abordadas, tais como: a escravização no Brasil e o tráfico negreiro através do Atlântico. Somos apresentados a essas questões a partir de algumas missivas, as quais nos permitem acessar as memórias dos personagens através de uma reconstrução biográfica que faz mergulhar na atmosfera decadentista do final do século XIX. Com toques de ironia e de humor, o personagem Fradique Mendes, na obra de Agualusa, expressa, a partir de 25 cartas, suas dúvidas, seus anseios e seus sonhos. O protagonista narra, de modo fragmentado, os episódios vividos nos anos de luta contra a escravidão, passados entre Luanda, Lisboa, Paris, Rio de Janeiro e Recife. Os remetentes desses textos são três: a madrinha Madame Jouarre, a amante/esposa Ana Olímpia e o amigo Eça de Queirós, que no romance é ficcionalizado junto com os demais personagens.

Como epílogo da narrativa, temos a importante carta escrita por Ana Olímpia e enviada a Eça de Queirós, depois da morte de Fradique. Nesta última missiva, a narradora-personagem mostra a abolição da escravatura e também revela um ponto de vista alternativo sobre os acontecimentos narrados por Fradique nas cartas anteriores. É importantíssima esta última correspondência, pois o texto revela a intenção de questionar a “verdade única”, exposta por um único narrador: Fradique Mendes.

A Ana Olímpia de José Eduardo Agualusa é, na verdade, um personagem que representa a resistência às atrocidades do colonialismo, pois apresenta uma história muito peculiar. Da condição de ex-escrava torna-se uma das maiores escravocratas de sua época. No entanto, inesperadamente, perde todos os seus bens materiais e prestígio diante da sociedade, voltando à condição de escrava. Não suportando essa desfavorável situação, ela foge para o Brasil, onde se casa com Fradique Mendes. Nessa nova vida em território brasileiro, ironicamente, ela retorna brevemente à condição de escravocrata. Isso acontece devido ao fato de seu esposo adquirir um engenho e junto com esta propriedade vários escravos.

Essa personagem feminina adquire, assim, uma importância vital no romance, personificando o hibridismo cultural da Angola colonial. Ana Olímpia, enquanto era uma defensora das tradições culturais angolanas, conhecia como poucos a cultura europeia. Além disso, refletia os trânsitos culturais que a empresa colonial lusitana colocou em ação, principalmente, a partir do século XVI. Ao mesmo tempo em que a personagem representa na narrativa a união do tradicional com o moderno, também simboliza a passagem do escravizado ao ex-escravizado e do escravista ao abolicionista. Isso acontece porque ela está em processo contínuo de formação de identidade, a qual, aparentemente, está à deriva, pois reproduz a dúvida e a ambiguidade. Não é uma personagem definida e acabada, pois vive o transcurso da reinvenção e da reelaboração. Ao dar voz a Ana Olímpia, na última carta de seu livro, Agualusa não apenas rompe com a estratégia narrativa de seu mestre português, mas também apresenta uma das diretrizes de seu projeto literário: o hibridismo cultural, proveniente do deslocamento dos personagens por múltiplos espaços.

Esse pensamento do autor se dilui ao longo de toda a sua produção literária, permitindo observar que, em cada uma das suas obras, um pouco dessa visão é revelada. O que fica evidente no pensamento do escritor, como já afirmamos anteriormente, é que a constituição da identidade cultural não ocorre a partir dos essencialismos nacionalistas, que muitas vezes são excludentes e xenófobos, mas sim através dos múltiplos contatos com a diversidade. Isso é percebido claramente no outro romance analisado nesta tese: *A rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo*.

Publicada em 2014, a narrativa recria acontecimentos do século XVII no Brasil e, sobretudo, em Angola. Para a escrita do texto, o autor recorreu à *História Geral*

das Guerras Angolanas, um importante estudo historiográfico sobre a Angola setecentista, realizado pelo português António de Oliveira de Cadornega. Isso é confirmado por Agualusa em entrevista concedida a António Rodrigues:

Qualquer angolano que escreva sobre o século XVII tem a sorte de poder usar o [António de Oliveira] Cadornega e *As Histórias Gerais das Guerras Angolanas* – o Pepetela também já usou essa fonte. E o Cadornega tem essa coisa absolutamente extraordinária, e ainda pouco estudada, de ter sido a primeira pessoa a angolanizar a língua portuguesa. Já no século XVII ele fazia isso – imagino que fosse, em Angola, o português da época. É interessante pensar que já no século XVII havia um português angolano. Ele fazia isso, pegava em palavras do quimbundo, aportuguesava-as e usava-as correntemente no seu discurso. Foi uma fonte para mim na construção (AGUALUSA, 2014a).

Ao confirmar a importância, para a sua obra, do relato historiográfico produzido por um português no período colonial, Agualusa ressalta mais uma vez a relevância da releitura e da reescrita, enquanto estratégias pós-coloniais, para a elaboração de seu texto literário. Com isso, ele esclarece que as influências culturais, inclusive as dos ex-colonizadores, são fundamentais, pois a partir delas é possível inverter a ordem do discurso, concedendo voz àqueles que foram silenciados pelo antigo colonizador. No entanto, ao escrever uma obra que discorre sobre a rainha Ginga, uma das personagens icônicas da resistência angolana ao colonizador português, Agualusa deixa claro que a sua intenção não era filiar a figura histórica ao movimento nacionalista angolano, que insiste em ostentar essa rainha como símbolo da identidade nacional:

a rainha Ginga não combateu por Angola como o Viriato não combateu por Portugal. A rainha Ginga tinha o seu próprio projecto de poder, que não era sequer compatível com aquele. Ou seja, se o projecto tivesse triunfado, não teríamos Angola hoje. Teríamos alguma coisa naquele espaço geográfico mas não seria Angola, seria outra coisa. Não sabemos o quê. Se os holandeses tivessem permanecido, poderia ser algo parecido com o que temos hoje na África do Sul. Falar da rainha Ginga como se fosse uma proto-nacionalista é, evidentemente, um absurdo completo, é a utilização daquele mito para fins contemporâneos pelo poder estabelecido, como os portugueses fizeram também. Ela era uma figura tão grande que todos os poderes a tentam utilizar (AGUALUSA, 2014a).

Para revelar as particularidades da rainha Ginga, através de um ângulo de observação inédito, a seleção do narrador não foi tarefa fácil. Na verdade, exigiu do autor muita reflexão e empenho para encontrar a voz narrativa mais adequada para

a importante tarefa. Isso é confirmado em entrevista concedida pelo autor a António Rodrigues quando indagado sobre o narrador Francisco José de Santa Cruz:

Mas foi, como já referi, difícil encontrá-lo, eu sabia que tinha de ter um narrador, por isso não tinha conseguido escrever este livro antes. O grande desafio era tentar tornar aquele mundo acessível ao nosso mundo, aquela época acessível à nossa. Portanto, quando me surgiu a ideia de um secretário da rainha – porque ela teve vários secretários e padres, que já na altura faziam essa ponte -, a ideia fluiu, veio de forma natural. Mas foi difícil. A personagem começou a crescer e torna-se interessante porque está muito dividida. Como ele próprio diz, é duplamente traidor: porque vai trair a Igreja, vai perder a fé, e vai trair a sua bandeira. O meu padre é um brasileiro, pernambucano, com várias origens, africana, indígena e portuguesa (AGUALUSA, 2014).

Ao atribuir a um padre a tarefa de narrar os acontecimentos setecentistas, José Eduardo Agualusa buscou não apenas aproximar a sua obra ficcional dos relatos históricos da época, mas sim procurou destacar os trânsitos vivenciados pelo narrador-personagem. A partir dos deslocamentos territoriais e do contato com culturas diversas, o padre Francisco José de Santa Cruz enfrenta uma crise de fé, renuncia as atividades sacerdotais e se engaja na luta contra as formas de opressão existentes naquele período. Com isso, da mesma forma que *Nação crioula*, também, aqui, o deslocamento conduz a um desenraizamento identitário.

Desse modo, fica evidente que ao escrever os citados romances, Agualusa se apoderou de estratégias pós-coloniais com a finalidade de resistir tanto à opressão exercida pelo discurso colonialista, ainda existente, quanto ao nacionalismo xenófobo, defendido pelas elites angolanas que substituíram os colonizadores após a independência. Assim, nestas duas obras, fica evidente que o escritor pretendeu produzir uma literatura que rediscute a história oficial contada sobre Angola. Dessa maneira, o principal objetivo desta tese é demonstrar que, na escrita romanesca de José Eduardo Agualusa, sobretudo nos romances de metaficção historiográfica, “verdades históricas” são relativizadas e versões alternativas a elas são oferecidas, a partir da utilização de alguns recursos como: a intertextualidade, a ironia e a presença de narradores-personagens excêntricos.

Esclarecido o objetivo central, defendemos, nesta pesquisa, que José Eduardo Agualusa desenvolve, a partir de metaficções historiográficas, críticas aos essencialismos culturais, propagados tanto por discursos nacionalistas angolanos quanto por estratégias de opressão desenvolvidas por Portugal durante o período

colonial.

Para alcançarmos o objetivo proposto e defendermos a tese aqui formulada, organizamos a pesquisa em quatro capítulos: o primeiro versa sobre os conceitos de nação e de nacionalismo, assim como os primeiros passos dados pela literatura angolana no século XIX e início do século XX. Apresentamos uma breve abordagem de algumas obras literárias, dentre as quais destacamos: *Esportaneidades da minha alma - às senhoras africanas*, de José da Silva Maia Ferreira; *Nga Muturi*, de Alfredo Troni e *O Segredo da Morta*, de António de Assis Júnior. Na trilha desses fatos, defendemos que a literatura angolana surge, também, como um mecanismo de resistência ao colonizador português. Destacamos, para isso, a influência de alguns periódicos e revistas, que foram responsáveis por expressar a voz de alguns intelectuais de Angola, em meados do século XX. Dentre essas revistas, realçamos a importância de: *Mensagem – voz dos naturais de Angola*. Evidenciamos, em seguida, a importância da escrita literária para os movimentos nacionalistas que lutaram pela independência angolana do jugo colonial. Nesse aspecto, três autores serão cruciais: Agostinho Neto, Luandino Vieira e Pepetela. Para encerrar o primeiro capítulo, demonstramos algumas características biográficas de Agualusa que afetaram diretamente a sua produção literária. Assim como, atestamos que, devido à experiência nômade do autor, ele se opõe ao discurso nacionalista potencializado em seu país, ao longo, sobretudo, do século XX.

No segundo capítulo, apresentamos algumas discussões em torno da relação entre literatura e história. Para tanto, convocamos o pensamento de alguns teóricos sobre o tema tratado, dentre os quais destacamos: Bastos (2007); Chiappini (2007); Lima (1989); Esteves (2010); Pesavento (2006); Decca (1997); White (1992); Albuquerque Júnior (2007) e Ricoeur (1994). Em seguida, investigamos o diálogo entre as duas áreas do conhecimento, apresentadas aqui, e a forma como contribuem para o advento do romance, enquanto gênero literário. Destacamos que é a partir desse gênero literário que José Eduardo Agualusa desenvolve sua crítica mais ácida sobre a história oficial angolana. Nesse capítulo, também enfatizamos o processo evolutivo do gênero romance, assim como as suas principais funções. Nesse sentido, as reflexões teóricas de Lukács sobre o tema são cruciais.

No terceiro capítulo, debatemos sobre a relação entre realidade e ficção no romance histórico tradicional. Para tanto, a obra *O Romance Histórico*, de György Lukács é fundamental, pois ela oferece as principais diretrizes da nova forma

romanesca, surgida no século XIX, principalmente, com a escrita de Walter Scott. Posteriormente, indicamos as aproximações entre o novo romance histórico e a metaficção historiográfica, levando em consideração o arcabouço teórico oferecido por Aínsa (1991); Hutcheon (1991); Marinho (1999) e Menton (1993). Cumprida essa etapa, discutimos as principais diferenças entre narradores tradicional e contemporâneo e, em seguida, discorremos sobre os narradores presentes nas duas obras literárias analisadas nesta tese.

O quarto capítulo, por sua vez, destinou-se à análise da intertextualidade e da ironia nas duas obras de José Eduardo Agualusa. A partir desta abordagem, evidenciamos a forma como esses dois recursos são utilizados pelo autor para tecer críticas à história oficial elaborada pelo colonizador português a respeito de Angola e, ao mesmo tempo, aos movimentos nacionalistas angolanos. Para discutirmos a questão, recorreremos às reflexões de Brait (2008); Hutcheon (2000); Kierkegaard (2013); Kristeva (2005), Muecke (2008), entre outros.

2 NAÇÕES E NACIONALISMOS: REFLEXÕES TEÓRICAS

Os conceitos de nação e de nacionalismo suscitaram, ao longo do tempo, várias análises de acordo com a perspectiva teórica de cada estudioso sobre o tema. Para compreendermos melhor as diversas abordagens, socorremo-nos das reflexões propostas por alguns autores como: Anderson (2008), Gellner (1996), Hobsbawm (1990) e Renan (1997). Ao colocarmos em diálogo as diversas vertentes teóricas produzidas pelos pensadores, não pretendemos identificar apenas as semelhanças entre elas, mas, principalmente, a complexidade que envolve os temas tratados.

O primeiro pensador que merece destaque neste estudo é Ernest Renan, pois é dele uma das reflexões mais importantes sobre o conceito de nação. Em conferência-ensaio pronunciada em 11 de março de 1882, na Sorbonne, sob o título: *O que é uma nação?*, o autor aborda uma série de questões que impulsionaram intensos debates em torno do conceito aqui estudado. Para Renan, desde o fim do Império Carolíngio, a Europa Ocidental estaria dividida em nações como resultado da consolidação da estrutura multirracial dos reinos germânicos. Para exemplificar isso, ele ressalta que o Tratado de Verdun, o qual deu origem aos Estados europeus, assim como os movimentos de demarcação de fronteira posteriores, ignoraram qualquer tendência etnográfica. Nas palavras do autor:

as nações são algo de muito novo na história. A Antiguidade não as conheceu: o Egito, a China, a antiga Caldeia não foram absolutamente nações. Eram rebanhos conduzidos por algum filho do Sol ou dos Céus. Não houve cidadãos egípcios, como não houve cidadãos chineses. A antiguidade clássica teve repúblicas e monarquias municipais, confederação de repúblicas locais assim como impérios, mas não teve nações no sentido em que as compreendemos (RENAN, 1997, p. 159).

O historiador francês também acrescenta que o idioma, a religião, os interesses comerciais, a geografia e a raça, não seriam suficientes para definir uma nação. Para Renan, a raça deveria ser interpretada segundo seus elementos históricos e culturais passíveis de adaptações, pois são construções sociais, ou seja, a mistura racial impossibilitaria a distinção entre nações. O idioma, por sua vez, convida à união, mas não a determina. Por isso, existem muitas nações que dividem

o mesmo idioma e nações únicas que adotam mais de um. A religião, por seu turno, não seria capaz de oferecer uma base sólida para a nação na era moderna, já que ela se tornou algo individual, que faz parte da consciência de cada um ou de um grupo restrito:

Em nossos dias, a situação é inteiramente clara. Não há mais uma massa uniforme de fiéis. Cada qual crê e pratica à sua maneira, como puder e como quiser. Não há mais religião de Estado: é possível ser francês, inglês, alemão e ao mesmo tempo católico, protestante, israelita ou ateu. A religião tornou-se questão pessoal, que diz respeito à consciência de cada um. Já não existe a divisão entre nações católicas e protestantes (RENAN, 1997, p. 171).

Os interesses comerciais coletivos também poderiam até ser fundamentais para a elaboração de tratados, mas não para a formação da nação, ainda que estabelecessem uma conexão entre os homens. No que concerne à geografia, as montanhas e os rios não são determinantes na definição das fronteiras e, por extensão, também não são necessariamente elementos de formação das nações. Para o historiador, as montanhas podem, em alguma medida, separar os povos e as nações, mas, certamente, os rios (as rotas fluviais) unem. Desse modo, o terreno seria apenas o campo de batalha no processo de formação da nação. Por isso, o autor esclarece que a formação de nações aconteceu, com frequência, de modo violento, sendo o esquecimento uma etapa imprescindíveis à sua constituição:

Ora, a essência de uma nação está em que todos os indivíduos tenham muito em comum, e também que todos tenham esquecido muitas coisas. Nenhum cidadão francês sabe se é burgúndio, alano, taifal ou visigodo; todo cidadão francês deve ter esquecido a noite de São Bartolomeu e os massacres do sul no século XIII. Não há na França dez famílias que possam fornecer provas de ascendência franca, e mesmo essas provas seriam essencialmente insuficientes, em vista das mil uniões desconhecidas que põem a perder todos os sistemas de genealogia (RENAN, 1997, p. 162).

Assim, não há, para Renan (1997), critérios objetivos capazes de definir ou mesmo de sustentar uma nação. Por isso, ele a define como uma alma, isto é, um princípio espiritual, constituído por lembranças comuns e pelo desejo de viver em conjunto. Desse modo, a nação repousa sobre a memória de um passado heroico e sofrido, repleto de glórias. Em outras palavras, a nação consiste na lembrança dos grandes feitos, dos sacrifícios consentidos e dos males sofridos e continua viva na

vontade coletiva de realizar ainda mais no futuro. Em resumo, para o autor, uma nação é um plebiscito de todos os dias, assim como a existência do indivíduo é uma afirmação contínua da vida.

Outro importante estudioso sobre o tema é Ernest Gellner, ex-professor da *London School of Economics*. Esse filósofo nascido na França não foi propriamente um apreciador de movimentos nacionalistas, porém se tornou um dos autores mais influentes no assunto. Foi um dos estudiosos que melhor teorizou sobre a origem dos movimentos nacionalistas e a imbricada relação destes com o processo de modernização.

Segundo ele, a Revolução Francesa foi decisiva na história política, pois foi a partir dela que o Estado nacional se tornou uma norma política. Para o autor, entretanto, não foi este acontecimento histórico que deu origem às ideias de nação, de nacionalismo e de Estado nacional. Para debater esses conceitos, ele propôs um modelo dicotômico: as sociedades agro-letradas e as sociedades industriais avançadas.

A sociedade agro-letrada é baseada na agricultura, já que se concentra na produção e na armazenagem de alimentos. A tecnologia nela é muito estável, de modo a ser pouco propensa a mudanças. Assim, inovações tecnológicas não são excluídas, porém quando ocorrem são acidentais, pois não fazem parte de um processo contínuo de descoberta e inovação, assim como não revolucionam a estrutura tecnológica prévia. Nessa sociedade, a natureza justifica a ordem social, de modo que a relação entre homem e ela é estável, isto é, a natureza não é entendida como algo explorável, pois o abastecimento de alimentos ocorre de forma limitada, a produção não é incentivada e se origina de um número de alimentos reduzidos, e os armazéns, por sua vez, são controlados pelos de *status* mais elevado.

A alfabetização até que existe, mas esse não é um processo para todos, sendo destinada apenas aos melhores colocados na hierarquia. A posse da escrita é outro critério que tende a aumentar a diferenciação de *status*, visto que ela é um fator definidor da chamada “cultura superior”, que aqui é propriamente concentrada nas elites hierárquicas.

Nesse sentido, podemos afirmar que a sociedade agro-letrada é culturalmente classificada em dois tipos: superior e inferior. Esses dois blocos culturais estão em constantes tensão e conflito. Isso acontece porque a cultura de tipo superior provém

de um processo prolongado de alfabetização, ministrado por especialistas, comprometidos com a perpetuação das normas superiores. É a cultura que existe, desse modo, através do ensino formal, transmitida por meio dos textos, ou seja, pelo uso da escrita. De modo resumido, podemos definir uma cultura superior como “um sistema de ideias ordeiro e padronizado, servido e imposto por um grupo de letrados com ajuda da escrita” (Gellner, 1996, p. 116). No extremo oposto, temos a chamada cultura inferior, a qual não é contemplada pela alfabetização, e, portanto, não se pode esperar que esta cultura seja permeada pela educação formal, transmitida pela escrita. Essa é a cultura do dia a dia, a da informalidade, caracterizada pela interação cotidiana de costumes entre pessoas; fato que não requer uma normatização ou registros em textos. Por isso, costuma ser flexível e mutável, diferentemente da superior.

Diante dessa não coesão cultural, a ideia de nação pode até existir na sociedade agro-letrada, mas está longe de seu sentido moderno. Quando usado, o termo é atribuído a um conjunto corporativo pouco consistente, pois não está associado à percepção de ser um equivalente a todos os que participam de uma cultura determinada. Nesse sentido, a nação é um termo que apenas revela uma categoria política, por isso mesmo essa sociedade não é propensa ao nacionalismo, cabendo à sociedade industrial criar as condições para o surgimento deste movimento.

Para descrever a passagem entre as duas sociedades, Gellner elenca cinco estágios de transição. O primeiro deles é o que o autor chama de “Linha Basal”. Este corresponde ao estágio mais primitivo do processo transicional, no entanto adquire uma relativa importância devido ao fato da etnia estar pouco visível nele, impossibilitando, quase completamente, qualquer ligação deste estágio com a ideia de legitimidade política. Ele é fruto de uma série de mudanças político-econômicas, ocorridas ao longo dos séculos, que posteriormente conduziram a Europa à Modernidade, tais como o Iluminismo e a Revolução Francesa.

Para o autor, todavia, a eclosão do nacionalismo ocorre somente nos dois estágios seguintes: o *Irredentismo (ou Era do Nacionalismo)* e o *Irredentismo Triunfal e Autodestrutivo*.⁸ É no segundo estágio que o nacionalismo surge,

⁸ Na ordem de transição, seriam equivalentes ao segundo e ao terceiro estágios, mas, na prática, são melhor compreendidos unidos – já que o terceiro é apenas a realização dos planos do segundo em

enquanto conceito que irá se pautar pela busca de união entre o Estado e a nação. Nesse sentido, dentro de um recorte temporal definido por eclosões nacionalistas, o segundo estágio dura cerca de cem anos, iniciado em 1815, com o Tratado de Paris, perdurando até o fim da Primeira Grande Guerra, no qual se funda uma nova ordem que permite a eclosão de diversos Estados Nacionais ancorados na retórica nacionalista.

Neste estágio, surgiram diversos movimentos nacionalistas, os quais buscavam uma coesão entre cultura e Estado:

A era do nacionalismo ou irredentismo é o período marcado pelo esforço pela implementação do ideal de “uma cultura, um Estado”. O antigo mundo – de matizes culturais diversas e infundáveis, muito frouxamente ligadas às fronteiras políticas - adquire um ar de inadequação política, de ilegitimidade. Deve ser substituído por um mundo em que cada cultura tenha sua própria cobertura política e em que as unidades e autoridades políticas sejam legitimadas apenas pelo fato de protegerem, expressarem e valorizarem uma cultura (GELLNER, 1996, p. 124).

Aqui, as sociedades multiculturais, pluralistas e fracionadas não são toleradas. Na verdade, a nova ordem deve se pautar na homogeneidade cultural intraestatal, dando origem, portanto, ao conceito de Estado-nação. No entanto, essas nações não possuíam Estado, pois estavam dentro de unidades políticas prévias e suas fronteiras não eram observadas. Geograficamente, esse fenômeno foi mais visível na chamada terceira zona temporal, área que, até a Primeira Grande Guerra, era fatiada pelos impérios Otomano, Austro-Húngaro e Russo.

Com o fim da Primeira Guerra Mundial, no entanto, os nacionalistas conseguem, em grande parte, seus objetivos, já que os grandes impérios são redefinidos em Estados nacionais menores e singulares. Temos, assim, o terceiro estágio: o *Irredentismo Triunfal e Autodestrutivo*, que durou até às vésperas da Segunda Guerra Mundial. A nova ordem estabelecida beneficia, grosso modo, os nacionalistas – pelo menos os aliados dos vencedores –, pois as negociações de paz foram legitimadas pelo princípio de autodeterminação das nações. Com isso, a redefinição de fronteiras iria inevitavelmente frustrar certas culturas. Assim, o que ocorreu na Europa foi um desafio permanente aos nacionalismos, pois segundo Gellner (1996) havia um excesso de nações para territórios limitados. Nesse sentido,

um contexto político mais favorável (que não existiu anteriormente) –; ou seja, como um grande estágio do *irredentismo nacionalista*.

“o nacionalismo não é um jogo de soma zero, mas de soma negativa” (Gellner, 1997, p. 136) e engana-se quem pensa que ele é uma força bem-sucedida; na verdade, a grande maioria dos nacionalismos fracassa.

Diante dessa vulnerabilidade dos Estados, a resistência da maioria dos países europeus foi ineficaz, sucumbindo ao avanço de nazistas e soviéticos, às vésperas e durante a Segunda Guerra Mundial. Era o começo do quarto estágio da transição, do desenvolvimento do nacionalismo, *Nacht und Nebel*, no qual o conceito adquire uma importância singular e se alia à ideia de expansão inevitável. Sob essa justificativa, dois métodos de homogeneização são usados: o assassinato em massa e a deportação forçada de populações:

O assassinato em massa e a deportação forçada (acompanhada por uma certa quantidade de assassinatos ocasionais) reorganizaram o mapa étnico de grande parte da Europa Oriental, embora não de toda ela. O extermínio em massa foi dirigido, sobretudo contra populações consideradas inadequadas para povoar uma Europa que deveria exemplificar o ideal nacionalista das comunidades homogêneas, em alegre celebração de uma cultura comum, orgulhosas e seguras por se saberem sob a proteção de uma organização política que, acima de tudo, tinha um compromisso com a salvaguarda e a perpetuação daquela cultura. O lixo já foi definido como matéria no lugar errado; nessa nova Europa, as minorias eram culturas nos lugares errados (GELLNER, 1996, p. 128).

Nesse sentido, os judeus foram perseguidos pelo nazismo, pois se constituíam em uma ofensa ao princípio de nacionalidade. Com isso, o mapa étnico do leste europeu, praticamente foi redesenhado. Após o fim da Segunda Guerra Mundial, inicia-se o último estágio, que pode ser nomeado de *diminuição do ímpeto nacionalista*. Esse traz consigo a reavaliação de valores antigos e a eclosão de outros novos. O pós-guerra foi um período de crescimento econômico considerável e sem precedentes na história humana, “a era de uma abundância generalizada ou, pelo menos, muito difundida” (Gellner, 1996, p. 132). Assim, o viés industrial do consumismo afetou consideravelmente o nacionalismo que predominou durante a segunda Guerra Mundial, justamente em seu nível ideológico, que condicionava a saúde e a prosperidade nacionais à expansão territorial. Com a nova ordem mundial, marcada pela industrialização, o consumismo adquiriu importância fundamental na vida humana, reduzindo a importância da expansão territorial. Era o fim, desse

modo, do “espaço vital” (*Lebensraum*) e o início de outro nível de nacionalismo, este muito mais difícil de ser minado: o cotidiano:

As pessoas se tornam nacionalistas por acharem que, em seu intercâmbio social diário, no trabalho e no lazer, sua classificação “étnica” determina, em grande parte, o tratamento que lhes é conferido, ou seja, o fato de elas encontrarem ou simpatia e respeito, ou desprezo, escárnio e hostilidade. A raiz do nacionalismo não é a ideologia, mas a experiência cotidiana. Um membro da cultura A, empenhado em contatos constantes com burocracias econômicas, políticas e civis que empregam a cultura B, fica sujeito a humilhações e à discriminação. Só pode escapar disso tornando-se assimilacionista ou nacionalista. Muitas vezes, oscila entre essas duas estratégias (GELLNER, 1996, p. 132-133).

Diante desse cenário, Gellner chega à conclusão de que a raiz do nacionalismo não reside em uma ideologia, mas nas interações cotidianas entre as pessoas. Ou seja, para o autor o que torna o ser humano nacionalista é a crença em que a interação cotidiana determina a natureza étnica. Além disso, o autor enfatiza que a essência do nacionalismo está na fusão do cultural com o político - característica presente na sociedade industrial e ausente na sociedade agrária - pois, nessa última, havia falta de voluntarismo e de recursos para uma homogeneidade linguística e cultural. Com isso, podemos afirmar que as sociedades agrárias são desiguais em valores, na medida em que instigam diferenciação cultural, cultivando uma manutenção hierárquica, em que cada grupo sabe sua posição e suas funções social, política e econômica. O papel da cultura, aqui, é legitimar o status hierárquico da ordem social vigente. Assim, pode-se dizer que na sociedade agrária, a cultura mais separa que unifica. Outro fator que impede a homogeneidade em sociedades agrárias é a língua. Nelas, a divergência entre comunidades camponesas em termos do idioma é evidente. Como são iletradas, essas comunidades costumam possuir dialetos distintos entre si, e o isolacionismo espacial destas gera divergência e diferenças culturais e linguísticas.

Desse modo, para Gellner, o nacionalismo é fruto da modernidade, originado em sociedades industrializadas e possibilitado pelo desenvolvimento de linguagem comum e de uma cultura que se confunde com um Estado. Nela, o sistema educacional é fundamental, pois proporciona um corpo social homogêneo, capaz de fomentar uma unidade cultural:

O sistema educacional padronizado que processa todo o material humano formador da sociedade, que transforma a matéria-prima biológica num produto cultural aceitável e útil, é imenso e extremamente dispendioso. Grande parte de seu custo tende a ser absorvido pelo Estado ou por suas subunidades locais. Só o Estado ou o setor público, em um sentido ligeiramente mais amplo, podem arcar com essa responsabilidade onerosa, e só o Estado pode controlar a qualidade dessa que é a mais importante de todas as indústrias, ou seja, a produção de seres humanos socialmente aceitáveis e economicamente operacionais. Esta se torna uma de suas principais tarefas. A sociedade tem que ser homogeneizada, *gleichgeschaltet*, e o único órgão capaz de executar, supervisionar ou proteger essa operação é o Estado central. Dada a competição de vários Estados pelas áreas superpostas de captação, a única maneira pela qual uma determinada cultura pode proteger-se de outra que já tenha seu Estado protetor específico é conseguir um para si, caso ainda não o possua. Assim como toda moça deve ter um marido, de preferência o seu, toda cultura deve ter seu Estado, de preferência o dela. As culturas estatais vivem em competição. Eis o produto final: uma sociedade móvel, atomizada e igualitária, com uma cultura padronizada que seja letrada e "superior", e cuja manutenção, disseminação e fronteiras sejam protegidas por um Estado. Dito de maneira ainda mais sucinta: uma cultura, um Estado; um Estado, uma cultura (GELLNER, 1996, p. 119).

Nesse ínterim, podemos verificar que devido aos altos custos, a educação converte-se em obrigação do Estado, pois este, ao financiá-la, adquire o direito de controlar a sua qualidade. O sistema educacional passa a ser, então, padronizado e se constitui no maior difusor de uma cultura homogênea a toda sociedade. Essa homogeneização, no entanto, somente ocorre através de uma cultura considerada dominante e superior, possibilitada, principalmente, pelo letramento e pela educação da comunidade. Com base nisso, podemos identificar que a teoria desenvolvida por Gellner procura vincular o nacionalismo à etnia, o que, de certa forma, pode dificultar a compreensão de realidades mais diversas, assim como a abrangência do conceito de nação. Sabendo disso, percebemos que o maior problema do pensamento do autor está em abordar a cultura superior como definidora da nação e, ao assim fazê-lo, confundi-la com uma etnia específica. Mesmo assim, admitimos que foi Gellner (1996), quem melhor relacionou a emergência do nacionalismo à modernidade, destacando, inclusive, que este é formador de nações e não resultado destas. Por isso, a sua contribuição teórica sempre desponta como uma das mais relevantes. Nesse aspecto, a sua abordagem se aproxima de um outro grande pensador sobre o assunto: Benedict Anderson.

No livro *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, o autor destaca, logo na introdução, a dificuldade em definir ou explicar o sentido de Nação, nacionalidade e nacionalismo. Isso acontece devido ao

fato de serem conceitos muito complexos, em decorrência disso as divergências entre abordagens teóricas são notáveis. Por isso, na pesquisa realizada pelo autor, frequentemente, observamos questionamentos em relação ao posicionamento teórico de outros pensadores, dentre os quais: Gellner (1996).

Para Anderson (2008), nação é uma comunidade política imaginada porque “mesmo os membros da mais minúscula nação jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, 2008, p. 32). Isso evidencia que a nação é, antes de mais nada, uma construção limitada porque mesmo a maior das nações encontra-se delimitada por fronteiras finitas, por mais que estas possam ser elásticas em alguma medida:

Imagina-se a nação *limitada* porque mesmo a maior delas, que agregue, digamos, um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações. Nenhuma delas imagina ter a mesma extensão da humanidade. Nem os nacionalistas mais messiânicos sonham com o dia em que todos os membros da espécie humana se unirão à sua nação, como por exemplo na época em que os cristãos podiam sonhar com um planeta totalmente cristão (ANDERSON, 2008, p. 33-34).

Mais adiante, o autor esclarece que a nação também é imaginada como soberana porque é fruto do Iluminismo e, com efeito, não há um ordenamento divino legitimando-a. E por último, ela é imaginada como uma comunidade porque apesar de heterogênea, socioeconomicamente, é sempre concebida como uma profunda camaradagem horizontal. Nesse sentido, ele reconhece que as comunidades religiosas e os reinos dinásticos foram os responsáveis pela origem da consciência nacional, pois “ambos, no seu apogeu, foram estruturas de referência incontestes, como ocorre atualmente com a nacionalidade” (ANDERSON, 2008, p. 39).

A partir desse pressuposto, o autor elabora a sua argumentação na perspectiva de refletir sobre as comunidades religiosas e os reinos dinásticos, tomando como referência três concepções: língua, linhagem e temporalidade:

A primeira delas é a ideia de que uma determinada língua escrita oferecia um acesso privilegiado à verdade ontológica, justamente por ser uma parte indissociável dessa verdade. Foi essa ideia que gerou as grandes

irmandades transcontinentais da cristandade, do Ummah islâmico e de outros. A segunda é a crença de que a sociedade se organizava naturalmente em torno e abaixo de centros elevados — monarcas à parte dos outros seres humanos, que governavam por uma espécie de graça cosmológica (divina). Os deveres de lealdade eram necessariamente hierárquicos e centrípetos porque o governante, tal como a escrita sagrada, constituía um elo de acesso ao ser e era intrínseco a ele. A terceira é uma concepção da temporalidade em que a cosmologia e a história se confundem, e as origens do mundo e dos homens são essencialmente as mesmas. Juntas, essas ideias enraizavam profundamente a vida humana na própria natureza das coisas, conferindo um certo sentido às fatalidades diárias da existência (sobretudo a morte, a perda e a servidão) e oferecendo a redenção de maneiras variadas (ANDERSON, 2008, p. 69).

Após dissertar sobre esses temas, Anderson (2008), chega à conclusão de que a capacidade de imaginar a nação somente foi possível quando essas três concepções culturais perderam o domínio sobre a humanidade, ou seja, com o declínio dessas convicções iniciou-se uma busca por formas capazes de unir pessoas em torno de uma fraternidade. Para o autor, o elemento que melhor catalisou este anseio foi o capitalismo editorial, pois este aumentou a circulação de ideias a nível global, impulsionando a alfabetização em larga escala. Assim, as línguas impressas, propagadas pelo mercado editorial, consolidaram as bases da consciência nacional de três modos diferentes: Primeiramente, elas possibilitaram o surgimento de uma linguagem que se localizava abaixo do latim e acima dos vernáculos falados. Com isso, os falantes de uma considerável diversidade de variantes francesas, inglesas e espanholas puderam se entender oralmente, através da palavra impressa. Em segundo lugar, o capitalismo tipográfico proporcionou uma certa estabilidade à língua, ou seja, garantiu uma certa fixidez, já que o material impresso tem uma característica atemporal, por não estar sujeito a hábitos individualizantes. Por último, o capitalismo tipográfico originou línguas oficiais diferentes dos vernáculos administrativos anteriores. Nessa lógica, Anderson (2008) ressalta que a língua escrita, em forma de literatura e jornais, ganhou função especial na medida em que promoveu a difusão de costumes, ideias e história compartilhadas por um povo. Ou seja, para o autor, o capitalismo editorial se tornou o principal impulsionador da nação, sobretudo, com a propagação do jornal e da emergência do mercado de livros:

Se o desenvolvimento da imprensa como mercadoria é a chave para a criação de ideias inteiramente novas sobre a simultaneidade, ainda estamos simplesmente no ponto em que se tornam possíveis as comunidades de tipo

"horizontal-secular, transtemporais". Por que a nação se tornou tão popular dentro desse tipo de comunidade? Evidentemente, os fatores são múltiplos e complexos, mas podemos sustentar com fundadas razões que o principal deles foi o capitalismo (ANDERSON, 2008, p. 71).

Nesse ínterim, com a convergência entre o capitalismo e a imprensa sobre a diversidade da linguagem humana, uma nova forma de comunidade imaginada foi possibilitada, a qual, em sua morfologia básica, viabilizou o surgimento da nação moderna.

Nessa perspectiva, assim como Gellner (1996), Anderson (2008) reconhece que o nacionalismo não deve ser visto como ideologia, pois esse conceito se constitui a partir de raízes culturais. Ao mesmo tempo, ele se aproxima de Eric Hobsbawn, no que se refere à influência dos fatos históricos na afirmação dos nacionalismos europeus. No entanto, ao contrário destes autores, Anderson (2008) enfatiza que a nação se forma a partir de um imaginário coletivo, formado por um grupo de indivíduos com características semelhantes. Por isso, o autor reconhece as línguas impressas como as responsáveis principais pelo despertar da consciência nacional nos séculos XVIII e XIX, logo após o declínio do latim, que ocorreu devido a vários fatores como: a reforma luterana, o surgimento da imprensa e o capitalismo mercantil.

Além disso, outra relevante contribuição da obra de Benedict Anderson foi destacar o nacionalismo não como reprodução de um processo originalmente europeu, mas sim como contribuição original da América, sobretudo das colônias espanholas do continente americano, entre os séculos XVII e XVIII. Com isso, o autor discorda dos outros pensadores citados aqui, pois ambos defenderam que a origem do nacionalismo se deu na Europa.

No entanto, não podemos deixar de reconhecer que a abordagem teoria defendida por Anderson (2008), pode sofrer alguns questionamentos. O primeiro deles diz respeito à defesa de uma fraternidade horizontal entre membros de uma comunidade nacional. Com essa afirmação, o autor não destaca, explicitamente, a diversidade que há no interior da maioria das nações. Outro questionamento que pode ser feito ao pensamento do autor corresponde à sua tentativa de condicionar os povos, que sofreram o processo de colonização dos grandes impérios do final do século XIX até meados do século XX, a uma condição de meros receptores de formas paradigmáticas de imaginar a nação. Mesmo assim, a contribuição teórica de

Benedict Anderson ao tema aqui discutido demonstra ser muito relevante, constituindo-se em um dos estudiosos mais destacados nessa abordagem.

Outro autor essencial a esta discussão é Eric Hobsbawm. Esse historiador britânico discorreu sobre o tema do nacionalismo a partir de uma perspectiva histórica. Para ele, o fenômeno do nacionalismo e a consolidação das nações são recentes na história humana, com origem na Europa a partir de fins do século XVIII, sobretudo, influenciados pelas revoluções Francesa e Americana.

No livro *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*, o pensador procura, inicialmente, demonstrar o conceito de nação, a partir de uma importante pesquisa sobre as origens do termo, utilizando dicionários de diversas línguas:

Nas línguas românicas, a palavra “nação” é vernácula. Em outras línguas, quando é usada, é um empréstimo estrangeiro. Isso nos permite traçar as distinções no seu uso de modo mais claro. Assim, no alemão culto e no vulgar, a palavra *Volk* (povo) tem hoje claramente as mesmas associações que as palavras derivadas de “natio”, mas essa interação é complexa. No alemão vulgar medieval, o termo (*natie*), quando usado – e pode-se pressupor, a partir de sua origem latina, que ele era dificilmente usado a não ser entre os literatos e pessoas de extração real, nobre ou senhorial -, não tem ainda a conotação de *Volk*, que foi adquirida apenas no século XVI. Como no francês medieval, significa nascimento ou grupo de descendência (*Geschleche*) (HOBBSAWM, 1990, p. 29).

Após essa investigação primeira, o autor conclui, de modo genérico, que a palavra nação foi desenvolvida ao longo da história com a finalidade de descrever grandes grupos fechados, que procuravam se diferenciar de outros com os quais coexistiam. No entanto, ele alerta que qualquer tentativa de conceituar a nação é ainda muito incipiente, pois esse conceito é historicamente muito recente, não havendo, portanto, distanciamento crítico necessário para compreendê-lo. Diante desta limitação, o pesquisador sugere que o melhor modo de entender o conceito seria seguir aqueles que, sistematicamente, começaram a associá-lo aos discursos político e social predominantes na Era das Revoluções, especialmente, a partir de 1830. Nesse momento histórico, o significado de nação era político, pois pleiteava unir o povo ao Estado à maneira das revoluções Francesa e Americana, ou seja, “a nação era o corpo de cidadãos cuja soberania coletiva os constituía como um Estado concebido como sua expressão política” (HOBBSAWM, 1990, p. 31). Com isso, a nação foi vinculada ao território, na medida em que apresentava uma relação muito próxima com o Estado e o povo:

A equação nação = Estado = povo e, especialmente, povo soberano, vinculou indubitavelmente a nação ao território, pois a estrutura e a definição dos Estados eram agora essencialmente territoriais. Implicava também uma multiplicidade de Estados-nações assim constituídos, e de fato isso era uma consequência da autodeterminação popular (HOBBSAWM, 1990, p. 32).

O autor adverte, no entanto, que o conceito de povo, historicamente, é pouco discutido. Para ele, inclusive, não há conexão lógica entre o corpo de cidadãos de um Estado territorial e a identificação de uma nação a partir de bases linguísticas ou étnicas. Para confirmar isso, ele argumenta que, para os franceses, a língua falada jamais poderia ser usada como critério de nacionalidade. Assim, ele defende que a maior característica do povo-nação era o fato deste representar os interesses comuns em oposição aos interesses particulares, ou seja, o bem comum contra o privilégio. Ao discorrer acerca disso, o autor apresenta três critérios que permitem classificar um povo como nação. O primeiro deles é a associação histórica do povo com um Estado existente ou com um Estado de passado recente e razoavelmente durável; o segundo critério corresponde à existência de uma elite cultural longamente estabelecida, que dominasse um vernáculo administrativo e literário escrito; por último, podemos destacar que o terceiro critério corresponde à capacidade de conquista de outros povos. Com isso, o autor chega à conclusão de que o caminho mais seguro para conquistar a nacionalidade seria o pertencimento a “alguma entidade política a qual, pelos padrões do liberalismo do século XIX, fosse anômala, obsoleta e condenada pela história e pelo progresso” (HOBBSAWM, 1990, p. 50).

Daí surge a primeira divergência entre as abordagens de Gellner (1996) e Hobsbawm (1990), pois enquanto o primeiro enfatiza que a nacionalidade se origina da elite, a partir do sistema educacional controlado pelo Estado; o segundo destaca que as massas fundamentam as ideias nacionais.

Diante desta perspectiva teórica marxista, Hobsbawm (1990) previne que não podemos ler a nação revolucionária sob a ótica de critérios objetivos, tais como: etnicidade, língua comum, religião, território e lembranças históricas comuns. Todos eles, para o autor, são insuficientes, pois durante as guerras revolucionárias e napoleônicas a França expandiu suas fronteiras para territórios que não comportavam nenhum dos critérios citados:

Na verdade, também não é possível reduzir nem mesmo a “nacionalidade” a uma dimensão única, seja política, cultural ou qualquer outra (a menos, é certo, que seja obrigado a isso pela *force majeure* dos Estados). Há

peças que podem identificar-se como judeus mesmo que não partilhem da religião, língua cultura, tradição, herança histórica, padrões grupais de parentesco ou de uma atitude em relação ao Estado judeu. Do mesmo modo, isso não implica uma definição puramente subjetiva da “nação” (HOBSBAWM, 1990, p. 17-18).

Sem uma definição clara sobre critérios objetivos capazes de definir nação, o autor sugere, assim como Ernest Renan, um critério subjetivo, o qual levaria em consideração a vontade compartilhada de alguns indivíduos de pertencerem a determinada nação. Porém, logo ele chega à conclusão de que tanto esta definição, quanto a anterior seriam insuficientes, pois enquanto a objetiva não condiz com a variedade de nações no mundo real; a subjetiva é muito vaga, impossibilitando uma definição plena.

Com isso, temos a segunda divergência entre Hobsbawm (1990) e Gellner (1996), pois enquanto este considera os elementos linguísticos e étnicos imprescindíveis à definição de nacionalismo, excluindo, portanto, o fator ideológico; o pesquisador britânico assevera que o nacionalismo não descarta o elemento ideológico em sua definição. Na verdade, para ele, a entidade nação não se baseia no efeito da cultura sobre a estrutura social, mas no processo histórico afetado por revoluções e participação das massas. Por outro lado, não podemos deixar de reconhecer que Hobsbawm (1990), Anderson (2008) e Gellner (1996) apresentam em suas abordagens algo em comum: ambos defendem que o nacionalismo é o responsável por construir nações, ou seja, que as nações somente podem existir em decorrência de um sentimento nacional previamente existente.

Com base nesta breve reflexão, podemos identificar que o atual conceito de nação, de acordo com Hobsbawm (1990), é político e historicamente recente, pois suas origens estão vinculadas às Revoluções Estadunidense, Francesa e Industrial, visto que há nestas uma associação da população com o Estado. No entanto, para o autor, com as transformações históricas, o nacionalismo foi adquirindo outras características. No século XIX, o desenvolvimento das nações estava atrelado diretamente às questões econômicas. Já no século seguinte, os movimentos por libertação e independência nacionais, especialmente dos territórios localizados em África, foram os agentes principais para a emancipação política de uma importante quantidade de novas nações. Daí a classificação desses movimentos nacionalistas como separatistas, já que eles se fundamentavam no processo de descolonização. Isso é o que passaremos a analisar a seguir, quando investigaremos o processo de

independência nacional angolano a partir de algumas estratégias, dentre quais destacaremos a diferenciação cultural, a partir, sobretudo, da literatura.

2.1 Os primeiros passos da literatura angolana

A história de nossa literatura é testemunho da geração de escritores que souberam, na sua época, dinamizar o processo de nossa libertação exprimindo os anseios profundos de nosso povo, particularmente o das camadas mais exploradas. A literatura angolana surge assim não como simples necessidade estética, mas como arma de combate pela afirmação do homem angolano.⁹

O trecho acima do discurso proferido por Agostinho Neto¹⁰ em 10 de dezembro de 1975, na cerimônia de fundação da União dos Escritores Angolanos (UEA)¹¹, confirma a importância da literatura e da cultura angolanas para a conquista da independência política e, simultaneamente, para a construção de uma nova sociedade. Embora tenhamos que relativizar o entusiasmo das palavras aqui lidas, já que elas foram pronunciadas em um período de intensa emoção, é inegável que a criação da (UEA) expressou o reconhecimento dos líderes dos movimentos de independência daquela época em relação ao engajamento da literatura na luta pela libertação nacional.

Apesar de algumas manifestações literárias no território angolano já serem evidenciadas antes do século XIX, foi somente a partir deste período que a literatura

⁹ Documento de fundação da União dos Escritores Angolanos citado por Rita Chaves em **O projeto literário angolano**: a identidade a contrapelo.

¹⁰ António Agostinho Neto nasceu em 1922. Durante a juventude, residiu na Casa dos Estudantes do Império, período em que cursou medicina e se envolveu com a política. Na mesma época, participou de movimentos culturais africanos, tornando-se um importante poeta. Foi fundador e presidente de honra do MPLA. Após a independência de Angola, tornou-se presidente da república, vindo a falecer em 1979.

¹¹ A União de Escritores Angolanos foi fundada em 10 de dezembro de 1975, apresentando Agostinho Neto como seu Primeiro Presidente da Mesa da Assembleia Geral. Tem como sede a cidade de Luanda e atua na disseminação da literatura angolana através da divulgação de escritores e obras literárias. Apresentou até 1979 uma significativa atividade editorial “Em média, por ano, vinte títulos em livros de formato normal, cinco em edições de bolso e doze pequenas brochuras num total de trezentos e quarenta mil exemplares. Tiragens de três a seis mil exemplares – e de vinte a cinquenta mil nas edições de bolso – venderam-se em apenas algumas semanas e praticamente só na zona de Luanda. Em pouco mais de um ano, alguns títulos, reeditados sucessivamente, atingiram um total de tiragens próximo dos cem mil exemplares” (RIAÚZOVA, 1986, p. 12). Tudo isso em um país recém independente que herdou da época colonial uma população com mais de 90% de analfabetos. Daí a importância incontestável da UEA no incentivo à literatura e à leitura.

deu os seus passos mais sólidos. A demora, no entanto, não foi aleatória, mas sim fez parte de um conjunto de estratégias desenvolvidas pelo colonizador português para dominar os povos colonizados, tais como: a destruição da cultura local e o não oferecimento de uma educação formal¹². Com isso, poucos foram os que tiveram acesso à escolarização no período colonial, dificultando tanto o surgimento de escritores quanto a formação de um público leitor. Essa informação é confirmada pelos estudos desenvolvidos por Maria Aparecida Santilli na obra *Estórias Africanas*. No livro, a autora afirma que até o século XIX somente uma pequena parcela da população nativa de Angola dominava a leitura e a escrita, o que, de certa forma, justifica o atraso no surgimento de obras literárias escritas por autores angolanos. Diante disso, segundo a estudiosa, a escrita literária angolana limitou-se à produção de literatura de viagens. Sendo os próprios portugueses os autores de historiografias, crônicas, poesia, depoimentos científicos e religiosos. Esses textos correspondem ao que Bonnici (2000) definiu como a primeira etapa do desenvolvimento das literaturas pós-coloniais:

A primeira etapa envolve textos literários produzidos por representantes do poder colonizador (viajantes, administradores, soldados e esposas de administradores coloniais). Tais textos e reportagens, com detalhes sobre costumes, fauna, flora e língua, dão ênfase à metrópole em detrimento da colônia; privilegiam o centro em detrimento da periferia (BONNICI, 2000, p. 13).

No século XIX, a imprensa¹³ começa a se consolidar em Angola e contribui, de modo decisivo, para o desenvolvimento da leitura e da escrita literárias. O primeiro periódico publicado em solo angolano foi *O Boletim do Governo Geral da Província de Angola*, em 13 de setembro de 1845.¹⁴ Através do ambiente de

¹² Segundo dados apresentados por Dinis Kebanguilako, em sua tese de doutorado, a maioria da população negra não tinha acesso à educação, “tanto é que, de cada 100 homens adultos, apenas 15 sabiam ler e escrever quando a independência de Angola, em 1975. Em 25 anos, apenas conseguiu superar a módica cifra de 10%, vale recordar que no ano de 1950, como atrás vimos, a taxa de analfabetismo era de 95,9%” (Kebanguilako, 2016, 164).

¹³ Segundo Hohlfeldt e Carvalho (2012), a primeira máquina de imprensa adquirida por um angolano nato, Joaquim António de Carvalho Menezes, ocorreu apenas em 1842. No entanto, no trajeto para Luanda a embarcação que a levava acabou naufragando. A segunda máquina foi adquirida em 1845 pelo Governador Geral, Pedro Alexandrino da Cunha. Com ela, no dia 13 de setembro de 1845, publica-se o primeiro periódico angolano, o *Boletim Oficial*, na capital Luanda.

¹⁴ Após esse primeiro periódico, muitos outros surgiram em território angolano. Para citar apenas alguns, destacamos: *A aurora* (1855); *A civilização da África portuguesa* (1866); *O jornal de Loanda* (1878); *Mukuarimi* (1888); *Conselhos do leste* (1891). De modo geral, podemos afirmar que esses periódicos contribuíram para o desenvolvimento da escrita literária e possibilitaram a fomentação de uma intelectualidade local que passou a denunciar os abusos do colonizador europeu.

inovação é publicado em 1849, um conjunto de poemas intitulado *Espontaneidades da minha alma - às senhoras africanas*, de José da Silva Maia Ferreira. Considerado o marco inicial da literatura angolana, essa reunião de poemas nos permite perceber algumas das características literárias dos escritores locais do século XIX. Para cantar a sua terra, o poeta demonstra, claramente, que foi influenciado pelo romantismo literário brasileiro, sobretudo, pela poesia de Gonçalves Dias. Isso é verificável com o seguinte trecho do poema *Minha Terra*:

Minha terra

Minha terra não tem os cristais
Dessas fontes do só Portugal
Minha terra não tem salgueirais,
Só tem ondas de branco areal.

Em seus campos não brota o jasmim,
Não matisa de flores seus prados,
Não tem rosas de fino carmim,
Só tem montes de barro escarpados.

Não tem meigo trinar – mavioso
Do fagueiro, gentil rouxinol,
Tem o canto suave, saudoso
Da Benguella no seu arrebol.

Primavera não tem tão brilhante
Como a Europa nos soe infiltrar,
Não tem brisa lasciva, incessante,
Só tem raios de sol a queimar

(FERREIRA, 2018, p. 36).

Certamente, o poema *Canção do exílio*, escrito em 1843 por Gonçalves Dias, em Coimbra, foi fonte de inspiração para Maia Ferreira, sobretudo, no que se refere à ideia de pertencimento a sua terra natal. O poeta brasileiro, da primeira fase do romantismo literário, expressou a necessidade de construção de uma identidade nacional, alicerçada em elementos locais, tais como: a fauna e a flora tropicais. A sua intenção, com isso, era se diferenciar da cultura do antigo colonizador, empregando, para tanto, um nacionalismo ufanista cuja marca era a valorização exagerada da pátria, elevando-a acima de qualquer outra. Tudo isso foi necessário, naquele período, devido à recente independência política “conquistada” pelo Brasil. Com este marco histórico, surgiu a necessidade de produzir textos literários que

apresentassem traços culturais diferentes e até opostos à cultura portuguesa. Isso é o que observamos em alguns versos da *Canção do exílio*: “Minha terra tem palmeiras (...)” / Minha terra tem primores (...) / Nosso céu tem mais estrelas (...) / Nossas várzeas tem mais flores” (DIAS, 1997, p. 27).

O poema “Minha terra” de Maia Ferreira apresenta uma inegável sintonia com o citado texto de Gonçalves Dias. No entanto, diferentemente do viés ideológico presente no poema do brasileiro, há no texto do angolano um sentimento de inferioridade. A nacionalidade, aqui, não é exaltada, mas sim depreciada em relação ao colonizador português. São elencadas no poema diversas qualidades da metrópole tornando-a superior à colônia, como é perceptível nos versos: “*Minha terra não tem os cristais/ dessas fontes do só Portugal*” e ainda: “*Em seus campos não brota o jasmim,/ Não matiza de flores seus prados/ Não tem rosas de fino carmim,/ Só tem montes de barro escarpados*” (FERREIRA, 2018, p. 36, grifo nosso). Ao produzir versos repletos de elogios ao colonizador, Maia Ferreira apresenta um poema que podemos classificar, segundo Bonnici (2000) como pertencente à segunda etapa das literaturas pós-coloniais:

A segunda etapa envolve textos literários escritos sob supervisão imperial por nativos que receberam sua educação na metrópole e que se sentiam gratificados em poder escrever na língua do europeu (não tem consciência de ela ser também do colonizador). A classe alta da Índia, os missionários africanos e, às vezes, prisioneiros degredados na Austrália sentiram-se privilegiados em pertencer à classe dominante, ou serem por ela protegidos, e produziram volumes de poemas e romances. Embora muitos dos temas (cultura mais antiga do que a europeia, a brutalidade do sistema colonial, a riqueza de seus costumes, leis, cantos e provérbios) abordados por esses autores estivessem carregados de subversão, sem dúvida não podiam e não queriam perceber essa potencialidade (BONNICI, 2000, p. 13).

Outra explicação para essa postura do escritor angolano é o fato, segundo Topa (2018)¹⁵, dele, Maia Ferreira, ser um cosmopolita. Viajante por diversos

¹⁵ Francisco Topa organizou e escreveu a introdução da edição de 2018 do livro *Esportaneidades da minha Alma – às senhoras africanas*. Nela, ele apresentou uma síntese biográfica na qual afirma que Maia Ferreira foi um ser nômade, isso porque: “nasceu em Luanda, a 7 de junho de 1827, no seio de uma família euro-angolana de comerciantes e militares, e que faleceu no Rio de Janeiro, de tuberculose mesentérica, a 18 de outubro de 1867. Aos sete anos, na sequência da derrota do partido miguelista a que o seu pai estava ligado, acompanha a família para o Rio de Janeiro. Regressa a Luanda em 1845, ocupando durante dois anos diversos cargos na administração pública, incluindo o de secretário interino da comissão mista luso-britânica que visava a completa abolição do tráfico escravagista. No biénio seguinte estabelece-se no Brasil, datando desse período a sua colaboração na *Lisia Poética*, dirigida por José Ferreira Monteiro. Em 1849, verifica-se um novo regresso a Angola e o nosso autor volta a ocupar diversos lugares públicos, primeiro em Benguela e depois em Luanda. É durante a sua permanência na primeira daquelas cidades que vem à luz o seu livro

territórios, tais como Brasil, Portugal, Estados Unidos da América e Angola, Maia Ferreira conheceu inúmeras culturas, todas elas contribuindo, de alguma forma, para a sua formação multicultural. Desse modo, seria improvável que a sua escrita literária prescindisse dessas várias influências e apresentasse um enraizamento cultural limitado ao território angolano. Com isso, poderíamos associar este escritor ao que Franz Fanon, em *Os condenados da terra* define como a segunda fase de evolução dos escritores colonizados: “Numa segunda etapa o colonizado sofre um abalo e resolve recordar [...] Mas como não está inserido em seu povo, como mantém relações de exterioridade com seu povo, o colonizado contenta-se em recordar” (FANON, 1968, p. 184).

Mesmo com essas ressalvas, não podemos obscurecer a importância da escrita de Maia Ferreira para o desenvolvimento da poesia nacional. A prosa angolana, por sua vez, tem como um dos autores de maior destaque, no século XIX, Alfredo Troni, autor do conto *Nga Muturi*¹⁶. Segundo Santilli (1985), Troni é o precursor da moderna prosa angolana, devido, principalmente, ao fato de as suas obras vasculharem as camadas mais íntimas e profundas das problemáticas que aliciavam o angolano desde os primeiros tempos da colonização portuguesa.

Alfredo Troni nasceu em Coimbra em 1845 e nesta cidade se tornou bacharel em Direito. De formação ideológica republicana e socialista, ele aderiu ao movimento estudantil português e à maçonaria, por isso foi condenado ao desterro para o Continente Africano, em 1873, local onde viveu até a sua morte, em 1904. Ao chegar a África ele se tornou Secretário Geral da Província de São Tomé, delegado do Ministério Público em Cabo Verde, juiz de Direito em Benguela e curador dos serviços em Luanda. Nesta cidade ele foi, por muitos anos, presidente da Associação Comercial e da Câmara Municipal. Em solo angolano, fundou e dirigiu alguns jornais de extrema importância, a saber: *Jornal de Loanda* (1878), *Mukuarimi* (1888) e *Concelhos do Leste* (1891). Todos eles causaram atritos com a metrópole, pois o escritor procurou propagar, nestes veículos de comunicação, traços da cultura local. Para tanto, ele aprendeu a língua quimbundu, uma das principais de Angola, e

Esportaneidades da Minha Alma. Em 1851, segue para os Estados Unidos da América, dando início (ou retomando) uma carreira comercial. Casa, em 1853, com Margaret Butler (*1827 †1885), com quem teria três filhos, um deles falecido em tenra idade. É deste período a sua colaboração, como correspondente, em dois jornais do Rio de Janeiro, o *Jornal do Comércio* e o *Correio Mercantil*. Nos anos seguintes, divide a sua vida entre os Estados Unidos e o Brasil, com deslocamentos, entre outros destinos, a Cuba e Portugal. Estabelecido nos últimos anos no Rio de Janeiro, vem a falecer nessa cidade aos 41 anos de idade” (TOPA, 2018, p. 7).

¹⁶ Este conto/novela foi publicado em formato de folhetins em Lisboa, em 1882.

a utilizou em diversas páginas de seus jornais, principalmente no *Mukuarimi*. Ao fazer isso, o autor pretendeu incluir no seu público leitor os habitantes locais. Enquanto homem público, político, intelectual, Troni destacou-se no combate à escravidão e na defesa do gentio¹⁷, sendo autor do regulamento da lei que declarou extinta a escravidão. Foi eleito deputado, em 1878, para representar Angola nas cortes portuguesas. No entanto, por seu posicionamento político, teve a eleição anulada pelo governo, que determinou sua transferência para Lourenço Marques¹⁸. Inconformado com tal punição, decidiu permanecer em Luanda, por isso demitiu-se das funções públicas, montando banca de advogado e se dedicando ao jornalismo.

Percebemos, pelo exposto, que Alfredo Troni extrapolou as atribuições de um mero encarregado da coroa portuguesa e procurou viver e conhecer a realidade angolana. Tudo isso é demonstrado em *Nga Muturi*¹⁹, considerado o seu texto mais notório. Esta narrativa, segundo Lima (2010), narra a história de Andreza, uma menina negra da zona rural de Angola que é entregue a um homem branco como pagamento de uma dívida do tio²⁰, como era costume à época. Sendo levada para Luanda, onde se torna criada e concubina desse homem, Andreza é vítima constante da truculência do patrão. Com a morte do seu algoz, a *Nga Muturi* é surpreendida com a notícia de que era a principal herdeira do falecido, o que lhe confere a deferência da elite branca local, devido aos constantes empréstimos por ela concedidos. A partir desse enredo, Troni tece severas críticas à sociedade local, sobretudo, aos colonos²¹ e aos filhos da terra²². Essa crítica é particularmente percebida durante o enterro do ex-patrão de Andreza, no qual é demonstrada a falsidade da elite luandense.

Não obstante, o que mais nos chama a atenção neste texto é a vinda de

¹⁷ A expressão *gentio* era usada para nomear os africanos que não dominavam códigos culturais europeus (vestimentas, mobiliário, língua, habitação, uso de talheres à mesa), sendo sujeitos a diferentes formas de trabalho forçado. Esta designação era mais comum até o final do século XIX, quando o gentio passou a ser nomeado, inclusive na legislação, como indígena.

¹⁸ Atual Maputo, capital e maior cidade de Moçambique.

¹⁹ O título do conto significa, em quimbundo, senhora viúva.

²⁰ Entre os ambundos, era comum os acusados de delitos serem levados ao soba (autoridade do sobado, domínio territorial) e obrigados a depor. Quando considerados culpados, “pagavam” com tecidos ou gado. Não tendo condições de fazê-lo, podiam ser escravizados ou entregar em seu lugar sobrinhos ou descendentes matrilineares diretos. Na obra, o homem, tendo sido condenado pelo soba, teria oferecido a sobrinha, enviada, como escrava, a Luanda, onde se tornaria concubina de seu senhor português. Após a morte deste último e o recebimento de boa herança, a ex-escrava se tornaria respeitável senhora, vivendo do comércio e da oferta de empréstimos a juros.

²¹ Eram os portugueses recém-chegados a Angola e os seus descendentes diretos, mesmo os nascidos em solo africano.

²² A partir do final do século XIX, os filhos da terra era a designação para negros e mestiços nascidos em Angola que dominavam os códigos culturais europeus.

Andreza do interior de Angola para Luanda, após ter sido entregue como escrava. Este deslocamento significa, na narrativa, um rito de passagem, em que a personagem se despede de seus hábitos passados e se insere em um novo espaço cultural, que irá afetar a sua subjetividade, tornando-a um ser híbrido, localizado no entre-lugar de duas culturas. Esse processo de desterritorialização e reterritorialização irá marcar de modo decisivo não apenas a obra de Alfredo Troni, mas também a sua própria vida, tornando-o um autor que, já no século XIX, trouxe à baila discussões que seriam aprofundadas, somente, mais de um século depois.

Já a produção de romances demoraria mais algumas décadas para vir à tona em Angola. A primeira narrativa romanesca de destaque é *O Segredo da Morta*²³, de António de Assis Júnior²⁴. Este romance, mesmo apresentando marcas da literatura colonial²⁵, reforça a intenção, já manifestada por Alfredo Troni, de demonstrar a existência de um hibridismo cultural em solo angolano. Aliado a isso, com sua obra, Assis Júnior atribui voz aos povos colonizados, revela traços da oralidade em sua escrita e apresenta traços culturais próprios dos angolanos. Com tal postura, ele se diferencia dos escritores da literatura colonial que descreviam Angola como um lugar exótico e misterioso. Assim, *O Segredo da Morta* apresenta aspectos de uma cultura que resistia ao impacto da europeização, ou seja:

A obra ultrapassa esta catalogação redutora, já que não apresenta Angola como um lugar exótico e misterioso, conforme geralmente se dava naquela literatura, mas antes procura representar, quase testemunhalmente, a

²³ *O Segredo da Morta*, de António de Assis Júnior veio a público sob a forma de folhetim no jornal *A Vanguarda*, em 1929. A edição em livro viria através de *A Lusitânia*, em 1935, e da *Edições 70*, em 1979.

²⁴ António de Assis Júnior nasceu em Golungo Alto em 1877. Ganhou destaque no campo literário, ao apresentar a valorização dos costumes dos povos de Angola em sua obra. É considerado o fundador do romance angolano, tendo publicado, entre outras obras, *O Segredo da Morta – romance de costumes angolenses*. Em função da crítica à expropriação resultante da expansão europeia em Angola, sofreu perseguições e várias prisões. Foi presidente da Liga Nacional Africana, fundada em 1930, diretor dos jornais *A Província de Angola* e *O Angolense* (em alusão à autodesignação dos filhos da terra, que se tornou mais comum a partir do início do século XX), e fundador da revista *Angola*. Publicou, também, o *Dicionário de Kimbundu-Português*. E faleceu em Lisboa, em 1960.

²⁵ Esta literatura colonial, produzida nas colônias portuguesas, era escrita, em sua maioria, por portugueses, que adotavam uma visão superficial e preconceituosa sobre os africanos. Segundo Pires Laranjeiras (1995, p. 26), os portugueses revelavam, a partir dessas literaturas uma “perspectiva de exotismo, evasionismo, preconceito racial e reiteração colonial e colonialista, em que a visão de mundo, o foco narrativo e as personagens principais eram brancos, colonos ou viajantes, e quando se integravam os negros, eram estes avaliados superficialmente, de modo exógeno, folclórico e etnocêntrico, sem profundidade cultural, psicológica, sentimental e intelectual”. Além disso, podemos afirmar que essas narrativas, produzidas pelos colonizadores, foram utilizadas como instrumentos para silenciar a voz do sujeito colonizado, emudecendo a sua memória e fazendo-lhe esquecer do passado. Aliado a isso, ela pretendia sufocar as recordações anteriores a chegada dos colonizadores, assim como romper os laços identitários dos africanos com a ancestralidade, visando, com isso, desarticular qualquer tentativa de resistência ao jugo colonial.

sociedade angolana, tal como se apresenta, no final do século XIX e inícios do século XX, na região do Dongo (PADILHA, 2007, p. 79).

A ação do romance, segundo Padilha (2007) se desenrola no Dongo, entre 16/03/1899 e 16/03/1900 e narra, por meio de vários *flashbacks* a história de um grupo de mulheres pertencentes à sociedade local. Dentre elas se destaca como personagem principal Ximinha Belchior, a morta cujo segredo, sob a forma de uma adivinha, revela-se paulatinamente no transcorrer da narrativa. Além do perecimento deste personagem, ocorrido em 16/03/1899, a narrativa se desdobra em uma cadeia de outros óbitos, tornando-se a *morte* o fio condutor do romance. Isso, de certa forma, conecta este texto ao de Alfredo Troni, pois ambos discorrem sobre práticas fúnebres, enquanto marca cultural, no contexto angolano. Ao descrever o funeral de alguns personagens, Assis Júnior evidencia uma cultura híbrida, em que cerimônias católicas são associadas a crenças religiosas africanas. Essa constatação nos conduz ao pensamento de Stuart Hall (2003) sobre a hibridização cultural do período colonial. Para o pensador, esse processo foi tão intenso que se tornou irreversível, contrariando, desta forma, ideais nacionalistas de retorno à cultura originária.

No que diz respeito ao retorno absoluto a um conjunto puro de origens não contaminadas, os efeitos culturais e históricos a longo prazo do 'transculturalismo' que caracterizou a experiência colonizadora demonstraram ser irreversíveis (HALL, 2003, p. 108).

Mesmo perante a constatação da impossibilidade de alcançar uma cultura pura, isenta de diálogos e intercâmbios culturais, Assis Júnior procurou apresentar costumes, crenças e tradições locais, a partir de seu texto literário. Esta pretensão do autor, no entanto, não significa a negação da cultura alheia, mas sim a preservação da cultura local e a não submissão desta em relação à do colonizador. Para a realização do intento, o autor se apropriou de algumas estratégias, tais como o uso da metáfora. Quando ele se refere às personagens femininas, que participam da vida comunitária, mesmo após a morte; o escritor faz referência à rainha Ginga, figura histórica representante da resistência angolana e feminina ao colonizador português. Essa análise é realizada por Padilha (2007), ao afirmar:

De uma forma ou outra, a resistência é a marca das principais personagens femininas, também sempre empenhadas na tarefa de preservação dos referenciais e valores da terra ou do local de sua cultura. Por essa razão, ver-se-á que uma expressiva metáfora de tal resistência feminina se

reatualiza no romance que vai buscar na figura histórica e lendária da rainha Jinga, batizada pelos portugueses como Ana de Sousa. Principalmente Ximinha Belchior e Capaxi se fazem duplos explícitos da rainha que é um dos símbolos da angolidade (PADILHA, 2007, p. 82).

A referência a uma das personagens históricas mais importantes não apenas em Angola, mas também em África, comprova a intenção do autor de valorizar a cultura local, revelando a resistência angolana em relação ao apagamento da memória coletiva e ao silenciamento cultural, sobretudo, a partir da recuperação de uma terra oralizada e oralizante. Esta ambição será imprescindível para o próximo movimento literário angolano, que, de certa forma irá potencializar as ideias propagadas tanto por Alfredo Troni quando por Assis Júnior nestes momentos iniciais da literatura angolana.

2.2 Literatura angolana e resistência no século XX

A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.

Sérgio Vaz

Em 1948 surge o movimento *Vamos descobrir Angola*. Esta organização foi projetada e composta por jovens angolanos que tinham o intuito de estudar e conhecer a história, a geografia e, sobretudo, a cultura de seu país. Com essa imersão pelo desconhecido, o movimento pretendia “*Angolanizar Angola*” e ao mesmo tempo opor-se à literatura colonial, cuja finalidade era manipular, a seu benefício, a realidade da colônia. Em outras palavras, este movimento, liderado por Viriato da Cruz²⁶, incitava os jovens a redescobrir o país em todos os seus aspectos, através de um trabalho coletivo e organizado. Para tanto, apelava à produção literária, a qual refletia os anseios da população colonizada e se dirigida ao povo

²⁶ Viriato Francisco Clemente da Cruz (1928 - 1973) foi um político e um escritor angolano, que participou ativamente do processo de independência de seu país. Ao lado de Mário Pinto de Andrade, Matias Miguéis, Lúcio Lara, Hugo Azancot de Menezes e Eduardo Macedo dos Santos, fundou o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA).

com a finalidade de despertá-lo para as mudanças vindouras. Em 1950, porém, o *Vamos descobrir Angola* transforma-se no *Movimento Novos Intelectuais de Angola MNIA*²⁷. A alteração, no entanto, não significou apenas uma mudança de nomenclatura, mas também uma mudança de foco, pois em vez de se concentrar nas pesquisas sobre as culturas locais, o novo movimento se dedicou, quase exclusivamente, à produção de textos literários:

O Movimento dos Novos Intelectuais de Angola foi essencialmente um movimento de poetas, virados para o seu povo e utilizando nas produções uma simbologia que a própria terra exuberantemente oferece. O vermelho revolucionário das papoilas dos trigais europeus, encontraram-no, os poetas angolanos nas pétalas de fogo das acácias, e a cantada singeleza das violetas, na humildade dos “beijos-de-mulata” que crescem pelos baldios ao acaso. Os seus poemas trazem o aroma variado e estonteante da selva, o colorido dos poentes africanos, o sabor agridoce dos seus frutos e a musicalidade nostálgica da marimba. Mas vêm também palpitações de vida, com o cheiro verdadeiro dos homens que trabalham, o gosto salgado das suas lágrimas de desespero e a certeza inabalável na madrugada que sempre raia para anunciar o novo dia. Assim, os novos poetas foram cantando, com voz própria, a terra angolana e as suas gentes (ERVEDOSA, 1979, p. 107 apud SANTOS, 2007, p. 39).

Tendo em vista isso, as escritas literárias produzidas pelo MNIA vão ao encontro do que Frantz Fanon, em *Os condenados da terra*, definiu como terceiro estágio das obras literárias desenvolvidas por escritores colonizados:

Enfim, num terceiro período, chamado de combate, o colonizado, depois de ter tentado perder-se no povo, perder-se com o povo, vai, ao contrário, sacudir o povo. Em vez de privilegiar a letargia do povo, transformar-se em despertador do povo. Literatura de combate, literatura revolucionária, literatura nacional. No curso dessa fase, um grande número de homens e mulheres que até então jamais haviam pensado em fazer obra literária, agora que se vêem colocados em situações excepcionais, na prisão, nas matas ou aguardando a execução, sentem a necessidade de falar de sua nação, de compor a frase que exprime o povo, de se fazer porta-voz de uma nova realidade em atos (FANON, 1968, p. 185).

A intenção de produzir uma literatura nacionalista e engajada foi aprofundada por jovens intelectuais angolanos conhecidos como geração de 1950²⁸. Esta

²⁷ O MNIA foi um movimento cultural nacionalista, fundado em 1948. Organizado por alguns intelectuais nacionalistas, tais como: Viriato da Cruz. O movimento tinha um carácter contestatário, demonstrado em suas poesias publicadas na revista *Mensagem*. Grosso modo, o MNIA defendia o fortalecimento das relações entre literatura e sociedade e, ao mesmo tempo, se debruçava em conhecer a cultura angolana com a finalidade de romper com a tradição cultural imposta pelo colonizador. Por isso, esse movimento apresentava como lema: “Vamos descobrir Angola”.

²⁸ Esta geração é formada por jovens nascidos entre os anos de 1920 e 1930 e oriundos das famílias tradicionais de Angola, esses intelectuais romperam o período de silêncio instaurado pela literatura colonial. Reivindicando a valorização cultural do homem negro, entusiasmados pelas ideias de

pequena elite intelectual e econômica buscava na metrópole a conclusão de seus estudos, iniciados no liceu em Luanda. Em Portugal, os jovens foram recebidos nas casas de estudantes, locais oferecidos pelo governo português para acomodá-los e oferecer-lhes condições adequadas para a vida estudantil. Inicialmente, as casas eram divididas de acordo com a origem de cada um, por isso, havia as casas de estudantes da Índia, de Moçambique, de Cabo Verde e de Angola. Em 1944, o governo português decidiu unir todas estas instituições, formando assim, a Casa dos Estudantes do Império (CEI)²⁹. Esta medida, no entanto, não foi aleatória, pois significava uma estratégia empreendida pela metrópole para melhor controlar os filhos das colônias e, ao mesmo tempo, fortalecer a mentalidade imperial e o sentimento de portugalidade em cada um. Mesmo com essas medidas o sentimento independentista crescia entre os estudantes, principalmente, depois da Segunda Guerra Mundial³⁰, da criação da Organização das Nações Unidas (ONU), em 1945, e da realização da Conferência de Bandung³¹, na Indonésia, em 1955. Além desses acontecimentos que impulsionaram a formação de organizações políticas africanas contra a dominação portuguesa e afetaram o modo de pensar dos estudantes angolanos, não podemos deixar de destacar as modernas correntes literárias em vigência na Europa e na América Latina, tais como: o Renascimento Negro norte-americano e a Negritude francófona, ambos de ideologia pan-africanista³², assim

descolonização da África, evidenciavam a falácia do discurso benevolente do governo salazarista. Uma de suas mais importantes características foi a possibilidade de atuarem, simultaneamente, dentro e fora da colônia (Luanda e Lisboa).

²⁹ A Casa dos Estudantes do Império (CEI) foi uma instituição estatal que funcionava de maneira semelhante a uma república estudantil, mantida para albergar os vários estudantes das colônias portuguesas que vinham estudar na metrópole. Basicamente, esta casa tinha três cidades como sedes: Lisboa, Coimbra e Porto. Foi criada em 1944, pelo regime salazarista com a finalidade de fortalecer a mentalidade imperial e o sentimento da portugalidade entre os estudantes das colônias. Aliado a isso, procurou atender a uma necessidade de congregar, num único espaço de convivência, os estudantes das até então colônias portuguesas, que não possuíam instituições de ensino superior em seus locais de nascimento. No entanto, este ambiente estudantil logo se transformou em território de resistência ao colonialismo português, percebendo isso a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) encerrou todas as atividades desta instituição estudantil em 6 de setembro de 1965.

³⁰ Podemos acrescentar, ainda, que as reivindicações libertárias foram impulsionadas pelo término da Segunda Guerra Mundial com a derrota dos regimes autoritários. Esse fato histórico aqueceu o processo de descolonização das colônias europeias em África e na Ásia.

³¹ A Conferência de Bandung foi uma reunião composta por 29 países asiáticos e africanos em Bandung (Indonésia), entre 18 e 24 de Abril de 1955. Esse evento teve como objetivo mapear o futuro de uma nova força política global (Terceiro Mundo), visando a promoção da cooperação econômica e cultural afro-asiática, como forma de oposição ao que era considerado colonialismo ou neocolonialismo, por parte dos Estados Unidos e da União Soviética.

³² O pan-africanismo nasceu no início do século XX entre os negros de língua inglesa, particularmente dos Estados Unidos e das Antilhas Britânicas. A primeira conferência pan-africana foi organizada em Londres em 1900 por um advogado de Trinidad, Henry S. Williams. Depois da primeira Guerra

como o Neorrealismo português³³ e o modernismo literário brasileiro. Diante de várias referências, os estudantes angolanos perceberam com maior nitidez a opressão sofrida pelo seu povo. Dito de outra maneira:

Os africanos que conseguem estudar e atingir um certo nível de consciência social, mesmo beneficiando de algumas benesses da cidade de betão, tem tendência a sentir-se identificados com a massa da população que vegeta e sobrevive por entre inúmeras dificuldades. A raça, o grupo étnico, cor da pele, funcionam como um sinal de alarme do que eles, nas mesmas condições poderiam ter sofrido na carne. Ao descobrirem que ignoram quase tudo sobre a cultura e os costumes dos seus semelhantes, sentir-se-ão como autênticos estrangeiros na sua terra e verdadeiros intrusos nas metrópoles europeias, onde vestem a pele dos seus patrícios das colônias. Escrevendo por catarse e revolta, irão descobrir a África profunda, que é como quem diz, a raça e a etnia como factores de cultura, identidade e afirmação. O tema étnico, nesse renascimento representa para os africanos a busca mirífica de consistência das raízes, da origem, de um específico tronco da árvore da vida (LARANJEIRAS, 1995, p. 414 apud SANTOS, 2007, p. 35).

Ciente disso, a CEI começou a prestar assistência social e material aos discentes ultramarinos, inaugurou postos de assistência médica, concedeu bolsas de estudos, organizou uma importante biblioteca e promoveu campeonatos de várias modalidades esportivas. Todas as medidas visavam controlar os estudantes e ostentar uma imagem solidária e generosa da metrópole. Porém, isso não surtiu o resultado esperado, pois:

A CEI se transforma em um foco de debates e conagração dos estudantes das então colônias portuguesas. Enquista-se na metrópole um espaço africano onde se começa a questionar a práxis colonial, razão por que o regime vai intervir na sua administração, por intermédio de comissões da Mocidade Portuguesa, de 1948 a 1957. Impede-se, assim, a livre escolha dos quadros dirigentes, como se fizera de julho de 1944 a 1948 (PADILHA, 2007, p. 171).

A CEI converte-se em território de questionamento e de desalienação cultural. Com a intensificação dos debates sobre temas políticos, os jovens estudantes

Mundial, ela se amplificou sob a iniciativa de Georges Padmore e W. E. B. Dubois. Em sua ótica, a luta de um povo para a independência nacional reforçava a luta dos outros e vice-versa e era reforçada pela luta desses outros. Ou seja, o regime colonial deveria ser combatido em conjunto e não isoladamente. A negritude, posição intelectual e o pan-africanismo, posição política, convergiam ao afirmar respectivamente que todos os africanos tinham uma civilização comum e que todos os africanos deviam lutar juntos. Nesse sentido, o movimento da negritude e o movimento do pan-africanismo pertencem à africanidade no plano da ação (MAQUET, 1967, p. 15 apud MUNANGA, 2016, p. 111).

³³ O neorrealismo foi uma corrente artística surgida em meados do século XX, com um caráter ideológico marcadamente de esquerda / marxista. Apresentou ramificações em várias formas de arte (literatura, pintura, música), mas atingiu o seu expoente máximo no Cinema neorrealista, sobretudo no realismo poético francês e no neorrealismo italiano.

começaram a sonhar com a libertação de seus países do jugo colonialista. Por isso, alguns grupos políticos se formaram e algumas lideranças dos movimentos nacionalistas logo se destacaram, dentre eles Agostinho Neto, Marcelino dos Santos³⁴ e Amílcar Cabral³⁵.

O auge dessas discussões foi a publicação da Revista *Mensagem – voz dos naturais de Angola*³⁶. Este periódico de Arte e Cultura, lançado em 1951, utilizou a poesia como instrumento de análise dos cenários social, político e cultural da época. Teve como colaboradores alguns jovens intelectuais ligados à Casa dos Estudantes do Império. Dentre vários nomes desta geração, destacamos: Viriato da Cruz, Mário Pinto de Andrade, Agostinho Neto, Alda Lara, António Jacinto, Óscar Ribas, Mário António Fernandes de Oliveira, José Craveirinha, Bandeira Duarte, António Neto, Noémia de Sousa, José Mensurado, Ermelinda Pereira Xavier, Eduardo Castelbranco. Daí um dos dados que tornam esta revista importante, pois esses intelectuais, anos mais tarde, viriam a se tornar ícones do cenário cultural africano ou até mesmo líderes do Movimento Popular para Libertação de Angola (MPLA)³⁷.

Com um número reduzido de edições³⁸, a revista teve como objetivo despertar o espírito de angolanidade³⁹ no âmago daqueles que foram subalternizados pela

³⁴ Marcelino dos Santos nasceu em Moçambique em 1929. Atuou na articulação política para a libertação de seu país, tornando-se um dos fundadores da Frente de Libertação de Moçambique. Após a independência moçambicana, ocupou até 1977 o cargo de ministro da Planificação e Desenvolvimento e foi Presidente da Assembleia Popular de Moçambique até 1994.

³⁵ Amílcar Cabral nasceu em 1924 em Guiné-Bissau. Foi poeta, agrônomo e político, desempenhando importante papel na independência de Cabo Verde e Guiné-Bissau. Membro fundador do Partido Africano para Independência da Guiné e Cabo Verde - PAIGC, acabou sendo assassinado em 1973.

³⁶ Esta revista foi publicada através do Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola (ANANGOLA) e tinha como finalidade divulgar a cultura angolana no mundo e, ao mesmo tempo, reivindicar a independência de Angola. Foi porta-voz dos intelectuais que participavam do MNIA, pois a partir deste periódico poemas e contos foram publicados.

³⁷ Fundado em 10 de dezembro de 1956, o MPLA foi uma das mais importantes organizações político-partidárias que encaminharam a luta de independência em Angola. Surgiu da fusão de vários pequenos grupos anticoloniais e iniciou a sua ação em 1961, agrupando destacadas figuras do nacionalismo angolano, principalmente aqueles formados por estudantes da CEI, e por grupos armados do interior de Angola que lutavam contra o colonialismo português. Tornou-se o principal partido angolano, governando o país desde a independência de Portugal em 1975. Foi, inicialmente, um movimento de luta pela independência de Angola, transformando-se num partido político após a Guerra de Independência de 1961-74. Conquistou o poder em 1974/75, durante o processo de descolonização e saiu vencedor da Guerra Civil Angolana de 1975-2002, contra dois movimentos/partidos rivais, a UNITA e a FNLA.

³⁸ Como era de se esperar para uma revista de conteúdo anticolonial, as autoridades portuguesas logo se opuseram à sua veiculação. Na segunda edição, o MNIA, principal responsável pela revista, foi extinto e ela não pôde mais ser publicada. No entanto, seu legado já havia sido deixado. A literatura angolana tinha dado os seus primeiros passos.

³⁹ Aqui nos referimos ao termo angolanidade como construção e expressão de uma identidade de grupo centrada na pertença a uma nação. Pesquisador que se debruça a detalhar esse conceito é Kandjimbo (1997), para quem: “A ilustração da angolanidade inscreve-se naquele imperativo que visa impugnar a prática artificiosa do ‘assimilacionismo colonizador, o dualismo cultural, com vista a

metrópole portuguesa durante um longo período. Ela denunciava, por um lado, as difíceis condições sociais dos musseques, os bairros degradados de Luanda; e, por outro lado, a exploração do colonizador, apresentando, portanto, reivindicações nacionalistas⁴⁰. Esta revista, destinada a propagar criações artísticas dos jovens intelectuais, tornou-se o principal meio de divulgação de ideias e convicções políticas daquela geração de 1950. Foi crucial esse canal de expressão política, pois através dele novas ideias, vindas da Europa e da América do Sul, puderam ecoar em território angolano. Com a *Mensagem* o campo cultural despontou como forma de resistência, pois o engajamento político era manifestado, sobretudo, em forma de poesia. Nesse sentido, destaca-se a voz de Agostinho Neto, um dos principais poetas/políticos desta geração.

Para Neto, a nova cultura angolana deveria ser desenvolvida com urgência, pois assim se tornaria uma forma de resistência ao cânone colonial, cuja função principal foi perpetuar a colonização do povo angolano. Com isso, este político angolano pretendia romper com o domínio cultural imposto pela metrópole, principalmente, no campo literário, e, ao mesmo tempo, construir uma identidade cultural angolana que estivesse comprometida com o resgate das práticas culturais oprimidas durante muito tempo pelo colonizador e, aliado a isso, pavimentar as condições necessárias para a libertação nacional:

Ideologicamente os textos ficcionais procuram tecer a amanhã da libertação nacional e, para tanto, vão pouco a pouco construindo um espaço imaginário onde Angola emerge não como uma terra idílica à qual metaforicamente o sujeito poético deseja retornar [...], mas como um espaço dilacerado, à espera de uma reconstrução. Para que se viabilize tal processo reconstrutor, o primeiro passo é a revitalização de práticas culturais autóctones, sempre marginalizadas, quando não esmagadas, pelo colonizador (PADILHA, 2007, p. 169).

A literatura desponta, assim, como um símbolo de resistência ao regime colonial. No entanto, em vez de uma exaltação lírica e utópica das belezas do país, o projeto ficcional angolano pós-1950 procura resgatar uma fala própria cuja

definição dos traços essenciais duma identidade nacional', como diria Mário Pinto de Andrade. E diz mais: 'a angolanidade requer enraizamento cultural e totalizante das comunidades humanas, abarca e ultrapassa dialecticamente os particularismos das regiões e das etnias, em direcção à nação'. (...) Tenha-se em conta, a título de exemplo, que para a construção do Estado e da Nação, é fundamental a representatividade étnica no plano institucional (...) (KANDJIIMBO, 1997, s/p.).

⁴⁰ A polícia salazarista percebendo o perigo que a literatura representava para a segurança do processo de colonização, interdito a publicação da revista *Mensagem*, logo após a publicação do segundo exemplar. Entre os temas da revista estavam reivindicações literárias e culturais que apontavam para a conscientização da exploração colonial e independência de Angola.

finalidade seja o engajamento na luta pela libertação nacional. Por isso, nesse momento histórico, literatura e identidade nacional são indissociáveis:

Literatura e construção da nacionalidade são duas faces de uma mesma moeda, cunhada, em um primeiro momento, entre 1948 e 1975, pelas várias gerações de escritores. Nasce, pois, ao mesmo tempo, a moderna literatura, a consciência da nacionalidade e a luta pela libertação, sendo difícil separar os processos estéticos e político-ideológico, que estabelecem entre si significativas interfaces, mesmo depois da independência (PADILHA, 2007, p. 175).

A ficção produzida por esses intelectuais se caracterizou, substancialmente, por resgatar a voz do angolano marginalizado, silenciado e subalternizado durante o período de exploração colonial. Para a realização da tarefa, a recuperação da tradição oral, a partir da poesia e das narrativas ficcionais, tornou-se a estratégia mais cobiçada pelos escritores daquela época:

O escritor tenta, naquele momento, subverter a fala ficcional europeia ao mesmo tempo em que, com relação ao povo, busca sacudi-lo. A literatura se faz arma de combate, procurando transformar-se em instrumento de mobilização [...]. Muda-se o destinatário da obra literária, que deixa de ser o colonizador e/ou o intelectual assimilado para ser o homem comum angolano. Até nesse nível se instaura, pois, a subversão da ordem dominante (PADILHA, 2007, p. 175).

A literatura, dessa forma, se aproxima da contação de histórias. Isso é possível a partir de uma nova fala ficcional griotizada e griotizante que hibridiza a letra à voz. Essa penetração da literatura nos segmentos sociais mais populares de Angola contava com a participação efetiva da camada letrada da sociedade, responsável por ler os textos para a grande maioria da população iletrada. Assim, os letrados do interior angolano agiam como os antigos griots⁴¹, fazendo circular, via oralidade, as ideias contidas nos textos literários:

⁴¹ Os griots, segundo Gizêlda Melo do Nascimento, são: "(...) personagens idosas como responsáveis pela transmissão e manutenção de traços culturais autênticos estaria ligada não apenas a uma certa autoridade que possuem pelo acúmulo de experiências, mas prioritariamente por tratarem-se de personagens limiares. Seres cuja autoridade reside também na posição privilegiada em que se situam: na zona fronteira onde a vida e a morte indistintas; entre a vida visível e a invisível, situação que remete a uma visão filosófica africana do mundo pois que "estão mais próximos dos mortos e participam de sua condição" e que, por participarem dessa intimidade com o mundo invisível, a espiritualidade torna-se mais presente. Daí talvez venha a leveza, daí também a aparente fragilidade

O segmento letrado, ao ler/contar tal texto, funcionava, sobretudo fora dos centros urbanos, como os antigos griots, fazendo-os circular também pela via da oralidade. Assim, pois, quanto mais próxima estivesse a escrita da oralidade, mais facilmente se poderia disseminar a mensagem transformadora (PADILHA, 2007, p. 175).

Apesar de utilizar a língua do colonizador para propagar as ideias anticolonialistas, os artistas daquela época se empenhavam em criar uma dicção própria dos angolanos, pela subversão sintática e lexical da norma culta, por traços da oralidade e pela utilização de palavras e expressões de línguas locais, como o quimbundo. Esta língua foi particularmente aproveitada pelo *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA)*, porque foi estudada profundamente por Mário Pinto de Andrade⁴². Um dos poemas que exemplificam essa hibridização entre a língua do colonizador e a língua local é *Castigo p'ro Comboio Malandro*⁴³, de António Jacinto⁴⁴:

Castigo P'ro Comboio Malandro

Esse comboio malandro
passa
passa sempre com a força dele
 ué ué ué
 hii hii hii
te-quem-tem te-quem-tem te-quem-tem

o comboio malandro
passa [...]

Comboio malandro
o fogo que sai do corpo dele
vai no capim e queima

física. Numa lei de compensação, maior fragilidade física, maior potencialidade de forças vitais do universo” (NASCIMENTO, 2006, p. 125).

⁴² Mario Pinto de Andrade nasceu em Golungo Alto, em 1928. Foi um dos fundadores do MPLA e desenvolveu uma expressiva obra sociológica sobre a cultura angolana, sendo um dos principais intelectuais a pensar novas formas de se construir uma identidade autenticamente angolana. Exerceu o cargo de presidente do MPLA, vindo a falecer em Londres, em 1990.

⁴³ Foi publicado em formato de livro em 1961. No entanto, já tinha sido divulgado no *Boletim Mensagem*, em 1960.

⁴⁴ António Jacinto do Amaral Martins (Luanda, 1924 – Lisboa, 1991) é um dos maiores nomes da literatura angolana e da Geração Mensagem. Ao lado de Viriato da Cruz fundou as bases da literatura nacionalista angolana a partir da década de 1940. Publicou em periódicos como: *Notícias do Bloqueio*, *Itinerário*, *O Brado Africano*. Ativista político, foi preso em 1960 e desterrado para Campo de Tarrafal, em Cabo Verde, onde cumpriu pena até 1972. Em 1973 se uniu à guerrilha MPLA (Movimento Popular de Libertação da Angola). Com a independência de Angola, foi co-fundador da União de Escritores Angolanos e Ministro da Cultura (1975 - 1978). Entre os prêmios mais importantes que recebeu, destacam-se: *Prémio Noma*, *Prémio Lotus da Associação dos Escritores Afro-Asiáticos* e *Prémio Nacional de Literatura*.

vai nas casas dos pretos e queima
 Esse comboio malandro
 já queimou o meu milho,

Se na lavra do milho tem pacaças
 eu faço armadilhas no chão,
 se na lavra tem kiombos
 eu tiro a espingarda de kimbundo
 e mato neles
 mas se vai lá fogo do comboio malandro
 - deixa! -

ué ué ué
 te-quem-tem te-quem-tem te-quem-tem
 só fica fumo,
 muito fumo mesmo.

Mas espera só
 Quando esse comboio malandro descarrilar
 e os brancos chamar os pretos p'ra empurrar
 eu vou
 mas não empurro

- nem com chicote -
 finjo só que faço força
 Comboio malandro
 você vai ver só o castigo
 vai dormir mesmo no meio do caminho.⁴⁵

No poema, observamos uma pretensão da literatura local em se diferenciar da influência literária colonial e, simultaneamente, angolanizar-se através da palavra escrita. António Jacinto, no texto, vale-se de imagens associadas ao trem para tecer críticas aos métodos de repressão utilizados pelos colonizadores portugueses. Isso é perceptível quando analisamos o seguinte trecho: “que sai no corpo dele vai no capim e queima/vai nas casas dos pretos e queima”. Nesta passagem, ao descrever o comboio como malandro, o poema acentua as metamorfoses pelas quais o trem passa e, ao mesmo tempo, utiliza este meio de transporte como uma metáfora do colonizador que tudo destrói. Assim, o poema refere-se à repressão sofrida pelos angolanos que tinham os bens destruídos pelas mãos do colonizador. Ao mesmo tempo é interessante observar que o eu-lírico se coloca no poema quando afirma: “já queimou o meu milho”. Nesse momento, verificamos a substituição da voz do colonizador por uma fala local, que expressa a sua angústia diante da exploração e da dominação colonial. Daí a inovação desse poema, pois em vez de o colonizador ser o detentor da voz e, portanto, da verdade; é o angolano que emerge como sujeito do discurso.

No entanto, o combate aos abusos do colonizador europeu não é a única

⁴⁵ Texto disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/13262/castigo-pro-combioio-malandro>

preocupação de *Castigo P'ro Comboio Malandro*. No citado poema, António Jacinto, através de uma acentuada sonoridade, procura representar também o ritmo da música africana. A representação ocorre, em linhas gerais, a partir de dois movimentos: o primeiro diz respeito à mescla de línguas - portuguesa e quimbundo - e abolição das pausas longas entre versos e estrofes, enquanto o segundo está relacionado à repetição de palavras ou pelo uso intencional de onomatopeias que trazem para a mente do leitor-ouvinte a imagem do trem como metáfora do processo colonizador. Desse modo, a escrita de textos literários com harmonias, melodias e ritmos foi uma importante estratégia empregada pelo *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola* para atingir, diretamente, a população angolana. Nesse sentido, este poema ilustra o que Ana Mafalda Leite discorre sobre as literaturas africanas de língua portuguesa:

As literaturas africanas de língua portuguesa encenaram, desse modo, desde muito cedo, a criação de novos campos literários, fazendo coexistir na maleabilidade da língua, a escrita com a oralidade, numa harmonia híbrida, mais ou menos imparável, que os textos literários nos deixam fruir (LEITE, 2012, p. 139).

Essa hibridização aparece no poema de António Jacinto, na medida em que há uma recriação sintática e lexical da língua do colonizador e, ao mesmo tempo, uma recombinação linguística desta com a língua local. A partir desse processo transformativo e nativizante, o colonizado calibaniza⁴⁶ e canibaliza a língua portuguesa imposta pelo colonizador, ao mesmo tempo em que extrai desse processo um saldo positivo, já que o texto borra as fronteiras da colônia com a metrópole.

Isso foi conseguido no poema em estudo, especialmente, pelo fato de ter sido declamado para as populações mais humildes. Somado a isso, ele foi musicado e gravado por Fausto Bordalo Dias⁴⁷ no álbum *P'ró Que Der e Vier* (1974). Com a propagação, o poema se tornou mais acessível a um maior público, contribuindo, dessa forma, com o processo de mobilização contra o colonizador europeu.

Afinado a esse objetivo de valorização da oralidade e da língua quimbundo, o

⁴⁶ Faço referência aqui à peça *Tempestade* de William Shakespeare, a qual foi intensamente propagada pelos estudos pós-coloniais pelo fato de apresentar a turbulência convivência entre Próspero (colonizador) e Caliban (colonizado).

⁴⁷ Carlos Fausto Bordalo Gomes Dias é um compositor e cantor português. Nasceu em 1948 a bordo do navio *Pátria*, em viagem entre Portugal e Angola. É autor de uma vasta produção artística cuja maior característica é a hibridização de ritmos africanos com portugueses.

MNIA se empenhou em conhecer as tradições culturais dos povos que ali habitavam. Para tanto, pesquisas aconteceram no sentido de resgatar/fabricar memórias do período anterior à chegada dos portugueses. Neste processo de valorização do passado, os escritores angolanos fabricaram recordações de um tempo pretérito, muitas vezes idealizado, apresentando-o como um período em que os traços culturais angolanos não teriam sido apagados ou silenciados pelo colonialismo português. A memória expressava a necessidade de atribuir importância àquilo considerado “autenticamente” angolano, tecendo uma crítica ácida sobre a influência cultural portuguesa. Esse aspecto da literatura angolana é melhor destrinchado por Laura Cavalcante Padilha no livro *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade da ficção angolana no século XX*, quando ela afirma:

O que há, no caso de Angola, não é uma impossível renúncia ao empréstimo, no sentido trabalhado por Roberto Schwarz (1987), mas a busca de uma dicção literária fundada em modelos estéticos anteriores ao fato colonial, sem que se abandonem as outras influências possíveis. O desejo de reangolanização da dicção literária reencaminha naturalmente o ficcionista para as manifestações da tradição oral e para um modo de elaboração do texto narrativo escrito, nos moldes como fizeram, no século XIX – embora com limitações – Alfredo Troni e, no século XX, Assis Júnior, sem falar de Óscar Ribas, cuja produção de *Uanga* – na década de 1930 – é contemporânea de Assis Júnior, em certa medida. Busca-se no passado uma forma de realização discursiva percebida como nacional, pela qual já se fosse construindo um espaço de diferença com relação à metrópole sem renúncia absoluta ao empréstimo. É o mesmo processo que se dá, em certo sentido, no século XIX brasileiro (PADILHA, 2007, p. 174).

Apesar desse movimento cultural liderado por intelectuais angolanos ser associado ao romantismo literário brasileiro devido ao sentimento nacionalista e à necessidade de projetar uma identidade nacional, é possível também vinculá-lo ao modernismo literário brasileiro, sobretudo, à Semana de Arte Moderna.

Autora que elucida essa aproximação é Tânia Macêdo, no livro *Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas*. No texto, a pesquisadora afirma que o diálogo estabelecido entre o MNIA e a literatura brasileira foi extremamente importante, pois esta se tornou o novo modelo literário a ser adotado pelos intelectuais angolanos:

Não podemos deixar de assinalar que a terrível interferência dos europeus em sua história condicionou que esses povos formassem a sua ideia de futuro amparados em instrumentos forjados fora de seu mundo. Nessa fatal situação de dependência cultural, desejo de romper com os valores da metrópole, conduzia à eleição de outro modelo que pudesse, pelo menos,

inspirar o percurso a ser seguido. Isto é, tornava-se fundamental dialogar com outro universo cultural. Caberia, assim, à cultura brasileira o papel principal nesse jogo (MACÊDO, 2007, p. 56-57).

No entanto, a influência exercida pela literatura brasileira sobre a angolana não alterou o quadro cultural deste e de outros países africanos. Na verdade, o que ocorreu, a partir do diálogo entre as duas margens do Atlântico, foi uma reflexão mais profunda sobre a necessidade de romper com a dependência cultural em relação à metrópole portuguesa:

Sob essa luz, verifica-se que o rompimento com os modelos metropolitanos (representantes da “inteligência oficial” naquele momento) e a procura de formas da oralidade popular, ou melhor dizendo, a integração da voz do povo iletrado na letra dos textos produzidos, marca a ruptura (MACÊDO, 2007, p. 57).

A tentativa, portanto, de tornar o texto literário acessível às camadas mais populares da sociedade angolana aproximou, de certa forma, os intelectuais de Angola das ideias defendidas por Oswald de Andrade. Essa aproximação aconteceu a partir de um duplo movimento: o primeiro diz respeito ao escritor modernista ter proposto uma atualização estética na literatura brasileira capaz de se opor à ala mais conservadora daquela sociedade do início do século XX, a qual era representada por parnasianos, bacharéis e acadêmicos. O segundo, por sua vez, está relacionado ao fato de Oswald de Andrade ter identificado na antropofagia cultural a estratégia adequada para reagir à secular dependência brasileira em relação à cultura europeia. Nesse sentido, em vez de recusar as influências estrangeiras sobre a cultura nacional, a antropofagia sugeriu a incorporação crítica, através da devoração simbólica, dos traços culturais do europeu. Assim,

O artista da cultura dominada não deveria ignorar a presença estrangeira, mas engoli-la, carnavaliza-la, recicla-la para fins nacionais, sempre de uma posição de autoconfiança cultural. As metáforas do “canibalismo” e do “carnavalismo” têm em comum o apelo aos rituais “orais” de resistência, sua vocação de uma transcendência do ser através da junção física e espiritual com o outro e sua insistência na “digestão amigável” e reciclagem crítica da cultura estrangeira (SHOHAT e STAM, 2006, p. 428 grifos dos autores).

Essa alternativa criativa para enfrentar o problema da dependência cultural foi transformadora para os intelectuais angolanos, pois a partir dessa estratégia eles puderam identificar as vantagens de transitar pelas culturas local e portuguesa. Por isso, autores modernistas brasileiros se tornaram fonte de inspiração para os angolanos. Esta informação é confirmada por Tânia Macêdo em outro texto, no qual a estudiosa afirma:

Para os jovens do Movimento que iria definir os rumos da literatura angolana, a leitura de autores do modernismo brasileiro abriu caminhos, apresentando propostas estéticas e questões que eles próprios se colocavam. Opondo-se vivamente à padronização e aos modelos ditados pela ordem colonial, a valorização de elementos angolanos apontava para uma possibilidade de trazer à cena literária – e não só – grande parte da sociedade angolana, segregada pelo colonialismo. Ao mesmo tempo, esses moços consideravam imprescindível uma aposta na modernidade, pois isso significava não só estar no compasso do que se fazia no mundo, como também uma ruptura com o colonialismo tardio e prolongado (MACÊDO, 2008, p. 139).

A leitura estética do modernismo brasileiro, realizada pelos escritores angolanos, logo é direcionada para o campo político. A estratégia canibalesca se une a outras, impulsionando a luta armada contra o colonizador. A literatura, nesse sentido, torna-se uma prática imprescindível, pois além de agenciar o debate político, denuncia as atrocidades do colonizador e estimula o engajamento de parte da população angolana na luta contra a dominação portuguesa. Nesse aspecto, esta literatura assimila as influências culturais brasileiras e as potencializa, desdobrando-as na esfera política e utilizando-as, inclusive, como estratégia para resistir e enfrentar o colonizador português.

2.3 Da guerra colonial à libertação nacional: o cenário angolano de 1961 a 1975

O colonizado [...] desde seu nascimento percebe claramente que este mundo estreito, semeado de interdições, não pode ser reformulado senão pela violência absoluta.

Frantz Fanon

O ano de 1945 pode ser considerado um divisor de águas para a independência de alguns países africanos, isto porque foi neste marco histórico que a Segunda Guerra Mundial⁴⁸ chegou ao fim e a ONU⁴⁹ foi fundada. Com esses importantes eventos se intensificaram as discussões acerca da independência dos povos africanos. Nesse contexto, dois pensadores de grande importância se destacam: Albert Memmi e Frantz Fanon.

Albert Memmi nasceu em Túnis, na Tunísia, em 1921. Participou ativamente das lutas pela independência de seu país, ocorrida em 1956. Um ano após o acontecimento, publicou um livro que se tornaria um clássico dos estudos sobre a relação colonizador/colonizado: *Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador*. Na obra, o autor afirma, inicialmente, que os objetivos da colonização estão relacionados à exploração econômica tanto do colonizado quanto da colônia. Para ele, a suposta missão civilizadora, defendida durante muito tempo pelo regime colonial, não pode ser mais utilizada como pretexto para a perpetuação da colonização:

Ninguém mais acredita na missão cultural e moral, mesmo original, do colonizador. Atualmente, em todo caso, a partida rumo à colônia não é a escolha de uma luta incerta, buscada precisamente por seus perigos, não é a tentação da aventura, mas a da facilidade (MEMMI, 2007, p. 37).

Segundo o autor, o que justificaria a colonização e atrairia o homem europeu para a colônia seriam os benefícios econômicos, pois nela “ganha-se mais e gasta-

⁴⁸ Lembrando que no final da Segunda Guerra Mundial ascenderam duas superpotências: EUA e URSS. Ambas iniciaram uma política de influência sobre as demais nações mundiais. Os Estados Unidos, como centro hegemônico do mundo capitalista, intensificou as pressões contra os impérios coloniais europeus, exigindo que a independência fosse concedida aos territórios africanos. Esta postura, no entanto, não foi um ato de solidariedade em relação aos povos africanos colonizados, mas sim se justificou devido aos interesses norte-americanos em favorecer e estimular a livre circulação das empresas transnacionais. Já a URSS, ao competir com os EUA, iniciou o seu processo de expansão territorial. Disseminou sua ideologia pelo mundo, ramificando-se também em África, sobretudo, em Angola, com o apoio financeiro e militar ao movimento independentista: MPLA.

⁴⁹ Lembrando que a independência das nações colonizadas passou a ser defendida e exigida na Carta da Organização das Nações Unidas (ONU) no seu capítulo XI, intitulado “Declaração Sobre os Territórios Não-Autônomos”, onde se lê em seu Artigo 73 a positivação do primado dos interesses dos habitantes locais à gradativa promoção do seu autogoverno: “Promover o seu governo próprio, ter na devida conta as aspirações políticas dos povos e auxiliá-los no desenvolvimento progressivo das suas instituições políticas livres, de acordo com as circunstâncias peculiares a cada território e seus habitantes, e os diferentes graus do seu adiantamento [...]” (ONU. Cartas das Nações Unidas, 1945). Além disso, é inquestionável a importância da publicação, através da ONU, da Declaração Universal dos Direitos do Homem, em 1948, culminando numa pressão maior da comunidade internacional para que Portugal desocupasse os territórios africanos.

se menos” (MEMMI, 2007, p. 38). Essa situação vantajosa, inclusive, explicaria a permanência de muitos colonizadores nos territórios dominados, durante os períodos de conflitos mais intensos:

Eles resistirão, portanto, o máximo possível, pois, quanto mais o tempo passar, mais durarão as vantagens, que realmente merecem algumas preocupações e que sempre se perderão demasiadamente cedo. Mas se um dia o econômico é atingido, se as “situações”, como se diz, correm riscos reais, o colonizador se sente ameaçado e pensa, seriamente desta vez, em voltar para a metrópole (MEMMI, 2007, p. 40).

O interesse e a insistência do colonizador em continuar na colônia acontece porque ele sempre é beneficiado com uma série de vantagens:

É ele que concebe as leis que fixam seus direitos exorbitantes e os deveres dos colonizados; ele tem necessariamente acesso à aplicação das instruções pouco discretas de discriminação, das dosagens nos concursos e nas contratações, uma vez que é ele que dela se encarrega. Ainda que se quisesse cego e surdo ao funcionamento de toda a máquina, bastaria que recolhesse os resultados: ora, é ele o beneficiário de toda a empreitada (MEMMI, 2007, p. 42).

Perante o cenário em que todas as regalias pertencem ao colonizador e ao colonizado é reservada apenas a servidão, resta a este apenas duas possibilidades: tornar-se um colonizador ou revoltar-se. Para Memmi, a primeira alternativa é inviável, pois mesmo que os colonizados adotem os valores dos colonizadores, isso em vez de significar ascensão, comprova a sua inferiorização:

Ao esforço obstinado do colonizado de superar o desprezo (merecido por seu atraso, sua fraqueza, sua alteridade, ele acaba por admitir), à sua submissão admirativa, à sua preocupação aplicada de se confundir com o colonizador, de se vestir e falar como ele, de se comportar como ele, até mesmo em seus tiques e em sua maneira de cortejar, o colonizador opõe um segundo desprezo: o escárnio. Ele declara, explica ao colonizado que esses esforços são inúteis, que ele só ganha com eles um traço suplementar: o ridículo. Pois o colonizado jamais conseguirá identificar-se com ele, nem mesmo reproduzir corretamente o seu papel. Na melhor das hipóteses, se não quiser feri-lo demais, o colonizador empregará toda a sua metafísica caracterológica. Os gênios dos povos são incompatíveis; cada gesto tem por base a alma inteira etc. Mais brutalmente, ele dirá que o colonizado não passa de um macaco. E quanto mais o macaco for sutil, quanto melhor imitar, mais o colonizador se irritará. Com a atenção e o faro agudo que a malevolência desenvolve, ele rastreará a nuance reveladora, na roupa ou na linguagem, a “falta de gosto”, que sempre acaba descobrindo. Um homem dividido entre duas culturas raramente encontra o equilíbrio, de fato, e o colonizado nem sempre encontra o tom justo (MEMMI, 2007, p. 166).

Diante disso, resta ao colonizado revoltar-se. Enfrentar o colonizador é, para Memmi, a única possibilidade de alterar um cenário tão adverso. A violência é uma estratégia a ser apreciada com a finalidade de afugentar o colonizador da colônia e, principalmente, expurgar o colonizado que há dentro de cada um daqueles que foram oprimidos e subalternizados durante séculos. Memmi reflete, inclusive, que a germinação de revoltas não deveria chocar, pois é uma estratégia de resistência natural e inevitável a ser usufruída pelos povos explorados. Na verdade, ele considera que o procedimento deveria ser mais comum e mais inclemente:

Longe de nos espantarmos com as revoltas colonizadas, podemos nos surpreender, ao contrário, com o fato de não serem mais frequentes e mais violentas. Na verdade, o colonizador vela por isso: esterilização contínua das elites, destruição periódica, por corrupção ou opressão policial, daquelas que conseguem apesar de tudo surgir; aborto, por provocação, de todo movimento popular, com esmagamento brutal e rápido. Notamos também a hesitação do próprio colonizado, a insuficiência e a ambiguidade de uma agressividade de vencido que, a despeito de si mesmo, admira o vencedor; sua esperança, por muito tempo tenaz, de que a onipotência do colonizador daria à luz uma bondade completa (MEMMI, 2007, p. 169).

A violência como estratégia de resistência ao colonizador também é defendida por Frantz Fanon, outro grande influenciador dos movimentos de libertação dos países africanos. Nascido em 1925 na Martinica⁵⁰, Fanon estudou medicina na França, especializando-se em Psiquiatria. Tornou-se um dos principais intelectuais tanto do movimento que ficou conhecido como terceiro-mundismo⁵¹, quanto dos estudos pós-coloniais. Participou ativamente da luta pela descolonização dos países africanos, em especial, da independência da Argélia, atuando entre 1953 e 1956 como médico-chefe do hospital psiquiátrico de Blida-Joinville. No livro *Os condenados da Terra*, publicado originalmente em 1961, o autor reflete sobre os efeitos devastadores da exploração colonial e analisa o panorama político, histórico,

⁵⁰ Departamento ultramarino francês no Caribe.

⁵¹ As origens dos países terceiro mundistas remontam ao processo de independência a partir, sobretudo, de 1947, de nações que estavam sob o jugo de colonizadores europeus. Apesar das especificidades de cada país do Terceiro Mundo, eles apresentam algumas características comuns: ausência de reforma agrária sistemática; aumento da distância entre "países ricos e pobres", gerando uma enorme desigualdade social e econômica; explosão demográfica; regimes militares; busca de desenvolvimento econômico e de industrialização. O termo "Terceiro mundo" se tornou mais comum a partir da reunião de países asiáticos e africanos que se emanciparam da colonização europeia, em abril de 1955, na Conferência de Bandung, na Indonésia. É a partir dessa denominação que esses países, considerados pobres e com sérios problemas sociais como a violência, a miséria extrema e a corrupção, buscaram chamar a atenção do mundo inteiro.

cultural e psíquico da colonização na Argélia e, conseqüentemente, em África. Com isso, a obra se converteu numa luta anticolonial, sobretudo, porque alertava e conscientizava os colonizados acerca dos nefastos estratagemas utilizados pelo colonizador para perpetuar a colonização, a qual sob o pretexto de tirar os povos colonizados das “trevas”, usurpava suas riquezas. Reflete Fanon que após o colonizado adquirir consciência da situação adversa a qual esteve submetido, a revolta seria a única possibilidade capaz de enfrentar o colonizador. Dessa forma, para ele, a utilização da violência seria inevitável, pois além de expulsar o colonizador dos territórios invadidos, ela poderia acentuar processos gradativos de conscientização nacional, pois “Libertação nacional, renascimento nacional, restituição da nação ao povo, Commonwealth, quaisquer que sejam as rubricas utilizadas ou as novas fórmulas introduzidas, a descolonização é sempre um fenômeno violento” (FANON, 1968, p. 25).

Após acompanhar a guerra de libertação da Argélia, o autor chega à conclusão de que qualquer colonizado que almeje enfrentar e resistir ao colonialismo deve estar preparado para a violência. O colonizado, desse modo, deve usar a violência como estratégia de resistência ao colonizador, pois este recurso sempre foi utilizado para a consolidação da opressão colonial.

Fazer explodir o mundo colonial é doravante uma imagem de ação muito clara, muito compreensível e que pode ser retomada por cada um dos indivíduos que constituem o povo colonizado. Desmanchar o mundo colonial não significa que depois da abolição das fronteiras se vão abrir vias de passagem entre as duas zonas. Destruir o mundo colonial é, nem mais nem menos, abolir uma zona, enterrá-la profundamente no solo ou expulsá-la do território (FANON, 1968, p. 30).

Como se observa no trecho acima, o pensador defende, de forma radical, o uso da violência, pois da mesma forma que o colonizador foi implacável na destruição das formas de resistência do colonizado, este deve responder à opressão sofrida com o mesmo grau de intensidade. No entanto, a violência defendida por Fanon não é uma vingança ou ato de brutalidade, mas sim uma forma de não deixar impune toda opressão exercida pelo sistema colonial.

Influenciados por essas ideias, já em 1960 quase duas dezenas de países africanos se libertaram do jugo colonial. Para citar apenas alguns, destacamos Costa do marfim, Daomé, Níger e Alto Volta (atual Burkina Faso). Todas essas nações conquistaram a independência em relação à França no ano de 1960. Com

isso, a tendência libertária pavimentou o terreno para a luta armada angolana contra o colonizador português. Em 1961⁵² dois fatos foram o estopim para o início destes conflitos. No primeiro, ocorrido em 4 de fevereiro, um grupo de nacionalistas angolanos atacou a cadeia central em Luanda, a casa de reclusão, com o intuito de libertar presos políticos aí encarcerados, resultando na morte de seis agentes policiais. Segundo Miranda (2011), nos dias seguintes foram mortos em Angola entre 200 e 300 colonos portugueses, o que levou as autoridades colonialistas a assassinar em Luanda cerca de 3.000 pessoas, criando um clima de insurreição armada em toda Angola. Já no mês seguinte, mais precisamente no dia 15, na região norte de Angola, camponeses, vinculados à União das Populações de Angola (UPA), realizaram um bárbaro massacre, deixando centenas de mortos em alguns distritos de Luanda.

Mesmo diante deste cenário favorável à independência dos povos africanos, Portugal resistia a tal conjuntura. Para justificar a continuação da prática colonialista houve um reforço na propagação do discurso, segundo o qual o principal objetivo do império português era levar a civilização aos africanos:

Portugal sempre defendeu a ideia de que era a potência colonial que melhor se adaptou aos trópicos e que do Minho ao Timor Leste e todas suas possessões de África constituíam um único Estado português, conforme consta no Ato Colonial de 1933 alterado em 1951, onde eram respeitados todos os direitos políticos e culturais, e a única missão portuguesa era a de civilizar os povos que não tinham conhecido ainda civilização nenhuma (KEBANGUILAKO, 2016, p. 186).

Portugal argumentava ainda que os países africanos sob a sua tutela apresentavam um índice de aproximação com a cultura europeia superior, em comparação com as outras potências colonizadoras, pois enquanto várias destas impediam o uso de suas línguas pelos povos colonizados, Portugal o incentivava. Essa alegação, todavia, visava esconder a real intenção do colonizador luso, pois:

Não foi bondade dos portugueses querer transmitir sua cultura, mas foi uma imposição política da cultura portuguesa e a total negação das culturas africanas. Até mesmo os nomes dos africanos foram trocados e lhes foram

⁵² Embora tenha se convencionado o ano de 1961 como o início da luta armada pela libertação do país do jugo colonial, não podemos deixar de destacar que desde muito cedo os angolanos resistiram à ocupação portuguesa. Esta resistência, segundo Cadornega (1972), se caracterizou por diferentes modos de oposição ao regime, incluindo a reação armada. As coligações entre os territórios angolanos do Congo, Ndongo e Matamba na luta contra os portugueses, no século XVI, já evidenciam isso.

impostos nomes europeus. O uso das línguas africanas era proibido e todas as práticas culturais africanas negadas [...]. Nunca houve, nas colônias portuguesas, a dita “igualdade de gêneros”, e em nenhum momento a dignidade do homem africano e as suas culturas foram respeitadas. O que houve foi uma imposição da cultura portuguesa aos angolanos (KEBANGUILAKO, 2016, p. 186).

As informações citadas são confirmadas no Relatório da Comissão Especial do Conselho de Segurança da ONU sobre os territórios ultramarinos de Portugal, apresentado em 1961, do qual Arnon de Mello, extraiu o seguinte trecho:

A fundamental insatisfação do povo decorre da relação essencialmente colonial entre os territórios e Portugal, que objetiva impor à população indígena a cultura e a cidadania portuguesas e que nega oportunidades para o desenvolvimento de sua personalidade e a realização de suas aspirações. Enquanto Portugal insiste em afirmar que os territórios são províncias ultramarinas, a maioria dos habitantes indígenas não tem os mesmos direitos civis e políticos dos habitantes de Portugal, e em muitos dos territórios eles têm sido submetidos à prática de trabalho forçado (MELLO, 1974, p. 9).

Segundo Mello (1974), neste mesmo ano, a Assembleia-Geral da ONU reafirmou o direito dos povos africanos à autodeterminação e à independência e insistiu, com o Governo de Portugal, para que a transferência de poder fosse negociada com os representantes dos partidos políticos de cada país, e, após isso, que a independência fosse concedida aos territórios.

Porém, mesmo diante de uma forte pressão exercida pela ONU e da intensificação das lutas armadas, Portugal permaneceu irredutível. Ao invés de rever sua postura em relação aos países africanos, preferiu reforçar as justificativas para a continuação da colonização. Isso é confirmado através do discurso proferido pelo deputado português Águedo de Oliveira, na Assembleia Nacional portuguesa em 6 de abril de 1961:

Não façam jogos de palavras nem estabeleçam mais confusão de conceitos. Quando em Bandung, em Acra e no Cairo se fala em descolonização pretende-se o banimento dos Europeus, a revisão e reprovação total da acção secular europeia. Pretende-se herdar sem partilha as plantações, casas, escritórios, armazéns, oficinas, fábricas, portos, estradas, obra dos capitais, inteligência e trabalho europeu, tudo que é património público e privado, sem indenização nem compensação. Integração significa descolonizar e todavia não querem que assim seja. Vejamos. Integração significa também descolonizar porque assegura independência nacional, desenvolvimento e vida que se pode chamar própria [...] Integração significa elevação do nível moral e civilizador até ao nível europeu. Significa assistência financeira, técnica, desenvolvimento económico e social – toda uma obra imensa de associação e de intimidade

nas ideias e nos factos. Significa unidade moral e política (ASSEMBLEIA NACIONAL, 1961, p. 512-533 *apud* SILVA, 2016, p. 167-168).

Aliada a esta argumentação tendenciosa, produzida pelo governo de Portugal, havia entre os portugueses, sobretudo na classe política, dois pensamentos: o primeiro afirmava que os fatos ocorridos entre fevereiro e março de 1961 não passavam de ações terroristas perpetradas por um grupo de delinquentes sem nenhuma pretensão política ou reivindicação independentista. Já o segundo asseverava que essas ações tinham sido organizadas por estrangeiros, interessados em desestabilizar o comércio português. Ou seja, poucos acreditavam na capacidade dos angolanos de se organizarem politicamente e reivindicarem a independência. O menosprezo do português em relação ao povo colonizado exemplifica o que Fanon discorreu sobre o processo de desumanização do colonizado. Para o autor, “O mundo colonial é um mundo maniqueísta” (1968, p. 30), em que o colonizador se reconhece como detentor do bem e associa todo o mal ao colonizado. Além disso, em momento inicial, o nativo é sempre analisado como aquele que além de não possuir ética é contrário aos valores humanos do colonizador, portanto o nativo faz parte do mal. Em um segundo momento, o maniqueísmo avança e desumaniza o colonizado. Agora, os nativos são tratados como simples animais:

A linguagem do colono, quando fala do colonizado, é uma linguagem zoológica. Faz alusão aos movimentos répteis do amarelo, às emanções da cidade indígena, às hordas, ao fedor, à pululação, ao bulício, à gesticulação. O colono quando quer descrever bem e encontrar a palavra exata, recorre constantemente ao bestiário (FANON, 1968, p. 31).

Em contrapartida, Fanon afirma que, sabendo o colonizado que não é um simples animal, no instante mesmo em que descobre sua humanidade, “começa a polir suas armas para fazê-la triunfar” (FANON, 1968, p. 32). Assim, a luta configura-se não apenas em uma reivindicação pela liberdade, mas também por um ato de humanização.

Aliado a isso, não podemos negligenciar que o descaso também ocorria porque o colonizador não reconhecia os saberes endógenos africanos. Para ele, os colonizados não tinham nenhum preparo para encarar a vida devido, principalmente, à ausência de escolarização e de conhecimentos valorizados no mundo ocidental, por isso não reconheciam neles a capacidade de organizar uma luta de libertação.

Os africanos foram, durante todo o período da colonização, desprezados, bestializados e tratados como seres inferiores e dependentes dos europeus. Esse pensamento é destacado por Bhabha no livro *O local da Cultura*, quando ele afirma:

O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução. Apesar do jogo de poder no interior do discurso colonial e das posicionalidades deslizando de seus sujeitos (por exemplo, efeitos de classe, gênero, ideologia, formações sociais diferentes, sistemas diversos de colonização, e assim por diante), estou me referindo a uma forma de governamentalidade que, ao delimitar uma “nação sujeita”, apropria, dirige e domina suas várias esferas de atividade (BHABHA, 1998, p. 111).

Com isso, os colonizadores se colocaram como centro da humanidade, como detentores e propagadores da verdade humana. Legitimados pela religião, pela ciência, pela técnica ou pela superioridade bélica, consideravam os povos africanos atrasados, primitivos e menos humanos, por isso passíveis de dominação.

No entanto, logo é comprovado o equívoco, pois, com o agravamento dos conflitos⁵³ tanto em Angola quanto nas demais colônias, várias foram as organizações político-militares formadas ou fortalecidas neste período. Para citar apenas as principais, destacamos: MPLA, UPA/FNLA e UNITA.

O Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), fundado em 1956, era composto predominantemente por angolanos de origem urbana, sobretudo de Luanda e dirigido por uma classe política cuja maioria era mestiça. Os partidários eram instruídos em Luanda e/ou na metrópole e contavam com um grande apoio militante da população angolana de etnia ambundo, falantes da língua kimbundu e majoritariamente eram católicos e metodistas. Receberam, segundo Meredith (2017) apoio ideológico e militar da URSS, assim como tinham a simpatia das populações de Cabinda, província localizada no norte de Luanda, onde ocorreram as primeiras ações militares de guerrilha. Sobre o nascimento da organização, quem melhor

⁵³ Com o aumento da hostilidade dos movimentos de resistência em território angolano, logo o governo português propôs diversas reformas políticas com a finalidade de manter os africanos subjugados, dentre elas destacamos: a abolição da lei do indigenato e do seu respectivo estatuto e a introdução dos Estudos Gerais Universitários que visava, principalmente, formar uma burguesia defensora da ideologia colonial e, conseqüentemente, perpetuadora da máquina e do sistema colonial.

detalha são os pesquisadores Dalila Cabrita Mateus e Álvaro Mateus, no importante livro *Purga em Angola*⁵⁴:

Na versão oficial, o MPLA teria sido criado em 10 de Dezembro de 1956, em resultado da fusão do Partido da Luta Unida dos Africanos de Angola (PLUAA), do Movimento para a Independência de Angola (MINA) e do Partido Comunista Português (PCA). Além destas organizações, testemunho mais recente acrescentou a Comissão Federal do Partido Comunista Português, a Comissão de Luta contra o Imperialismo Colonial Português, a gente da Angola Negra e da *Mensagem*. Nasce, pois, como uma frente, agrupando elementos de várias tendências político-ideológicas. E vai-se manifestando e lutando sob diferentes siglas. Como seria natural, a PIDE segue-lhe o rasto. A repressão que desencadeia vai dar origem a vários processos, designadamente ao célebre *Processo dos 50*. Contudo, a sigla MPLA só ressurgirá abertamente em Tunes, em 1960. Na representação aberta em Conacri, Mário Pinto de Andrade é o presidente, e Viriato da Cruz o secretário-geral (MATEUS, D. G.; MATEUS, A., 2007, p. 27).

No entanto, já em 1962, durante a I Conferência Nacional do MPLA, realizada em dezembro, Agostinho Neto assume a presidência do movimento. Com uma administração centralizadora não tarda a germinar, no interior do grupo, divergências ideológicas:

Durante a conferência, estalou a primeira grande crise da história do MPLA. Viriato da Cruz propunha um *recuo táctico* dos não negros nos órgãos de direção, sacrificando-se a si próprio para dar o exemplo. Em contrapartida, Neto partia do postulado de que a unidade do movimento não devia tolerar qualquer concessão nos princípios fundamentais, designadamente na prática de um absoluto não racismo. Para a crise contribuíram, ainda, outros factores: primeiro, as contradições entre os universitários e não universitários; depois, a prática inexistência duma acção armada em território angolano, do qual não se dominava nem uma polegada; finalmente, a difícil convivência de Viriato da Cruz com Agostinho Neto, já então *pouco dado a ceder as suas prerrogativas* (MATEUS, D. G.; MATEUS, A., 2007, p. 28 grifo dos autores).

Perante os conflitos, o MPLA dividiu-se em duas facções: uma liderada por Agostinho Neto e outra sob a chefia de Viriato da Cruz. Esta última terminaria por se distanciar do movimento e migra para a Frente Nacional de Libertação de Angola-

⁵⁴ Este livro escrito pela historiadora, Dalila Cabrita Mateus, e pelo jornalista, Álvaro Mateus tem como objetivo relatar os acontecimentos durante e depois do 27 de Maio de 1977, data do golpe de Nito Alves que visaria derrubar o ditador Agostinho Neto da presidência da República Popular de Angola. Como se compreenderá, mais do que os antecedentes políticos, a purga – ou seja, o extermínio físico – que se seguiu ao confronto entre o Poder e os “golpistas” é o palco trágico deste livro.

FNLA, liderada por Holden Roberto e formada em 1962⁵⁵. A FNLA tinha a sua base social nas populações de etnia kongo, falantes da língua kikongo, majoritariamente de origem social camponesa. A organização foi apoiada militar e ideologicamente pelos Estados Unidos da América, por isso uma das suas bandeiras era a ideologia anticomunista. Era sustentado, precipuamente, pela população Bakongo⁵⁶ do norte de Angola, majoritariamente, rural. Além disso, a FLNA:

não defendia uma ideologia explícita e estruturada e era fortemente centrada na figura do seu líder. Também contrastando com o MPLA, a FNLA, com suas bases no vizinho Zaire, tinha recursos limitados e seus membros tinham um pouco ou nenhum treinamento militar. Logo após a formação da FNLA, Roberto criou o GRAE, que foi reconhecido pela Organização da Unidade Africana, que tinha Jonas Savimbi como ministro dos negócios estrangeiros (VISENTINI, 2012, p. 50).

Já a terceira organização política de maior pujança no território angolano foi a União Nacional para a Independência Total de Angola-UNITA⁵⁷. Foi fundada no Leste de Angola em 1966 por dissidentes do FNLA e da GRAE (Governo de Resistência de Angola no Exílio), principalmente, por Jonas Savimbi⁵⁸. Na sua origem foi composta basicamente por povos de etnia ovimbundu⁵⁹, falantes da língua umbundu, dirigida por uma classe política de origem camponesa e educada, sobretudo, pelas missões protestantes do centro de Angola. Recebeu apoio da China e mesmo sendo o movimento nacionalista de menor expressão dos três, esteve presente na luta pela libertação nacional.

Para enfrentar as três organizações político-militares angolanas, Portugal aumentou seus gastos com o exército entre os anos de 1961 e 1970:

⁵⁵ Apesar de 1962 ser o ano em que esse movimento passou a se chamar FNLA, é pertinente alertar que suas origens são mais remotas, pois ele já atuava, anteriormente, sob outras nomenclaturas, tais como: UPNA (União dos povos do Norte de Angola), fundado em 1954, que passou a ser denominado UPA (União dos Povos de Angola), em 1958. Este último uniu-se ao PDA (Partido Democrático de Angola) em 1962, chegando finalmente ao propagado FNLA.

⁵⁶ Bakongo é considerado em Angola o terceiro maior grupo étnico banto. Estende-se numa longa faixa da costa atlântica de África, desde o Sul do Gabão até às províncias angolanas do Zaire e do Uíge, passando pela República do Congo, pelo enclave de Cabinda e pela República Democrática do Congo.

⁵⁷ A UNITA é considerada hoje o segundo maior partido político de Angola e concorrente direto do MPLA.

⁵⁸ Jonas Malheiro Savimbi (1934-2002) foi um político, guerrilheiro e líder da UNITA durante mais de trinta anos. Deixou o nome marcado na história de Angola, pois a Guerra Civil somente chegou ao fim com a sua morte.

⁵⁹ *Ovimbundus* pertencem a uma das ramificações da etnia bantu de Angola. Eles constituem 37% da população do país e falam o umbundo. Os seus subgrupos mais importantes são os Mbalundu ("Bailundos"), os Wambo (Huambo), os Bieno, os Sele, os Ndulu, os Sambo e os Kakonda (Caconda).

Segundo dados da ONU, entre os anos de 1961 e 1970, o Exército Português aumentou o seu efetivo em Angola de 20.000 para 60.000, e de 25.000 em Moçambique para 60.000 também, tal como em Angola. Até 1974, Portugal tinha cerca de 142.000 soldados em África, cerca de dois terços do efetivo total das Forças Armadas Portuguesas, que era de 218.000 militares, o que encarecia a manutenção do sistema. Somente para citar um exemplo, no ano de 1972, o orçamento militar de Portugal foi de 459.400.000 dólares americanos (MELLO, 1974, p. 34 *apud* KEBANGUILAKO, 2016, p. 192).

Os recursos empregados na Guerra Colonial, assim como o vertiginoso aumento no número de jovens portugueses mortos nos conflitos, contribuíram para uma grande instabilidade política, social e militar na metrópole. Sendo assim, em abril de 1974, um grupo de militares portugueses, influenciado pelo Partido Comunista Português perpetrado um golpe de estado contra o regime fascista de Salazar⁶⁰. Esse evento, conhecido como Revolução dos Cravos ou Movimento dos Capitães, ocorreu em 25 de abril de 1974 e se tornou decisivo para a independência dos povos africanos. Em janeiro de 1975, mais um passo decisivo rumo à independência angolana aconteceu. Foi assinado entre o recente governo português e os principais movimentos de libertação de Angola (MPLA, FNLA e UNITA) o acordo de Alvor, através do qual se estabeleciam os parâmetros para a partilha do poder entre estes três partidos políticos após a independência:

Mesmo sem uma efetiva unificação dos seus projetos políticos, FNLA, MPLA e UNITA se reuniram com o governo português entre 10 e 15 de janeiro, no Algarve. O resultado foi a definição dos princípios que orientariam o processo de transferência do poder político para o controle exclusivo dos angolanos. Tais princípios ficariam conhecidos como o Acordo de Alvor, nome da cidade onde foi assinado. A independência de Angola foi agendada para o dia 11 de novembro de 1975. Até esta data, o país seria administrado por um governo transitório dirigido por um colegiado presidencial constituído por três membros, um de cada movimento de libertação. As deliberações do governo transitório seriam tomadas por maioria simples, de dois terços, sob a presidência rotativa dos membros do colégio presidencial. Durante o período de transição, o governo português seria representado por um alto-comissário nomeado pelo presidente da República. Não caberia ao alto-comissário intervir na ação governativa, mas poderia ser consultado pelo colégio presidencial sempre que este desejasse (PEIXOTO, 2011, p. 13).

Além de conduzir a política interna, caberia a esse governo de transição organizar eleições gerais para a Assembleia Constituinte de Angola. As

⁶⁰ Lembrando que António de Oliveira Salazar já havia falecido em 1970, no entanto o Estado Novo Português continuava existindo, agora comandado por Marcelo Caetano.

candidaturas, por sua vez, deveriam ser apresentadas exclusivamente pelos três movimentos de libertação, pois estes se consideravam os legítimos representantes do povo angolano. Após formada esta Assembleia deveria ser feita eleição para a escolha do primeiro presidente da República de Angola, autoridade incontestável para quem Portugal transmitiria em 11 de novembro de 1975 a administração do território colonizado e reconheceria a independência angolana.

No entanto, o governo de transição transformou-se rapidamente num campo de batalha. As reuniões do Conselho de Ministros aconteciam em ambiente de total ausência de confiança entre os representantes das três organizações políticas angolanas. No mês de fevereiro, segundo Peixoto (2011), já era perceptível que as estratégias de ocupação do espaço político passariam por uma prova de força militar. Com isso, em meados de 1975, o governo de transição já não existia. As armas voltariam a ser usadas com a finalidade de definir o futuro angolano. A independência de Angola foi oficializada em 11 de novembro de 1975 e o MPLA assumiu o governo, sendo Agostinho Neto, reconhecido pela ONU, como primeiro presidente angolano. No entanto, como era de se esperar, os dois outros movimentos revolucionários não aceitaram a conjuntura, iniciando uma guerra civil que perduraria até 2002.

2.4 Da utopia à distopia: a literatura como arma de guerra

O colonialista é colonialista, acabou. Dele não há nada a esperar. Mas de nós? O povo esperava tudo de nós, prometemos-lhe o paraíso na terra, a liberdade, a vida tranquila do amanhã. Falamos sempre no amanhã. Ontem era a noite escura do colonialismo, hoje é o sofrimento da guerra, mas amanhã será o paraíso. Um amanhã que nunca vem, um hoje eterno. Tão eterno que o povo esquece o passado e diz ontem era melhor que hoje.

Pepetela – A Geração da Utopia

Utopia é lugar nenhum, pois, ao chegarmos lá, deixa de ser Utopia.

Ursula Le Guino

A guerra colonial não ocorreu apenas no campo de batalha com armas, feridos e mortos. A resistência ao colonizador português ancorou no discurso nacionalista cuja finalidade era defender a independência nacional como possibilidade capaz de transformar a realidade do angolano. A luta contra o colonizador, no entanto, não se resumia em libertar Angola da exploração colonial, mas sim fundar uma nova nação. Noutros termos, combater o colonialismo e lutar contra o colonizador significava a construção de uma nação, ou seja, “por múltiplas razões históricas, sociológicas e psicológicas, a luta dos colonizados pela sua libertação assumiu acentuado aspecto nacional e nacionalista” (MEMMI, 2007, p. 43). Essa libertação nacional, para os líderes dos movimentos político-militares, deveria se constituir no objetivo primeiro da luta, por isso era preciso ter “uma fé nacional inabalável” (FANON, 1968, p. 49).

Para tanto, a produção de textos literários foi fundamental, pois a literatura despontou como um instrumento capaz de contagiar as massas e despertar no seio de cada um o sentimento nacionalista. São muitos os textos literários angolanos que utilizavam a língua portuguesa, instrumento de imposição cultural do colonizador, para combater o colonialismo, isto é, o que era instrumento de opressão transformou-se em arma favorável à independência nacional. Exemplo indiscutível disso é o próprio Agostinho Neto, líder do MPLA durante a guerra colonial e o primeiro presidente angolano após a independência.

A poesia de Agostinho Neto foi um símbolo de resistência⁶¹ ao colonizador português. Obra relevante, nesse sentido, é *Sagrada Esperança*, publicada em 1974. No livro, são reunidos poemas escritos no período da guerra colonial. Dentre vários textos, destacamos alguns versos do “Comboio africano”:

Um comboio
subindo de difícil vale africano
chia que chia
lento e caricato

Grita e grita

quem se esforçou não perdeu

⁶¹ Por resistência concordamos, aqui, com a definição de Alfredo Bosi: “Resistência é um conceito originalmente ético, e não estético. O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é *in/sistir*, o antônimo familiar é *de/sistir* (BOSI, 2002, p. 118).

mas ainda não ganhou⁶²

Através dos citados versos, somos transportados aos dias difíceis vividos pelo povo angolano, representado aqui pelo comboio, que não desistiu de lutar pela liberdade. A insatisfação com a colonização portuguesa é expressa de forma gradativa, pois inicialmente o colonizado *chia* (reclama) para em seguida *gritar* (resistir). Nos dois últimos versos, citados aqui, fica evidente a exortação do eu-lírico para a continuação da resistência ao colonizador português. O poema destaca que embora a vitória, ainda, não tenha acontecido; está prestes a ocorrer. Por isso, a esperança em dias melhores deve ser preservada.

As imagens poéticas expressas ao longo dos vários poemas do livro *Sagrada Esperança* delimitam o discurso político do poeta, bem como o seu engajamento na luta pela libertação angolana. Assim, a obra poética de Agostinho Neto projeta-se na história e assume o compromisso de contribuir para a formação de uma identidade angolana distinta daquela imposta pelo colonizador português. Ela instiga o combate ao invasor europeu, transformando-se numa arma de guerra tão importante quanto qualquer catana⁶³. Ao mesmo tempo, a sua obra alimenta a esperança do povo angolano de um futuro pós-independência digno e justo:

Do caos para o reinício do mundo
para o começo progressivo da vida
e entrar no concerto harmonioso do universal
digno e livre
povo independente com voz igual
a partir deste amanhecer sobre a nossa esperança⁶⁴.

Para mobilizar as massas, a língua portuguesa foi canibalizada pelos africanos. Conscientes de que as línguas locais eram inúmeras⁶⁵ e usadas por

⁶² Poema disponível no site António Agostinho Neto. Disponível em: <http://www.agostinhoneto.org/index.php?option=com_content&view=article&id=604:comboio-africano&catid=45:sagrada-esperanca&Itemid=233>. Acesso em: 10 jul. 2019.

⁶³ Catana é um instrumento com cabo em madeira e uma lâmina grande e curvada, muito utilizado para desbastar mato e pequeno arvoredo. Foi muito usado no interior angolano tanto como arma de guerra quanto como instrumento para imergir nas densas florestas. Sua importância foi tão grande que após a independência foi incorporado à bandeira angolana.

⁶⁴ O poema *Renúncia impossível* está disponível no site António Agostinho Neto. Disponível em: <http://www.agostinhoneto.org/index.php?option=com_content&view=article&id=604:comboio-africano&catid=45:sagrada-esperanca&Itemid=233>. Acesso em: 10 jul. 2019.

⁶⁵ Deve ser levado em consideração, aqui, que somente no grupo *bantu* existem cerca de 70 línguas, o que tornava inviável selecionar apenas uma para se tornar a oficial, já que isso significaria a exclusão das demais. Além disso, após aproximadamente cinco séculos de colonização, o português já havia se consolidado como o idioma dos documentos oficiais e das situações mais formais de comunicação, portanto os angolanos já tinham se habituado a usá-lo como língua capaz de

pequenos grupos, estrategicamente a língua do colonizador se tornou universal. A partir dela, os escritores conseguiram não apenas levar a sua mensagem a um público mais amplo no interior angolano, mas também denunciaram à comunidade internacional as atrocidades do colonialismo português. Porém, isso não significava que o autor aceitava passivamente as normas gramaticais ou a sintaxe, na verdade ele procurava africanizá-las, alterá-las e transgredi-las, a partir de um ato de insubordinação consciente:

Para fugir à situação de emparedamento, a saída deve ser guiar pelo pragmatismo, ou seja, para expressar a luta contra o mal que se abateu sobre o seu mundo, é necessário valer-se de um dos instrumentos de dominação: a língua do outro. Praticamente toda a literatura angolana é escrita em Português. Mas a aceitação não será passiva. E a resistência aí se vai mostrar a insubmissão à gramática de ordem. No campo semântico, lexical e até sintático, registram-se construções que procuram aproximar a língua poética da fala popular. Essa mesclagem confirma a direção da travessia: o encontro com aqueles grupos mantidos até então à margem (CHAVES, 2005, p. 52).

Quem melhor compreendeu e desenvolveu esta estratégia, no entanto, não foi Agostinho Neto, mas sim Luandino Vieira, a partir de sua vasta obra literária. José Vieira Mateus da Graça nasceu em Lagoa do Furadouro (Portugal), em 4 de maio de 1935. Aos 3 anos de idade foi com os pais morar em Angola. Toda a infância e adolescência foi vivida em Luanda, onde ele concluiu os estudos secundários e conheceu a realidade da periferia luandense. Foi detido pela PIDE⁶⁶, em 1959, acusado de se manifestar contra a ditadura portuguesa. Libertado, logo se engajou na Guerra Colonial, ingressando nas fileiras do MPLA e lutando contra Portugal. Em decorrência disso, novamente foi preso em 1961 e condenado a 14 anos de prisão. Até 1964 passou por várias cadeias em Luanda, até que foi transferido para o campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde, onde ficou durante oito anos. Em 1972, obteve uma liberdade condicional, indo viver em Lisboa. Com a independência dos países africanos, regressou a Angola e participou efetivamente da estruturação da nova nação.

possibilitar o entendimento entre vários grupos étnicos e, ao mesmo tempo, um vetor de diálogo com o mundo.

⁶⁶ A Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) existiu entre 1945 e 1969 e foi um instrumento de repressão utilizado pelo governo português para combater todas as formas de oposição ao regime político vigente.

Não obstante, foi no período de reclusão ou sob influência⁶⁷ deste que uma parte considerável de sua produção literária foi escrita. Para citar apenas algumas obras, destacamos: *A cidade e a infância* (1957), *Duas histórias de pequenos burgueses*(1961), *Domingos Xavier* (1961), *Luuanda* (1963), *Vidas novas* (1968), *Velhas histórias*(1974), *Duas histórias*(1974), *No antigamente, na vida, Macandumba*(1978), *João Vêncio. Os seus amores* (1979), *Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto & eu, 1981*, *História da baciuzinha de Quitaba* (1986); *Nosso Musseque* (2003), *Nós, os do Makulusu* (1974), *O livro dos rios*, primeiro volume da trilogia *De rios velhos e guerrilheiros* (2006), *O Livro dos Guerrilheiros* (2009).

Ao longo de uma vasta e premiada⁶⁸ produção literária, Luandino Vieira lutou contra a repressão política portuguesa e o massacre das identidades angolanas. Sua escrita deu voz a sujeitos silenciados pela opressão colonial. Transgrediu o sistema lexical e sintático da língua portuguesa, mesclando-o com vocábulos de línguas locais, sobretudo, do quimbundo. Priorizou em seus escritos a memória, o passado e as tradições do povo angolano, destacando a necessidade de resgatar um sentimento de pertença ao território invadido e explorado durante séculos. Impedido de estar no campo de batalha, a escrita se tornou a sua arma de combate ideal para enfrentar o colonizador português. Com ela, o escritor procurou alimentar a esperança do povo angolano em dias melhores após a independência. Obra de destaque, nesse sentido, é *Luuanda* (1963):

Livro chave na história do escritor, também por razões extra literárias, Luuanda marca o início de um processo de escrita que seria radicalizado nos textos seguintes. Afastando-se da ótica neo-realista predominante em *A Cidade e a Infância* e presente na montagem de *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, as três narrativas que compõem o volume – “Vavó Xixi e seu Neto Zeca Santos”, “Estória do Ladrão e do Papagaio” e “Estória da Galinha e do Ovo” – são tingidas por uma peculiar atmosfera na qual as marcas da terra deixam de ser apenas conteúdo para impregnarem a estrutura de cada uma das narrativas. A comunhão entre o narrador e o narrado integraliza-se, redesenhando o roteiro da nacionalidade planejada. Tratada desse modo, a cidade legitima-se enquanto palco de aventuras que vão conduzir o fio da história de Angola (CHAVES, 2005, p. 22).

⁶⁷ Mesmo após a libertação do autor, a sua produção literária esteve vinculada aos desdobramentos da colonização europeia e da Guerra Colonial. Isso não significa, porém, que a escrita de Luandino Vieira esteja reduzida ou vinculada exclusivamente aos conflitos entre Portugal e Angola.

⁶⁸ Dentre os prêmios literários, destacamos: Grande Prêmio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores (Prêmio Camilo Castelo Branco) (1965); Prêmio Sociedade Cultural de Angola (1961); Casa dos Estudantes do Império - Lisboa (1963); Prêmio Mota Veiga (1963); Associação de Naturais de Angola (1963) e, principalmente, o Prêmio Camões (2006), recusado pelo autor.

Escrita por Luandino Vieira durante o período em que esteve encarcerado na prisão do Tarrafal, em Cabo Verde, *Luuanda* reflete um cenário adverso e desafiador para os angolanos, principalmente, os habitantes das periferias de Luanda. Apesar disso, os contos que compõem o livro são marcados por uma perspectiva otimista diante da luta pela libertação de Angola. Na perspectiva do autor, esta abordagem utópica seria fundamental, pois proporcionaria uma coesão e uma mobilização dos leitores em torno do sonho da independência angolana:

A elaboração literária de *Luuanda* deixa entrever uma perspectiva utópica da realidade. Concebida num momento histórico revolucionário, a obra sinaliza a consolidação paulatina do processo de resistência popular que se opõe ao poder colonial, sugerindo caminhos para a transformação efetiva da sociedade angolana (MARTIN, 2006, p. 86).

A utopia, dessa forma, marcou a obra de Luandino Vieira, na medida em que contribuiu para a formação de uma consciência revolucionária, percebida, especialmente, nas três narrativas que compõem o livro *Luuanda*. Os contos se desenvolvem nos Musseques, bairros periféricos da capital angolana, os quais foram frequentados por Luandino Vieira. Ao escolher os lugares marginalizados, o autor denuncia a pobreza e o preconceito gerados principalmente pela dominação colonial. Paralelo a isso, ele enfatiza o sonho de uma pátria independente, livre do jugo português.

A observação é feita já na primeira narrativa⁶⁹ do livro: *Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos*. Nela, Luandino tece uma crítica social impiedosa contra o sistema colonialista. Ele lança esse olhar áspero ao apresentar a resistência de uma senhora que, mesmo diante da fome e da pobreza extremas, encontra motivos para ser feliz, jamais tirando o sorriso do rosto: “Vavó encontrou a sua coragem antiga, sua alegria de sempre e, mesmo com o bicho da fome a roer na barriga, foi-lhe gritando, malandra e satisfeita” (LUANDINO, 2006, p. 16).

Ao lado de Vavó Xíxi, o neto Zeca Santos enfrenta o mesmo problema da fome e da privação, mesmo assim ele não renuncia ao direito de sonhar com camisas bonitas e com o amor de Delfina: “o calor das mãos dela na pele toda, nada

⁶⁹ Com a finalidade de evidenciar algumas características da obra de Luandino Vieira, selecionamos apenas o primeiro conto do livro *Luuanda* para uma breve análise. Entendemos, no entanto, que sua obra merece muito mais atenção, devido à sua importância para a literatura de língua portuguesa. Porém, com a finalidade de fazermos somente uma superficial identificação das características da obra literária do autor, o primeiro conto é suficiente, pois nele visualizamos as estratégias literárias desdobradas em outras obras.

que ficava no corpo: nem a fome a roer na barriga; nem o vinho a pôr as coisas brancas e leves” (LUANDINO, 2006, p.35).

Nesta narrativa, Luandino Vieira expõe as dificuldades impostas aos angolanos mais pobres pela colonização portuguesa e descreve os musseques como espaço de discriminação e injustiça social. Noutros termos, segundo Chaves (2005), em Luanda, os narradores expõem a situação de colapso da sociedade colonial, projetando na linguagem os sinais da crise.

Na memória de Vavó Xíxi, vem à tona um passado em que antes da opressão do colonizador, os recursos disponíveis eram suficientes para uma vida confortável: “e a lembrança dos tempos de antigamente não foge: nada que faltava lá em casa, comida era montes, roupa era montes, dinheiro nem se fala” (LUANDINO, 2006. p. 21). Ademais, neste conto, Luandino Vieira:

realiza uma espécie de fotografia panorâmica do musseque, em um movimento que insere o leitor no coração do bairro “sub-urbano”. Ainda que a “Baixa”, a “cidade do colonizador”, esteja também presente no conto, serão os recantos do musseque que ganharão a atenção do narrador, a partir de uma narração próxima da câmara cinematográfica, que se desenha, por exemplo, na “sequência” de uma grande tempestade que se anuncia nos primeiros parágrafos do texto: a partir do solo (“os pequenos filhos do capim de novembro”), o anúncio da chuva é focalizado pelos “jipes das patrulhas zunindo no meio de ruas e becos”, e somente então sobe para os céus – “as nuvens brancas – mangonheiras no princípio; negras e malucas depois”. E então desaba sobre o musseque, com a fúria devastadora de uma revolução, que é capaz de fazer sumir a luz das “torres dos refletores”, metonímia da repressão, já anunciada nos jipes da polícia. Nesse sentido, a narrativa pode ser lida como um prelúdio à força dos “ventos da história”, que soprarão sobre a cidade (MACÊDO, 2015, p. 8).

A todo instante somos apresentados à perversidade do colonialismo português que tanto sofrimento causou às populações mais humildes de Angola. A escrita luandina, neste aspecto, configura-se tanto como uma propagadora da voz dos moradores dos musseques angolanos, excluídos do sistema social, quanto como um instrumento de contestação da ordem estabelecida. Em outras palavras:

Sua escrita resistente, apropria-se quer da língua do colonizador, quer dos registros sociolinguísticos da população que habita nos musseques e compõe o que denominamos como uma língua mussecada, ou ainda, uma linguagem inovadora que exercita a liberdade do domínio da palavra. É dessa língua como forma de resistência que as personagens luandinas fazem uso, ou seja, uma língua transgressora das normas europeias que se converte em discurso literário (SILVA, 2013, p. 132).

Além disso, nos textos luandinos há um uso recorrente de neologismos que aponta tanto para um movimento de nacionalização da língua portuguesa quanto para uma dicção poética própria do autor. Isso é observado, sobretudo, na recorrente presença da oralidade em grande parte de sua obra literária:

A oralidade é bastante marcada no modo como se configuram as construções lexicais feitas por Luandino Vieira, que versa a língua portuguesa a partir de neologismos, aglutinações, pactos de prefixos e sufixos, dentre outras estratégias. Nesses processos, as palavras, por um lado, perdem elementos constituintes do ponto de vista mórfico, por um lado, ganham uma peculiaridade local e, assim, uma ressignificação do ponto de vista semântico (KEHDI, 2006 apud SILVA, 2013, p. 134).

Com a estratégia de fundar uma Língua Portuguesa própria, o autor mesclou a língua do colonizador português com as línguas locais, principalmente, o quimbundo. Desse modo, formou-se outra língua, que não é mais a do colonizador nem a do colonizado, mas sim a hibridização das duas com a finalidade de incluir tanto aqueles que foram durante séculos marginalizados e silenciados quanto aqueles responsáveis pela colonização angolana. Com isso, ironicamente, a língua, utilizada durante séculos como arma de opressão, é usada agora como arma de resistência e libertação, pois se tornou o principal instrumento de denúncia das atrocidades cometidas pelo colonialismo português em Angola. No entanto, a escrita de Luandino Vieira não foi a única a se voltar contra a dominação portuguesa. Outro grande escritor que também transforma a literatura em arma de guerra é Pepetela.

O conjunto da obra de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos (Pepetela) revela como preocupação constante a formação de uma identidade nacional angolana. Escritor de narrativas longas, especializou-se na escrita de romances, entre os quais destacamos: *As aventuras de Ngunga* (1972); *Muana Puó* (1978); *Mayombe* (1979); *O cão e os caluandas* (1985); *Yaka* (1985); *Lueji* (1990); *A geração da utopia* (1992) *O desejo de kianda* (1995); *Parábola do cágado velho* (1997); *A gloriosa família* (1997), entre outros. Contemplado com vários prêmios literários, dentre os quais citamos: o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (1993) e o Prêmio Camões (1997), Pepetela desponta, na atualidade, como uma das vozes mais importantes e impactantes da literatura angolana. Nascido em Benguela em 1941, o escritor participou ativamente das lutas pela independência de Angola. Por isso, não é surpresa o tema da guerra estar presente em sua escrita

literária. Romance que exemplifica isso é *Mayombe* cujo enredo desvela os sonhos daqueles que lutavam pela independência angolana:

Na floresta situada em Cabinda, os guerrilheiros fazem a luta e discutem sobre sua realização e seus desdobramentos. Ali, ameaçados por tantos perigos, perdem-se em longas conversas a respeito do que deverá ser o país após a independência. Impressiona na montagem textual a atmosfera de diálogo marcando diversos níveis da narrativa. Sob o céu verde, conversam os guerrilheiros entre si, conversam os homens com a natureza, dialogam consigo mesmo (e com o leitor a quem sutil ou diretamente se dirigem) os muitos narradores a quem o narrador titular abre espaço para que expressem a sua leitura das coisas. As infindáveis discussões, ao revelarem as dificuldades e a prenunciarem impasses, exprimem também a necessidade e a vontade de maior compreensão entre os vários mundos que precisam se fundir para enfrentar o inimigo maior, que ameaça suas vidas e a terra por onde se movem e onde estão instaladas muitas outras vidas (CHAVES, 1999, p. 220).

Durante os diálogos entre os vários personagens, os leitores são apresentados às motivações da guerra e da violência. A utopia de uma Angola pós-independência justa e igualitária é o que motiva os guerrilheiros a enfrentarem não apenas o colonizador português, como também o medo e as adversidades de uma floresta extremamente hostil. A emergência do diálogo surge, assim, como uma estratégia de resistência ao silenciamento imposto pelo colonizador português:

O diálogo se faz sempre: pelo dito, pelo não dito, realizam-se as conversas. Conversam os personagens e a mata, conversam os personagens entre si, conversam personagens e narrador. Através de expressões interrogativas que parecem convocar o leitor à discussão, introduz-se um possível destinatário que inicialmente não estaria integrado à trama. Em meio à densidade da mata, os guerrilheiros abrem caminhos e de algum modo se abrem para uma produtiva troca de experiências. A tensão é patente, mantida pelo perigo externo e pela inevitabilidade de conflitos internos, no entanto pode-se perceber também a importância da palavra como processo de organização das consciências e meio usado de forma exaustiva para assegurar a comunicabilidade entre homens, histórias e projetos. Assim, fazendo da narrativa, alegorizada pela floresta, o espaço do diálogo, narrador e personagens em *Mayombe*, constroem-se a partir de um processo vivo que reúne identidades e diferenças, coincidências e dissidências, homologias e rupturas. Se consideramos que uma das estratégias do colonialismo era impedir a circulação das ideias, bloqueando as trocas culturais entre os vários grupos, percebermos a importância desse clima de exteriorização de valores e diferenças como já um ato subversivo (CHAVES, 1999, p. 221).

Mayombe, escrito quando Pepetela estava integrado aos quadros do MPLA na resistência ao colonialismo português, desponta como um romance que

apresenta a utopia como um princípio de esperança. O sonho de um país livre, justo e democrático demonstrado na narrativa, logo é substituído pelo pesadelo do pós-independência.

Com a deflagração da Guerra Civil entre as organizações que lutaram pela libertação do país, a utopia foi substituída pela distopia. Isso será abordado em outro romance escrito pelo autor: *A Geração da Utopia* (1992). Nesta narrativa, Pepetela aborda os últimos anos da colonização portuguesa até os anos subsequentes à independência do país, ou seja, o período entre 1961-1991. Este intervalo de tempo contempla a transformação da utopia, alimentada por toda uma geração que lutou pela independência, em distopia, caracterizada pela desilusão e pela descrença nas promessas feitas pelos revolucionários durante a luta de libertação:

Como sabemos, a independência significou não só o fim da opressão colonial, mas também o começo de uma série de novos problemas para o país. A situação de Angola é, até hoje, crítica em diversos níveis: a miséria, a corrupção já instalada de longa data, as lutas internas, os conflitos sociais, o analfabetismo, enfim, inúmeros obstáculos e circunstâncias, que não cabe aqui discutir, vieram frustrar uma série de expectativas em relação ao futuro da nação (SILVA, 1997, p. 84).

Diferentemente do que foi sonhado, a independência não significou a prosperidade do país. Os diversos conflitos sociais, a fome, a violência, as injustiças e a corrupção não deixaram de existir. Somado a isso outros desafios surgiram com o fim da opressão colonial:

A independência não trouxe de imediato um início pacífico à consolidação de Angola enquanto nação, pelo contrário iniciou-se outra guerra, a Guerra Civil protagonizada pelo partido político no poder, o MPLA, e o partido político alternativo, a UNITA (ALVES, 2009, p.10).

Quem melhor reflete sobre a desilusão dos africanos após a libertação nacional do jugo europeu é Frantz Fanon. Para o autor, o problema residia no despreparo das elites, “a ausência de ligação orgânica entre elas e as massas, sua preguiça e, digamo-lo, a covardia no momento decisivo da luta figuram na origem de desventuras trágicas” (FANON, 1968, p. 123). Em outras palavras, a burguesia nacional, ao reivindicar o poder, no final do regime colonial, demonstrava ser despreparada e subdesenvolvida. Sonhava em ocupar o lugar da burguesia metropolitana, no entanto, em vez de se diferenciar e governar para o povo, utilizava

as riquezas nacionais em benefício próprio. Por isso, a elite colonial que tanto explorou os africanos, converteu-se em espelho e modelo:

Em seu narcisismo voluntarista, a burguesia nacional convence-se facilmente de que podia vantajosamente ocupar o lugar da burguesia metropolitana. Mas a independência que a coloca literalmente entre a espada e a parede vai desencadear nela reações catastróficas e obrigá-la a lançar apelos angustiados na direção da antiga metrópole (FANON, 1968, p. 124).

Os partidos nacionalistas que estavam engajados na luta contra a dominação colonial logo demonstraram incapacidade administrativa. Desconheciam o próprio povo e não tinham um programa econômico, por isso quando questionados sobre o:

programa econômico do Estado que reivindicam, sobre o regime que se propõem instaurar, esses partidos mostram-se incapazes de responder precisamente porque ignoram tudo quanto se relaciona com a economia de seu próprio país (FANON, 1968, p. 125).

Desprovida de formação técnica e sedenta de privilégios, essa burguesia desenvolveu uma intensa campanha pela nacionalização da economia, com a finalidade de transferir para si os favores ilegais herdados do período colonial. A corrupção que antes era criticada, agora é aprofundada e naturalizada. Com isso, a concentração de renda se acentua, contribuindo para o aumento do fosso social e, como consequência, o combate à desigualdade social não é priorizado. As rivalidades étnicas são intensificadas e a violência que antes foi usada como solução para enfrentar o colonizador, converte-se em problema interno:

Logo em seguida à independência, os nacionais que habitam as regiões prósperas tomam consciência de suas possibilidades e por um reflexo visceral e primário recusam nutrir os outros nacionais. As regiões ricas em amendoim, cacau, diamante, elevam-se simbolicamente diante do panorama vazio constituído pelo resto da nação. Os nacionalistas dessas regiões encaram com ódio os outros, descobrindo neles inveja, apetite, impulsos homicidas. As velhas rivalidades pré-coloniais, os velhos rancores interétnicos ressuscitam (FANON, 1968, p. 132).

O sonho de uma democracia logo transforma-se em um pesadelo. Os partidos autoritários e opressores ocupam o poder e se recusam a deixá-lo. As eleições são fraudadas, permitindo a perpetuação de um mesmo político e/ou de um mesmo partido a frente do poder durante décadas. Esse cenário se configurou em Angola, já que, após a independência do país, o MPLA ascendeu ao poder, ocupando a

presidência o poeta/revolucionário Agostinho Neto. Com a morte deste, em 1979, José Eduardo dos Santos assume o comando do partido e do país e fica na presidência até 2017, quando foi substituído por João Lourenço.

Com este sentimento de decepção, Pepetela escreve *A Geração da Utopia*. No romance, o autor repensa o passado e problematiza o processo de descolonização, tematizando os valores morais, sociais e históricos do período abordado na narrativa. Assim, a obra faz um balanço de aproximadamente três décadas da história angolana:

Durante essas três décadas, iniciou-se a luta armada pela independência, nasceu o país, ensaiou-se o projeto socialista, transcorreu a guerra de agressão movida pelo regime racista da África do Sul, intensificou-se a guerra civil entre o MPLA e a UNITA, assinaram-se alguns tratados de paz jamais concretizados na íntegra, optou-se pelo neoliberalismo, o multipartidarismo sucedeu o regime de partido único. As transformações foram sem sombra de dúvida extraordinárias e de tudo isso, em alguma instância, participou essa geração (CHAVES, 1999, p. 225-226).

Para realizar a análise desse longo período histórico, a narrativa divide-se em quatro capítulos, sendo que cada um deles é responsável por abordar determinada periodicidade: *A Casa* (1961-1975), focaliza a geração da utopia, dos jovens angolanos da Casa dos Estudantes do Império que, em Lisboa, formaram as bases para as lutas contra o colonialismo; *A Chana* (1975-1982), relembra os anos de guerra em Angola; *O Polvo* (1982-1991), focaliza Luanda após a independência; *O Templo* (a partir de julho de 1991), ocupa-se de Angola, criticando os esquemas e a perda dos valores éticos dos tempos revolucionários.

Em *A Geração da Utopia* (1992), Pepetela realiza uma crítica ao projeto político desenvolvido em Angola no período pós-independência. A narrativa sugere ao leitor que as heranças coloniais não foram extintas com a vitória sobre os antigos colonizadores. Na verdade, o que se percebe no texto é uma visão realista sobre Angola pós-1975, ou seja, em vez de utópicas liberdade e igualdade sociais, prevalece no território angolano: injustiças, desilusões e incertezas.

Fruto deste contexto de desencanto e de descontentamento com a realidade de Angola surge, no final do século XX, uma nova geração de escritores disposta a investigar a origem dos vários problemas enfrentados pela sociedade angolana. É nesta nova geração que José Eduardo Agualusa está incluso, pois, segundo Márcia Valéria Zamboni Gobbi:

A geração a que Agualusa pertence, pós-revolucionária, não deixa de estar atenta ao passado de lutas da Nação, mas sua literatura parece adquirir traços menos testemunhais, abrindo-se, em grande medida, a uma realidade que ultrapassa questões mais afeitas à construção de uma identidade própria, autônoma, nacional – à busca, enfim, de um sentido de angolanidade. Nela ecoa, por isso, certa necessidade de diálogo com uma tradição cultural e linguística que, parece-lhes hoje, não pode ser negada, ainda que necessite ser redimensionada (GOBBI, 2012, p.135).

Apesar de a escrita de Agualusa ser bastante afetada pela influência literária exercida por Pepetela e Luandino Vieira, sua obra ficcional não é apenas uma repetição das estratégias narrativas desenvolvidas pelos mestres angolanos. Na verdade, o autor recusa qualquer encarceramento do fazer literário. Reconhece que foi e é bastante influenciado não apenas pela literatura produzida em seu país, mas também pelos textos literários escritos por brasileiros, portugueses, moçambicanos, entre outros.

Com uma escrita concebida em contextos afetados pelo pós-independência e pela Guerra Civil angolana, o autor desenvolveu uma consciência profunda sobre a realidade do seu país. Isso lhe permitiu refletir sobre a violência tanto no período colonial quanto no pós-independência. Para ele, esta forma de resistência jamais poderia se constituir em solução para os reais problemas enfrentados pela população angolana. Segundo o escritor, a única maneira de combater as desigualdades sociais não apenas em Angola, mas também no Brasil, é uma democracia plena, livre de corrupção e de manipulação. Isso é confirmado por ele em entrevista a Carlos Marcelo, quando indagado sobre o assunto:

uma democracia avançada, liberta da corrupção. Com uma democracia autêntica, que não pudesse ser confundida com uma qualquer cleptocracia, tanto Angola quanto o Brasil poderiam prosperar rapidamente. Infelizmente, acho difícil que isso aconteça sem um investimento sério e continuado em educação e cultura. Sem que todos os angolanos e brasileiros possam ter, por exemplo, acesso aos livros (AGUALUSA, 2018).

Vindo de um país em que isso é um sonho, Agualusa é um combatente implacável do regime político instalado em Angola. Foi, durante muito tempo, crítico do governo de José Eduardo dos Santos⁷⁰, agora ex-presidente angolano. No entanto, as armas utilizadas pelo escritor, para este embate, não são destrutivas, mas sim incentivadoras de soluções pacíficas, as quais propõem que o debate deve sempre prevalecer em relação aos conflitos armados. Para confirmar isso, a sua

⁷⁰ José Eduardo dos Santos ocupou a presidência de Angola no período de 1979-2017.

literatura tem sido um campo ímpar, pois denuncia as várias formas de abusos e de desigualdades existentes nos mais diversos espaços territoriais por ele frequentados. Por isso, as suas ficções não apenas abordam a Angola pós-colonial, mas também o Brasil contemporâneo. Essa postura do autor revela que as fronteiras territoriais são menos importantes do que as afinidades culturais.

Esse posicionamento político de Agualusa é evidenciado em suas recorrentes entrevistas a repórteres de diversas partes do mundo, constituindo-se, ele, em uma espécie de porta-voz de Angola. Sempre com opiniões firmes, não se omite em defender os que são perseguidos pelos sistemas opressores. Por isso, faz de sua literatura um campo de debate para as mais variadas temáticas. Questionador do discurso histórico oficial, propõe, a partir do discurso literário, uma forma alternativa de perceber a realidade a sua volta. Para tanto, faz de sua literatura um gatilho, capaz de despertar no leitor o risco em acreditar em uma única versão da história, aquela oferecida pelos detentores do poder. Acima de tudo, a sua ficção é um ato de resistência em relação à “verdade única”, imposta por aqueles que manipulam a historiografia oficial.

Além disso, ao escrever em contextos pós-coloniais e transnacionais, o autor é um legítimo defensor dos trânsitos culturais. Sua voz desponta, claramente, contra os movimentos nacionalistas existentes em seu país. O viés antinacionalista é confirmado pelo autor na medida em que ele desponta como um crítico implacável das fronteiras culturais e espaciais propagadas por movimentos filiados a esta orientação ideológica.

Para Agualusa, nenhuma identidade cultural se sustenta através do discurso de pureza ou de autenticidade. Ele rechaça, com veemência, quaisquer formas de isolamento cultural, pois, todas as culturas são formadas a partir da conexão com outras manifestações culturais. Por isso, toda a fronteira é artificial, não havendo justificativa para a sua existência. A informação é confirmada pelo autor na já citada entrevista concedida a António Rodrigues, quando indagado sobre a temática em discussão:

É mesmo. Nunca penso nisso quando escrevo, mas obviamente que todas as fronteiras são artificiais, são convenções. As do mundo inteiro. Aliás, sempre que se fala de África, fala-se da questão das fronteiras, mas é sempre bom lembrar que as fronteiras do nosso continente são muito mais antigas que as europeias, tirando Portugal que é um caso à margem na Europa. As fronteiras de França são muito recentes, datam da última guerra mundial; as da Alemanha, as de Itália. Lembro-me de ter estado numa

povoaçãozinha da Sérvia e de um senhor me ter dito que tinha tido três passaportes. Aquela aldeia onde ele tinha vivido a vida inteira já tinha pertencido a três países diferentes. O que dá para ver como as fronteiras da Europa são móveis e recentes. Portanto, falando de fronteiras, convém sempre dizer que as de África são mais antigas que as europeias e que desde 1880 passaram muitas gerações. De uma forma geral, os africanos assimilaram aquelas fronteiras. Ainda assim, são convenções. Quem vive na fronteira não as respeita. O que não é uma convenção é a cultura, é o que conta realmente (AGUALUSA, 2014a).

A citada fala já sinaliza o posicionamento crítico do autor em relação às formas simplistas e redutoras de conceber o surgimento ou o desenvolvimento de manifestações culturais. Nesse sentido, sua avaliação se estende à maneira como os ex-colonizadores portugueses avaliaram, pejorativamente, ao longo do tempo, os colonizados. Ao defender que as fronteiras espaciais⁷¹ são apenas convenções artificiais cuja finalidade é o estímulo à xenofobia, o autor apresenta em sua obra uma visão de mundo em que a defesa da interculturalidade é mais urgente do que qualquer tentativa de construção de barreiras a partir do discurso nacionalista. Por isso, ele se autodenomina um escritor nômade, transnacional, enfim, um afro-luso-brasileiro.

⁷¹ Essa certeza do autor se fundamenta no conhecimento adquirido sobre os efeitos negativos da Conferência de Berlim, a qual dividiu os territórios sem levar em consideração as peculiaridades culturais, religiosas, econômicas, etc. Assim, conforme apontou Hamilton (1984), os colonizadores, ao determinarem limites geográficos, dividiam um grupo original em dois países ou então agrupavam num único território nações tradicionalmente rivais.

3 REALIDADE E FICÇÃO NA NARRATIVA ROMANESCA: O DESENVOLVIMENTO DO GÊNERO ROMANCE

3.1 José Eduardo Agualusa: entre realidade e ficção

A nacionalidade de um escritor afirma-se naquilo que ele escreve — não está nas páginas de um passaporte.

José Eduardo Agualusa.

Sem as limitações coloniais, tornam-se possíveis as aproximações comunitárias. Dessa forma, poder-se-ia afirmar que o enfraquecimento dos Estados nacionais favorece a possibilidade de uma aproximação comunitária supranacional (...). É verdade que atualmente é geral a tendência de aproximação dinâmica dos povos, que os leva para novos reagrupamentos determinados por afinidades culturais.

Benjamin Abdala Júnior.

Para conhecer a obra de José Eduardo Agualusa, talvez seja necessário ao leitor revestir-se do espírito aventureiro, engajando-se em uma viagem literária que se desdobra em múltiplas e diversas perspectivas. Com a recuperação de dados e de fatos históricos e com a exploração do insólito⁷² e do maravilhoso, a produção literária do autor dialoga com uma dupla face: o real e o ficcional. A partir desse diálogo ele recupera em suas páginas o passado silenciado e esquecido de Angola e, ao mesmo tempo, ressignifica a história oficial, deslocando o africano para o protagonismo de sua própria história. De tal forma que, embora pouco afeito a verdades e a certezas, termina por nos conduzir a determinadas formas de pensar e

⁷² O insólito, segundo Garcia (2007), diz respeito a uma categoria de gênero narrativo, que engloba eventos ficcionais que a crítica tem apontado ora como extraordinários – para além da ordem – ora como sobrenaturais – para além do natural – e que são marcas próprias de gêneros literários de longa tradição, a saber, o Maravilhoso, o Fantástico e o Realismo Maravilhoso. Nesse sentido, o “insólito abarca aquilo que não é habitual, o que é desusado, estranho, novo, incrível, desacostumado, inusitado, pouco frequente, raro, surpreendente, decepcionante, frustrante, o que rompe com as expectativas da naturalidade e da ordem, a partir do senso comum, representante de um discurso oficial hegemônico” (GARCIA, 2007, p. 1).

de ver o povo angolano.

Para compreender o projeto literário do autor, a leitura de seus romances é fundamental. A partir dela poderemos vislumbrar as razões que tornam os seus textos tão importantes como experiência literária e reflexão político-social, pois, de fato, as suas obras romanescas não passam por nós sem deixar as sementes da inquietação e do questionamento.

A escrita de José Eduardo Agualusa, em geral, dedica-se à reflexão de uma multiplicidade de questões, tais como: identidade, memória, política, colonização e descolonização. Entretanto, uma das preocupações centrais do conjunto de sua obra é a releitura do passado, o qual deixou marcas profundas na vida político-social de Angola. A partir de suas narrativas somos apresentados, também, a tramas que nos revelam a diversidade cultural dos povos africanos.

Com a leitura de cada página de seus textos, somos convencidos de que Angola é um país múltiplo, plural e diverso, por isso o autor recusa com veemência o discurso nacionalista, que quase sempre reverbera uma identidade xenófoba e artificial. Esse posicionamento é percebido não apenas em sua produção literária, mas também em algumas entrevistas. Dentre as quais citamos, mais uma vez, uma concedida a António Rodrigues, na qual o escritor tece o seguinte comentário:

[...] Angola padece de um excesso de nacionalismo – e nacionalismo no pior sentido. Ao mesmo tempo, mesmo essas pessoas, ambicionam que a cultura angolana seja reconhecida no mundo e têm orgulho na sua cultura e gostam que as pessoas gostem do que elas gostam. Existe uma ambição de universalidade, ao mesmo tempo. No fundo, queremos a mesma coisa, só que há muitas pessoas que ainda estão profundamente marcadas por uma formação nacionalista, que veio do período fascista, de terem sido educadas no contexto do fascismo português, e ainda seguem essa formação. Aquelas palavras de ordem do MPLA, logo a seguir à independência, “um só povo, uma só nação”, é completamente Estado Novo português e fazia sentido na cabeça de Salazar – um português que é criado num país onde só existe uma língua. Ora, isso é um contexto raríssimo no mundo. Na maior parte dos países, a pessoa cresce com pessoas falando outras línguas à sua volta. Como é o caso de Angola. Eu cresci a ouvir línguas diferentes da minha. E o MPLA vem com essa frase que dá a entender que é errado a existência de vários povos e de várias nações dentro do mesmo território, quando isso é o natural, o extraordinário é uma fronteira política coincidir com uma fronteira linguística e uma só nação. O normal do mundo, e o desejável, a meu ver, é a pluralidade. Como todo esse esforço que foi feito contra o tribalismo: porque é que as pessoas não hão-de ser tribalistas? Desde que saibam respeitar o outro (AGUALUSA, 2014a).

Esta fala revela que José Eduardo Agualusa recusa restringir a sua escrita literária ao território angolano e a um projeto nacionalista. Na verdade, o autor dedica-se a apontar os equívocos de tal projeto e produz uma literatura que ignora as delimitações impostas por um estereótipo nacional, o qual restringe o indivíduo ao local de nascença. Para o autor, o seu lugar de morada é o trânsito por diversos lugares, é a movência incerta entre várias paragens, enfim: é um entre-lugar, conforme foi definido por Bhabha:

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (2010, p. 20).

Desse modo, a literatura produzida por Agualusa apresenta uma dimensão “andante” entre vários espaços. Essas viagens, para ele, são fundamentais, pois afetam diretamente a sua inspiração artística e a sua forma de pensar o mundo. Por este liame, podemos afirmar que:

A viagem pode ser uma longa faina destinada a conhecer o eu. As inquietações, descobertas e frustrações podem agilizar as potencialidades daquele que caminha, busca e foge. Ao longo da travessia, não somente encontra-se, mas reencontra-se já que se descobre mesmo e diferente, idêntico e transfigurado (IANNI, 2003, p. 26).

Com uma postura errante, o escritor questiona a imobilidade dos pensamentos e se opõe ao viés ideológico que restringe o texto literário a determinado espaço territorial. Para tanto, ele constrói narrativas em que personagens e narradores estão em constante trânsito e, portanto, sem uma localização geográfica fixa que lhe dê um estatuto nacional, homogêneo, uniforme, xenofóbico e purista. Para implantar essa perspectiva diaspórica⁷³ em seus textos, o

⁷³ É preciso lembrar, aqui, que a palavra *diáspora* vem do grego e significa, grosso modo, ato de dispersar ou semear. Originalmente nomeia a história de migração e de colonização de diversos povos, assim como a dispersão dos judeus documentada nos relatos históricos e bíblicos. Entretanto, a dimensão semântica desta palavra vem sofrendo atualização e apresentando novas conotações nos atuais contextos geopolíticos. Isso é o que nos afirma Aimé G. Bolaños: “Notável contribuição realiza Caren Kaplan, em *Questions of Travel Postmodern Discourses of Displacement*, ao glosar teóricos da diáspora, entre eles o clássico Edward Said e James Clifford. C. Kaplan focaliza as diferentes noções de viagem e de deslocamento como modalidades discursivas metafóricas da modernidade, explicitando a relativa novidade da noção do sujeito cosmopolita da diáspora, [...] Na

próprio autor vivencia tal experiência. Viajante incansável, construiu, ao longo do tempo, uma visão heterogênea e multifacetada sobre diferentes lugares e povos. Isso lhe possibilitou reverberar em seus diversos textos as experiências adquiridas através desses múltiplos deslocamentos por espaços africanos, asiáticos, europeus e brasileiros:

Essa característica diaspórica é recorrente no trabalho estético do autor, pois suas personagens também transitam física ou imaginariamente por diversos países e culturas, inferindo uma reflexão sobre a formação identitária de Angola, que perpassa essa noção. A escrita livre e, ao mesmo tempo, ligada a essas fronteiras em seu bojo temático, linguístico e semântico, gera uma narrativa autorreflexiva, crítica e, por vezes, ácida, propondo, quase sempre, uma reelaboração das formas e dos conteúdos do passado (LIMA, 2015, p. 19).

O trânsito reflexivo realizado pelo autor e pelos personagens e narradores de suas obras literárias permite uma fluidez dos espaços e das temporalidades, capaz de borrar as fronteiras nacionais. Ao lermos a sua obra percebemos que os múltiplos contatos culturais não são um atributo restrito à contemporaneidade, mas sim uma construção histórica, responsável por rechaçar o isolamento cultural dos povos. Isso é notado abundantemente em suas ficções históricas, os quais nos advertem de que não existe uma identidade de raiz única, mas sim identidade rizoma, a qual se formou, historicamente, a partir de múltiplas relações e conexões culturais. Com essa perspectiva literária é perceptível que Agualusa desenvolva uma forma de pensar semelhante a de Édouard Glissant, principalmente, no que se refere aos contatos culturais. Na obra *Introdução a uma poética da diversidade*, o pensador martinicano afirma que:

Nas culturas ocidentais diz-se que o absoluto é o absoluto do ser e que o ser não pode ser sem conceber-se como absoluto. Entretanto, já nos pré-socráticos, prevalecia o pensamento de que o ser é relação, ou seja, o ser não é um absoluto, o ser é relação com o outro, relação com o mundo, relação com o cosmos. A tendência hoje é voltarmos a esse pensamento pré-socrático [...]. O que eu digo é que a noção de ser e de absoluto do ser está associada à noção de identidade “raiz única” e à exclusividade da identidade, e que se concebermos uma identidade rizoma, isto é, raiz, mas que vá ao encontro das outras raízes, então o que se torna importante, não é tanto um pretenso absoluto de cada raiz, mas o modo, a maneira como ela entra em contato com outras raízes: a Relação. Uma poética da Relação

visão de Kaplan, um lugar principal ocupa E. Said por sua concepção pós-moderna de diáspora que vai além do modelo modernista de exílio e regresso, identificando o intelectual cosmopolita como uma figura transnacional (2010, p. 168).

me parece mais evidente e mais “enraizante” atualmente do que uma política do ser (GLISSANT, 2005, p. 37).

Ao recusar a perspectiva de uma identidade raiz e propagar o retorno do pensamento pré-socrático cuja forma de conceber a cultura está intrinsicamente relacionada à ideia de identidade rizoma, Glissant se opõe ao essencialismo cultural, pretendido pelas obras de cunho nacionalista. É nesse sentido que o pensamento dos dois autores se avizinha, já que Agualusa apresenta um projeto literário voltado à valorização dos múltiplos contatos culturais e, conseqüentemente, à desestabilização dos essencialismos identitários e a desconstrução de um ideal utópico de uma literatura angolana autônoma e original, livre de quaisquer influências. Isso se deve à sua própria experiência nômade, a qual lhe possibilita perceber que o pensamento de raiz única não é viável, já que o mundo é plural.

Habitante do território da língua portuguesa, o autor ressignifica o conceito de nação com a retomada da identidade por um viés cultural, propondo que o pertencimento a uma matriz africana não está associada diretamente a habitar qualquer espaço territorial em África, mas antes perceber que essa matriz se manifesta a partir de uma rede rizomática, ocupando vários territórios a partir do movimento diaspórico. Nesse sentido, Agualusa compartilha mais uma vez as reflexões teóricas de Glissant:

Do exílio à errância, a medida comum é a raiz, que em ambos os casos falta. É por aí que há que começar. Gilles Deleuze e Félix Guattari criticaram os conceitos de raiz e, porventura, de enraizamento. A raiz é única, é uma origem que de tudo se apodera e que mata o que está à volta, opõem-lhe o rizoma, que é uma raiz desmultiplicada, que se estende em rede pela terra ou no ar, sem que nenhuma origem intervenha como predador irremediável. O conceito de rizoma mantém, assim, a noção de enraizamento, mas recusa a ideia de uma raiz totalitária. O pensamento do rizoma estaria na base daquilo a que chamo uma poética da Relação, segundo a qual toda a identidade se prolonga numa relação com o outro (GLISSANT, 2011, p.21).

O pensamento rizomático além de criticar a concepção do Uno e das formas binárias, comporta uma abertura ao outro, formando áreas de continuidades atravessadas por fendas ou lugares de fronteiras. Nessa perspectiva, há aqui um contato com o pensamento de Stuart Hall (2003), para quem as diferenças entre a cultura colonizadora e a cultura colonizada são profundas, “mas nunca operaram de forma absolutamente binária” (HALL, 2003, p. 108). Segundo este sociólogo, o

processo colonial teria sido essencialmente “transnacional e transcultural” (HALL, 2003, p. 109). E por isso a hibridização cultural do período colonial foi tão intensa que se tornou irreversível, impossibilitando, dessa maneira, a consolidação de ideais nacionalistas, as quais defendem o retorno à cultura originária.

Esta convicção é compartilhada também por José Eduardo Agualusa ao longo de sua obra literária. A partir dos seus vários textos o autor propaga a ideia de um mundo sem fronteiras, no qual um passaporte é menos importante do que as formas de pensar e de se expressar. O idioma, para ele, une os diferentes e revela as semelhanças independentemente do local de nascimento. Esta reflexão é feita pelo escritor em entrevista concedida a Isabel Lucas, na qual ele afirma:

O que me preocupa é tentar discutir a existência ou não de uma identidade comum aos países onde se fala a língua portuguesa. Falamos de 200 milhões de pessoas e cada pessoa é um caso. É óbvio que estou mais perto do Rubem Fonseca do que ele está de um índio do interior da Amazônia que não fala português ou do que eu estou de um angolano do sul de Angola, criador de gado, que também não fala a língua portuguesa. Não são as fronteiras que definem as identidades e a língua tem muita importância. Muito mais do que as fronteiras. O que é concreto é a língua. As fronteiras são invenções artificiais (AGUALUSA, 2007a).

Estudioso da Língua Portuguesa, o autor a reverencia com uma diversidade de textos e de produções artísticas. Passeia pelos bosques da ficção romanesca, a qual o tornou conhecido e premiado, mas não deixa de se aventurar por outros gêneros, como: poema, conto, texto teatral, crônica e canção. Escreve letras de música para diversos artistas de várias partes do mundo, incluindo a brasileira Vanessa da Matta. Com uma paixão tão intensa pela música e pela poesia, não é de se surpreender que o autor desenvolva também, como atividade profissional, a apresentação de um programa de rádio: *A voz das cigarras*. Neste outro ofício, além de apresentar-nos músicas e poemas, sobretudo, de autores e compositores africanos, ele mesmo é tradutor, para a Língua Portuguesa, de diversos poemas escritos em outros idiomas, como: o francês e o inglês. Aliás, a música é tão presente em sua vida que o autor confessou em entrevista a Ramon Mello escrever sob o efeito do som de Abdullah Ibrahim, importante pianista sul-africano:

Escrevo. Depende muito. Quando se está mesmo a escrever a sério não dá para ter música cantada. É difícil. Ouço muito Abdullah Ibrahim, um grande pianista sul-africano. Em certas ocasiões, ouvindo música cantada – ouço muito música popular brasileira – as letras empurram você numa direção ou

outra. Eu tenho sempre dificuldade de compreender aquelas pessoas que dizem: "Eu não leio enquanto escrevo, tenho medo de ser influenciado." Comigo é ao contrário, eu quero ser influenciado, quero que alguém me empurre (AGUALUSA, 2010).

No entanto, não apenas as partituras afetam a inspiração do romancista angolano. Com um olhar atento, ele está sempre em busca de novas personagens e histórias⁷⁴. Inclusive, quando não está em vigília, o sono revela-se um aliado nesse processo criativo, pois são inúmeras as citações do autor a personagens, enredos e títulos de obras⁷⁵ que surgiram enquanto ele dormia. Aberto às influências culturais, é um profundo conhecedor das produções literárias escritas não apenas em Angola. É um admirador do estilo literário de Eça de Queirós, sendo o romance *Os maias*⁷⁶ a sua principal fonte de inspiração. Como texto de cabeceira ele não dispensa a leitura de *O livro do desassossego*⁷⁷, do semi-heterônimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares. Conheceu o Brasil a partir da música de Caetano Veloso e da produção literária de Jorge Amado, embora a porta de entrada tenha sido o *Meu pé de laranja lima*⁷⁸, de José Mauro de Vasconcelos. Escolheu este país como uma de suas principais moradas e aqui estabeleceu residência entre os anos de 1998 e 2000, em duas cidades historicamente privilegiadas: Olinda-PE e Rio de Janeiro-RJ. Apesar de atualmente residir na Ilha de Moçambique⁷⁹, é frequente a sua vinda ao Brasil, pois neste país se concentra uma importante porcentagem do seu público leitor. Além disso, tem diversos familiares que aqui habitam, principalmente, no município

⁷⁴ Isso nos remete ao que Virgínia Woolf discorre no texto *A arte do romance*: "O romancista – tal é seu mérito e seu risco – está tremendamente exposto à vida. Outros artistas se recolhem, pelo menos em parte; fecham-se sozinhos por semanas a fio com uma travessa de maçãs e uma caixa de tintas, ou com um rolo de pautas musicais e um piano. Quando saem, é para esquecer e se distrair. Mas o romancista nunca esquece e raramente se distrai. Enche o copo e acende o cigarro, provavelmente goza de todos os prazeres da conversa e da mesa, mas sempre com a sensação de que está sendo estimulado e manipulado pelo tema de sua arte" (WOOLF, p. 2018, p. 85).

⁷⁵ Para citar apenas um exemplo, o autor afirma que o título do romance *A vida no céu* surgiu durante um sonho, assim como o protagonista da obra *O vendedor de passados*.

⁷⁶ *Os Maias* é uma das obras mais conhecidas e importantes do escritor português Eça de Queirós. Foi publicada, inicialmente, pela Livraria Lello & Irmão no Porto, em 1888. A obra ocupa-se da história de uma família (Maia) ao longo de três gerações.

⁷⁷ *O Livro do Desassossego* é considerado pela crítica uma das maiores obras de Fernando Pessoa. É assinado pelo semi-heterônimo Bernardo Soares.

⁷⁸ *Meu Pé de Laranja Lima* é um romance juvenil, escrito por José Mauro de Vasconcelos e publicado em 1968. Foi traduzido para 52 línguas e publicado em 19 países, adotado em escolas e adaptado para o cinema, televisão e teatro.

⁷⁹ A Ilha de Moçambique é uma cidade na região norte de Moçambique. Devido à sua rica história, manifestada por um interessantíssimo patrimônio arquitetônico, a Ilha foi considerada pela UNESCO, em 1991 Patrimônio Mundial da Humanidade.

de Cabo Frio-RJ. Essas informações são confirmadas pelo próprio autor em entrevista a Carlos Câmara Leme:

Sim, eu tenho um pé no Brasil, o meu avô era brasileiro, como todos os portugueses têm. A maior parte dos Agualusas são, actualmente, brasileiros. A verdade é que sempre tive uma grande atracção pelo Brasil e nós angolanos, sobretudo os do litoral, esse sentimento é comum. O Brasil sempre influenciou muito Angola e Angola sempre teve uma relação profundíssima com o Brasil. Até aos finais do século XIX, a relação era mais forte com o Brasil do que com Portugal. É algo que muitas pessoas desconhecem: quem expulsou os holandeses de Angola foi uma armada brasileira (AGUALUSA, 2013).

Ao revelar uma aproximação com o Brasil, o autor orgulha-se de se autodenominar afro-luso-brasileiro. Por isso, sente-se à vontade para tecer comentários lúcidos sobre este país, enfatizando a conexão desta nação com Angola. Em entrevista a Nahima Maciel, quando indagado sobre a relação histórica entre os dois países, ele faz o seguinte comentário:

Tem e não tem, porque são situações muito diferentes. O Brasil acompanha Angola na sua evolução, no seu crescimento, na sua gênese. São países que nascem ao mesmo tempo e vão alimentando um ao outro. Angola formou o Brasil, mas o Brasil também formou Angola ao longo dos séculos. Se Angola tem noção disso, o Brasil não tem. O Brasil foi também esquecendo Angola. Esquecendo sua origem. Mas, a meu ver, o que o Brasil tem de melhor é exatamente essa matriz africana, essas expressões culturais de matriz africana que vão da música ao candomblé, da capoeira ao carnaval. O que o Brasil tem de pior é uma expressão que vem ainda hoje do pior que o Brasil já teve, que é a escravatura, que é a formação das classes económicas que ainda hoje dominam o país (AGUALUSA, 2017b).

Com essa fala áspera, podemos perceber que o escritor não apenas é um turista que se impressiona com as belezas naturais brasileiras. Acima de tudo, ele é um observador atento às desigualdades aqui presentes. Preocupa-se em denunciar os abusos praticados por aqueles que estão no poder e identifica a relutância da classe média brasileira em construir um país com menos desigualdade, sobretudo, racial. Essa questão o incomoda tanto que se tornou temática de um de seus livros mais conhecidos: *O ano em que Zumbi tomou o Rio (2002)*. Na mesma entrevista, quando provocado sobre a possibilidade de nossa classe média realizar uma discussão madura sobre a escravidão, ele responde o seguinte:

Provavelmente não, porque isso se vê até hoje na relação entre as pessoas. Como você tem um país de maioria africana e esses africanos não estão representados no poder? Até na questão da representação isso se nota. E é um caso até extraordinário, porque não é o quarto mundo esses países que

fizeram uma origem semelhante ao Brasil. Países como a Jamaica, que tiveram processo semelhante de formação, não têm essa relação que no Brasil persiste de desigualdade racial e de representação das pessoas no poder. Isso não existe lá de maneira nenhuma. É um pouco estranho (AGUALUSA, 2017).

Todas essas questões polêmicas e cruciais atravessam a escrita do escritor afro-luso-brasileiro de modo recorrente, não apenas na ficção, mas também em textos jornalísticos. Para perceber isso, basta ler a sua coluna semanal no jornal *O globo*, na qual ele sempre tece considerações sobre os mais diversos temas, como: política, cultura e literatura. No entanto, é a partir da produção romanesca que o autor nos apresenta, de modo mais nítido, o seu projeto literário. Ao dialogar com a história do seu país e com os períodos históricos da escravidão europeia, da colonização e da descolonização os seus romances se apropriam de dados, eventos e acontecimentos historiográficos com a finalidade de elaborar enredos que revelam outras interpretações e diversas versões sobre determinado período histórico. Reconhecemos, todavia, que esta estratégia não é exclusividade da obra agualusiana, já que também é utilizada com maestria por muitos outros escritores das literaturas africanas em língua portuguesa, os quais buscam no passado respostas para o presente. Essa constatação é feita, também, por Rita Chaves, para quem “a literatura dos países africanos de língua portuguesa traz a dimensão do passado como uma das suas matrizes de significados” (CHAVES, 2005, p.45).

Porém, defendemos nesta tese que isso é evidenciado na escrita de José Eduardo Agualusa de forma mais intensa e consciente, pois em seus textos ficcionais, o autor conecta, com maestria, história e literatura. Questiona o discurso nacionalista e demonstra que os contatos culturais foram intensificados em momentos histórico diversos, sendo que foi no período da colonização portuguesa e, principalmente, da escravidão que as viagens transnacionais agenciaram o hibridismo entre diversas culturas.

É inegável que para Agualusa, a relação entre literatura e história é imprescindível, pois o autor não abdica dos documentos históricos como fonte de pesquisa. Ao iniciar cada novo projeto literário, ele sempre recorre à leitura de jornais antigos e à releitura de textos historiográficos canônicos, com a finalidade de construir enredos que mesclam, com propriedade, realidade e ficção.

3.2 Literatura e história: distanciamentos e aproximações

A ficção inspirar-se-ia tanto na história quanto a história na ficção. É essa inspiração recíproca que me autoriza a colocar o problema da referência cruzada entre a historiografia e a narrativa da ficção.

Paul Ricoeur

Os estudos sobre as relações entre literatura e história vêm gerando discussões ao longo dos séculos e estão em relevo na contemporaneidade. Essa constatação é evidenciada a partir de um duplo movimento: a retomada da história oficial através de textos literários e a utilização da literatura, como documentação historiográfica, pela Nova História Cultural⁸⁰. Apesar dessa interação apresentar uma intensificação nas últimas décadas do século XX e início do XXI, podemos observar que isso não é algo recente, pois já suscitava reflexões em períodos mais remotos do conhecimento humano.

Desde a Grécia Antiga foi muito difícil deslindar as fronteiras entre esses dois campos do saber. Para exemplificar isso basta notar que as obras *Ilíada* e *Odisseia*, atribuídas a Homero e escritas entre os séculos VIII e IX a. C., já combinavam mito e história. A *Ilíada*, obra que inaugura a própria literatura ocidental, apresentava, segundo Bastos (2007), uma dimensão histórica, que correspondia à Guerra de Tróia; e outra mítica, caracterizada pelos eventos maravilhosos, associados à intervenção dos deuses olímpicos em favor de seus protegidos. Os gregos, neste citado período histórico, não tinham um discernimento nítido sobre as fronteiras entre mito e história. Por isso, talvez, “a completa espontaneidade com que os poetas da Antiguidade lidaram com as duas matérias, sem colocarem o problema de uma parecer mais verdadeira que a outra” (BASTOS, 2007, p. 17).

Coube, então, a Aristóteles a tarefa de definir as atribuições de cada área. Para o filósofo grego, na obra *Poética*, o que aproxima poesia de história é o fato de ambas serem consideradas narrativas, já o distanciamento ocorre em virtude da

⁸⁰ Em linhas gerais, pode-se dizer que as diversas correntes identificáveis no âmbito da História Cultural relacionam-se a diálogos interdisciplinares mais específicos, envolvendo as relações da História com outros campos de saber, como: a literatura, a Antropologia, a linguística, a psicologia ou a ciência política.

história ser definida como a narrativa de acontecimentos verídicos enquanto a poesia é a narrativa de fatos que poderiam acontecer. Assim, ele definiu esta intrincada relação:

2. O historiador e o poeta não se distinguem um do outro pelo fato de o primeiro escrever em prosa ou em verso (pois se a obra de Heródoto houvesse sido composta em verso, nem por isso deixaria de ser obra de história, figurando ou não metro nela). Diferem entre si, porque *um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido*. 3. Por tal motivo, a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda sempre o particular (ARISTÓTELES, s. d., p. 312; grifo nosso).

Ao realizar a diferenciação, este pensador atribui maior relevância ao poeta em relação ao historiador, pois enquanto este se limitava a relatar fatos particulares aquele se debruçava sobre temas universais, devido à sua liberdade criativa, por isso mesmo estaria mais próximo da filosofia. Com isso, Aristóteles assume uma posição contrária a de Platão, uma vez que o escritor da *A República* acreditava que o poeta era apenas um imitador de simulacros e, devido a isso, estaria muito distante da verdade.

Esta discussão é realizada por Lígia Chiappini (2007), para quem a pedra angular da relação entre ficção e história seria esta comparação realizada por Aristóteles, a qual ressurgiu “implícita ou explicitamente, nos próprios romancistas ou nos teóricos da literatura, quando não vem recolocada pela própria filosofia” (CHIAPPINI, 2007, p. 78). No entanto, segundo a autora, há uma diferença: agora a desconfiança do poder de representação do discurso da História contamina também o poder da ficção de, pela particularidade, chegar à universalidade. Porém, isso não altera substancialmente o que foi defendido por Aristóteles, já que “a ficção continua levando vantagem, porque ela, pelo menos, assume a sua fragilidade e não tenta escamotear uma determinada visão da realidade sob a máscara da verdade” (CHIAPPINI, 2007, p. 78).

Outro estudioso que também aprofunda a relação entre literatura e história é Luiz Costa Lima, para quem a verossimilhança da ficção não é a mesma da história. Segundo este crítico literário, as fronteiras entre estas duas áreas são muito tênues e para diferenciá-las é preciso distinguir as metas da escrita de cada uma. Para tanto, ele sugere que a “veracidade” da ficção é bem diferente da “verdade” da história, pois para esta o verossímil é o que se constrói como verdade, enquanto que

para aquela é o que aparenta ser verdadeiro. Assim, a acepção da verdade, no entender deste estudioso, é o ponto principal a ser debatido:

...a verdade (...) não deve ser considerada o eixo único de todos os discursos. O discurso ficcional, ao mudar a forma de relação com o mundo, também muda sua relação com a verdade. Ele a fantasmagoriza, faz o verossímil perder seu caráter subalterno e assumir o direito de constituir seu próprio eixo. (...) os vários discursos não se orientam por um mesmo centro. O valor social do discurso ficcional não parece estar tanto no questionamento que ofereça dos discursos de verdade mas em não ter condições internas, no próprio tipo de verossímil que atualiza, de se tornar verdade (LIMA, 1989, p. 105-106).

No entanto, não é apenas Costa Lima que utiliza o conceito de verdade para distinguir uma área da outra. Isso é proposto também por Antônio R. Esteves no livro *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. Nesta obra, o autor defende que a literatura ocupa o terreno da ambiguidade, pois as verdades propostas por esta ciência sempre são subjetivas, distanciando-se, por conseguinte, da pretensa objetividade histórica. Porém, o que a princípio poderia ser um fator negativo torna-se uma qualidade, na medida em que isso permite ao texto literário uma liberdade criativa superior ao texto histórico:

A literatura, enfim, trabalha o reino da ambiguidade. Suas verdades são sempre subjetivas: verdades pela metade, verdades relativas que nem sempre estão de acordo com a história. Nesse sentido, a recomposição do passado que a literatura faz é quase sempre falsa, se a julgarmos em termos de objetividade histórica. Não há dúvidas de que a verdade literária é uma e a verdade histórica é outra. No entanto, embora recheadas de mentiras – e talvez por isso mesmo -, a literatura conta histórias que a história escrita pelos historiadores não sabe, não quer ou não pode contar. Os exageros da literatura servem para expressar verdades profundas e inquietantes que só dessa forma poderiam vir à luz (ESTEVES, 2010, p. 20).

Apesar de realizar tal distinção, o autor reconhece que essas duas áreas sempre caminharam lado a lado, apresentando semelhanças, mesmo nos momentos de maior distanciamento, como o ocorrido no século XIX:

Basta um passeio pela historiografia ou pela história da literatura para se confirmar que a literatura e a história sempre caminharam lado a lado. Até quando parecia que o conflito era sério, era questão de pouca monta: questão de aparência, pode-se dizer. Houve muitos períodos em que o discurso literário e o discurso histórico se misturavam. Então ficava muito difícil saber quem era quem. E nem tinha tanta importância. Embora Aristóteles tenha estabelecido que cabe ao historiador tratar daquilo que realmente aconteceu, e ao literato, daquilo que poderia ter acontecido,

ficando o primeiro circunscrito à verdade e o segundo, à verossimilhança, foi apenas no século XIX que a separação entre ambos os discursos parece ter ocorrido de fato. E mesmo assim, tal divórcio nem sempre foi muito claro ou de longa duração (ESTEVES, 2010, p. 18).

Ao citar o século XIX, o pesquisador se refere ao período em que a literatura e as artes vão perdendo o *status* de registro da memória e da realidade para ocuparem o lugar da fantasia e da subjetividade. Aliás, é neste século que podemos evidenciar uma maior ruptura entre história e literatura. Essa fenda aconteceu devido à hegemonia do modelo de interpretação positivista e suas postulações de objetividade, gerando, conseqüentemente, uma distância maior entre realidade e ficção. A história foi encarada puramente como ciência, ocupando o lugar da verdade na apreensão da realidade. À literatura foi reservado o território do fictício, da subjetividade e do imaginário.⁸¹

Este divórcio expressou o avanço do pensamento científico no Ocidente, cujas características, desde Auguste Comte, são: a valorização da lógica formal e o desprestígio da imaginação literária. A divisão cabal, porém, logo sofre questionamentos. Já na segunda metade do século XX, segundo Esteves (2010), constrói-se quase um consenso, segundo o qual literatura e história são constituídas por um mesmo material discursivo:

A partir da segunda metade do século XX, é quase consenso generalizado que a história e a literatura têm algo em comum: ambas são constituídas de material discursivo, permeado pela organização subjetiva da realidade feita por cada falante, o que produz infinita proliferação de discursos (ESTEVES, 2010, p. 17).

A reaproximação entre as duas áreas é discutida também por Luiz Costa Lima ao longo de sua produção teórica. O crítico esclarece que apesar de existirem diferenças pontuais entre esses dois discursos, não pode ser negada a aproximação que há entre ambos. Para demonstrar isso, ele enfatiza que tanto o romance quanto a história são formas discursivas alicerçadas na prosa narrativa:

⁸¹ Não podemos esquecer, no entanto, que a literatura logo foi afetada pelo discurso positivista, o qual a invadiu, a partir, sobretudo, da narrativa naturalista, que propagava a necessidade de uma rigorosa investigação documental, antes da escrita de qualquer romance. Isso pode ser comprovado com Émile Zola, que antes de escrever seus romances naturalistas costumava percorrer os bairros populares da capital francesa, entrevistando peixeiros, comerciantes, gigolôs e prostitutas com a finalidade de realizar uma verdadeira investigação sociológica.

História e romance são formas discursivas firmadas sobre o mesmo veículo: a prosa narrativa. Daí mesmo a dificuldade de perceber-se e aceitar-se sua inscrição em campos discursivos diversos, sujeitos a exigências distintas, em vez da tendência mais frequente de subordinar uma à outra. (Historicamente, essa tendência sempre se fez no sentido de subordinar o romance à verdade da história.) (COSTA LIMA, 1991, p. 148).

Ao afirmar que literatura e história se aproximam, pois ambas são narrativas, Costa Lima recupera, de certa forma, as reflexões propostas por Aristóteles sobre essa temática. Isso nos permite inferir que as discussões suscitadas por este filósofo grego mantêm-se no cerne do debate e muitos pensadores, na atualidade, se inspiram nelas para demonstrar que a tentativa de estabelecer uma linha divisória entre ficção e realidade é bastante complexa. Dentre estes pensadores, não podemos deixar de destacar Peter Burke, para quem “os escritores gregos e seus públicos não colocavam a linha divisória entre história e ficção no mesmo lugar em que os historiadores a colocam hoje” (BURKE, 1997, p. 108). Segundo este historiador, a aproximação entre os saberes fictícios e factuais ocorriam porque os fatos e a imaginação eram convergentes, sem que isso causasse problemas ou conflitos. Todavia, isso não significava uma falta de distinção, já que ambos preservavam as suas particularidades. O que de fato acontecia, para o autor, era uma ausência de cobrança para que essas duas áreas caminhassem isoladamente. Sendo assim, eram aceitos e valorizados, por um lado, textos fictícios com alto teor histórico e, por outro lado, textos factuais alinhavados pela imaginação. Isso acontecia porque a fronteira entre essas duas áreas era extremamente flexível.

Pensamento semelhante, encontramos no ensaio *História e Literatura: uma velha-nova história*, de Sandra Jatahi Pesavento, no qual, ao discutir o diálogo entre história e literatura, a pesquisadora concentra o debate na perspectiva do imaginário. Para ela, ambas as áreas são narrativas que têm a realidade como referente, embora seus discursos sejam formas diferentes de dizer o real. Como narrativas, são representações que se referem à vida e a explicam. Contudo, enquanto a história volta-se para um discurso baseado no real, a literatura diz respeito ao discurso do imaginado. A estudiosa, porém, esclarece que, afirmar que a história é uma narrativa verdadeira, pura e fiel representação daquilo que um dia teria acontecido é um equívoco, pois assim como a literatura, ela dispõe de narrador, o qual seleciona, organiza e apresenta todos os dados que irão compor a narrativa:

[...] um narrador – o historiador – que tem também tarefas narrativas a cumprir: ele reúne os dados, seleciona, estabelece conexões e cruzamentos entre eles, elabora uma trama, apresenta soluções para decifrar a intriga montada e se vale das estratégias de retórica para convencer o leitor, com vistas a oferecer uma versão o mais possível aproximada do real acontecido (PESAVENTO, 2006, p. 04).

Com isso, podemos observar que tanto a ficcionalidade quanto a imaginação, fundamentais para o escritor de ficção, não podem ser negligenciadas pelo historiador. Isso acontece porque ambas são fundamentais na leitura de determinada época selecionada, pois possibilitam apresentar um olhar dentre vários outros possíveis. Isso é confirmado em outro ensaio escrito pela pesquisadora: *O mundo como texto: leituras da História e da Literatura*, no qual ela afirma que a história, assim como a literatura, “é uma narrativa que constrói um enredo e desvenda uma trama. A História é uma urdidura discursiva de ações encadeadas que, por meio da linguagem e de artifícios retóricos, constrói significados no tempo” (PESAVENTO, 2003, p. 33).

No entanto, não é exclusividade dessa autora atribuir ao historiador um grau de invenção e imaginação. Outros pesquisadores também se debruçam sobre esta temática, destacando que os eventos históricos adquirem sentido somente no interior de uma trama. É o que afirma Decca (1997, p. 200):

Os eventos só adquirem sentido e só são compreensíveis no interior de uma trama, de um enredo, de uma intriga. Deste ponto de vista, a historiografia não se diferenciaria do romance, pois ambos são narrativas onde os eventos só fazem sentido no interior de um enredo. [...] Enfim, a historiografia e o romance são modos de narrar eventos humanos com o objetivo de extrair seus significados.

O cruzamento entre história e literatura também é amplamente discutido por Hayden White ao longo de sua vasta produção teórica. Este pesquisador estadunidense discorda da clássica diferenciação entre historiador e ficcionista, na qual se atribui ao primeiro a tarefa de narrar o que foi descoberto com base nas fontes pesquisadas e ao segundo a invenção de enredos. Para White, o historiador também depende de um grau de invenção:

Diz-se, às vezes que o objetivo do historiador é explicar o passado através do “achado”, da “identificação” ou “descoberta” das “estórias” que jazem enterradas nas crônicas; e que a diferença entre “história” e “ficção” reside no fato de que o historiador “acha” suas estórias, ao passo que o ficcionista “inventa” as suas. Essa concepção da tarefa do historiador, porém,

obscurece o grau de “invenção” que também desempenha um papel nas operações do historiador. O mesmo evento pode ser útil como um tipo diferente de elemento de muitas histórias históricas diferentes, dependendo da função que lhe é atribuída numa caracterização motivada específica do conjunto a que ele pertence. A morte do rei pode ser um começo, um final, ou simplesmente um evento de transição em três histórias diferentes (WHITE, 1992, p. 22).

Isso não significa, porém, que não exista distinção entre essas duas áreas. Para o pesquisador, a história diferencia-se da literatura na medida em que emprega as ficções como estratégia para conhecer eventos reais. Nesse sentido, enquanto a literatura dispõe de uma profusa liberdade criativa, a narrativa histórica, por sua vez, não pode disseminar falsas crenças sobre o passado, ou seja, não deve relatar o que não ocorreu, mas apenas os eventos reais com o auxílio de formas ficcionais disponíveis ao historiador em um dado momento e local.

Pasavento (2003) também se empenha em estabelecer uma distinção entre essas duas áreas, para tanto ela ressalta os limites ficcionais da história em relação à literatura:

Mas, sem sombra de dúvida, o exercício ficcional de escrita da História encontra limites, se formos considerá-lo com relação àquele que preside a escrita da Literatura. Estes limites se dão, por um lado, pela exigência deste acontecido, ou de que os personagens e fatos sejam reais. Nesta medida, a História coloca reticências a uma postura tal como a de Hayden White, que leva muito longe a dimensão desta imaginação histórica, ou a de Roland Barthes, quando afirma que nada existe fora do discurso. Sim, a realidade é apreendida pela linguagem e nesta encontra significado, mas o imaginário pressupõe o real como referente. Na busca de construir uma representação sobre o passado, o historiador está preso a algo que tenha ocorrido e que tenha deixado traços objetivos, pois ele não cria traços, ele os descobre, pela pergunta que faz e o que cria realmente é a versão interpretativa (PASAVENTO, 2003, p. 35-36).

Já Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007, p.49), outro pensador sobre o assunto, aponta a “razão e a emoção” como alguns dos elementos diferenciadores entre a história e a literatura. Para ele, a literatura estaria mais identificada com as paixões, com a sensibilidade, com a dimensão poética, já a história seria um discurso que falaria em nome da razão, da consciência, do poder, do domínio e da conquista:

Talvez a diferença entre a História e a Literatura seja mesmo uma questão de gênero. Não apenas de gênero discursivo, pois pertencem a ordens diversas do discurso, seguem regras e normas diferenciadas; mas de gênero no sentido de que o discurso historiográfico pertenceria ao que na cultura ocidental moderna se define como sendo o masculino, enquanto a

Literatura estaria colocada ao lado do que se define como sendo o feminino. A História seria discurso que fala em nome da razão, da consciência, do poder, do domínio e da conquista. A Literatura estaria mais identificada com as paixões, com a sensibilidade, com a dimensão poética e subjetiva da existência, com a prevalência do intuitivo, do epifânico. Só com a Literatura ainda se pode chorar. A História masculinamente escavaria os mistérios do mundo exterior, iria para a rua ver o que se passa; a literatura ficaria em casa, perscrutando a vida íntima, o mundo interior, femininamente preocupando-se com a alma. [...] O realismo da História seria masculino, pois os homens são a realidade. É isso contra o que se esbate a Literatura, o feminino inconformado com essa realidade que o alija, a procura de um outro mundo que só a mulher poderia compreender (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.49-50).

Para o historiador, a literatura possibilitaria registrar os anseios humanos, as dúvidas e os desejos sem se responsabilizar por responder perguntas. Isso a tornaria mais propensa ao imaginário e à criatividade.

Nesta discussão, porém, não podemos deixar de mencionar o historiador francês Roger Chartier que na obra *A história ou a leitura do tempo* considera que a distinção entre ficção e história tem se mostrado vacilante. Grosso modo, o autor afirma que as narrativas literária e histórica são formas de conhecimento do mundo, que proporcionam ao ser humano uma visão mais apurada de si mesmo e de sua trajetória histórica. Segundo o escritor, elas se aproximam à medida que ambas são formas narrativas portadoras de sentido para a vida humana e, ao mesmo tempo, diferenciam-se, pois, enquanto a narrativa ficcional põe ordem no caos interno a narrativa histórica organiza os acontecimentos no tempo e no espaço.

Outro pensador que engrossa o caldo teórico sobre a temática é Paul Ricoeur. Para ele, o discurso historiográfico necessita de documentos para a construção de suas narrativas enquanto o literário pode prescindir desse recurso. No entanto, este filósofo francês destaca uma inspiração mútua entre essas duas narrativas. Na obra *Tempo e Narrativa* ele afirma que a narrativa histórica precisa do artifício da metáfora para fazer referência aos vestígios do passado, ao passo que a narrativa de ficção colhe, nestes vestígios, parte de seu dinamismo referencial:

[...] o *entrecruzamento* entre história e ficção na refiguração do tempo repousa, em última análise, nessa sobreposição recíproca, com o momento quase histórico da ficção trocando de lugar com o momento quase fictício da história. Desse entrecruzamento, dessa sobreposição recíproca, dessa troca de lugares, procede o que se convencionou chamar o *tempo humano*, onde se conjugam a representância do passado pela história e as variações imaginativas da ficção, tendo como pano de fundo as aporias da fenomenologia do tempo (RICOEUR, 1994, p. 332).

Ao promover tais reflexões, Ricoeur afirma que os dois discursos cruzam-se sem se confundirem, pois apesar de apresentarem semelhanças, não são iguais. De certa forma, isso nos remete ao início do debate, no mundo clássico, quando o intercruzamento entre as duas disciplinas era evidente e polêmico. E ao mesmo tempo nos conduz à contemporaneidade, período em que as estreitas relações entre literatura e história podem ser compreendidas a partir de duas grandes linhas:

Um delas parte de dentro da história e tem como principal horizonte as realizações da Nova História. Nela se discutem não apenas as novas possibilidades de escrita da história, tais como demonstradas pela história das mentalidades, a história cultural e a micro-história, que a aproximam da narrativa literária, como também a própria questão da verdade histórica desvelada, para uns, ameaçada, para outros, por essa proximidade. A outra surge da expansão da teoria literária pós-estruturalista, sobretudo dentro da academia norte-americana, como bem mostra o crescimento dos estudos culturais, igualmente considerada por muitos como uma ameaça à existência da literatura enquanto instância cultural privilegiada da expressão e comunicação humana. Nesse segundo caso, o interesse maior está centrado nas diversas formas de representação que, cruzando disciplinas, interpretam o passado e determinam o presente. Trata-se, portanto, de indagar sobre o uso e, conseqüentemente, o valor da história e da literatura em nossa sociedade (COSSON e SCHWANTES, 2005, p. 29).

Com isso, podemos notar que as discussões acerca da proximidade e do distanciamento entre história e literatura, que estavam presentes desde a Antiguidade Clássica, continuam vivas e suscitando intensos debates. São muitos os teóricos que se debruçam sobre o assunto, sem, contudo, estabelecerem um consenso. Nesse sentido, poderíamos estender esse debate por várias páginas, no entanto, acreditamos que a empreitada torna-se desnecessária, pois há vários estudos que já se dedicaram a esta missão e nossa pretensão, nesta etapa da pesquisa, é apenas apresentar, brevemente, como ocorreu, ao longo do tempo, a relação entre literatura e história. Destacando, para tanto, a complexidade e as nuances que envolvem esta temática. Deixamos, portanto, para outro momento, nesta tese, as discussões que envolvem o romance histórico e a metaficção historiográfica, formas romanescas que promovem um acentuado debate entre esses dois campos do saber humano. Neste momento, iremos nos dedicar a apresentar as origens e importância do gênero romance.

3.3 O gênero romance: abordagens teóricas

Georg Lukács propôs profundas discussões, ao longo de uma intensa vida intelectual, acerca da literatura. Um dos temas de maior relevo nos escritos do autor foi o romance. Essa forma literária suscitou reflexões devido ao fato de apresentar o mundo moderno e a vida burguesa de modo singular. Para o autor, o estudo desse gênero narrativo transcende questões meramente formais ou semânticas, pois se constitui em um instrumento de estudo eficaz para compreender a sociedade capitalista e o homem moderno⁸².

O filósofo húngaro se dedicou a elaborar uma crítica literária com bases firmes a respeito do gênero romance. Para isso, publicou textos que debatiam o percurso estético trilhado pelo gênero ao longo do tempo, sem deixar de contemplar a definição e o contexto histórico-filosófico que deu origem à narrativa romanesca. Com a finalidade de expor essas discussões, duas obras foram escritas: *A teoria do romance*⁸³ (1914-1915)⁸⁴ e *O romance como epopeia burguesa* (1935). Em ambos os textos, observamos que o autor destaca que o romance é, para o mundo moderno, o equivalente ao gênero épico do mundo antigo⁸⁵.

⁸² Por moderno, entendemos o contexto histórico em que os homens agem por si mesmos, respondendo apenas pelas suas atitudes e não mais pelos atos da totalidade a que pertencem. O mundo moderno salienta que a interioridade subjetiva ultrapassa os limites da cultura fechada; por isso é um mundo profundamente subjetivo, repleto de interioridade e com pouca vocação para a esfera exterior. Desse modo, a modernidade pode ser compreendida como o período da cisão entre a interioridade e o mundo exterior, ou seja, nesta era a totalidade é perdida, porque o mundo exterior perdeu a sua substância e a alma não mais encontra o substrato de ação.

⁸³ A obra se alicerça em dois fundamentos: as ciências do espírito (ou Sociologia) e as ideias da estética hegeliana. Para explicar melhor esse pensamento aqui detalhado, Lukács escreve um prefácio da obra em 1962, destacando a questão da seguinte forma: “Encontrava-me, a essa altura, no processo de transição de Kant para Hegel, sem contudo alterar em nada minha relação com os métodos das chamadas ciências do espírito” (LUKÁCS, Prefácio, 2000, p.08).

⁸⁴ A obra foi redigida no inverno de (1914-1915) por Georg Lukács e publicada no ano de 1916, na *Revista de Estética e de História Geral da Arte*, de Max Dessoir. Já a publicação em livro ocorreu apenas em 1920, por iniciativa de Paul Cassier.

⁸⁵ Esse entendimento, na verdade, não partiu do autor, mas sim de um outro grande estudioso sobre o tema: Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Este filósofo alemão definiu o romance moderno como a epopeia burguesa devido ao fato desta forma artística se constituir, por meio do trabalho estético, em uma tentativa de conciliação entre indivíduo e mundo, entre poesia da totalidade substancial e espontânea do mundo antigo e o prosaísmo da burocrática vida burguesa. Na sua obra, *Estética* (1980), o pensador afirma que o romance se aproxima da epopeia, na medida em que reconstrói a realidade por meio da representação, de forma a atribuir-lhe um novo sentido, e, ao mesmo tempo, busca, a partir do trabalho estético, a recuperação da totalidade de um mundo fragmentado. Esta forma de pensar o romance afetou diretamente as reflexões teóricas de Lukács.

A *Teoria do Romance*⁸⁶ foi escrito em um contexto social e histórico caracterizado pela eclosão da Primeira Guerra Mundial e por todas as implicações deste período. O autor inicia a obra priorizando a discussão acerca da questão da perda da totalidade⁸⁷, fator este que distinguiria o mundo clássico do mundo romântico, pois enquanto o primeiro tem a epopeia como gênero predominante, o segundo apresenta o romance como o gênero mais adequado à expressão artística. A partir desta distinção, o autor discorre sobre o tempo da grande épica, enfatizando que, naquele período histórico, o homem não possuía dúvidas ou questionamentos, pois contava com as respostas antes de ter que formular as perguntas. Assim, o mundo era homogêneo, harmônico, fechado e orgânico, estabelecendo uma ligação quase inabalável com o ser humano. Desse modo, o sujeito da epopeia não possuía:

[...] nenhuma interioridade, pois ainda não há nenhum exterior, nenhuma alteridade para alma. Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se (LUKÁCS, 2000, p. 26).

⁸⁶ O ensaio é o resultado de uma série de diálogos estabelecidos por um grupo de jovens refugiados, que refletiam sobre o período histórico regido pelas implicações da Primeira Guerra Mundial. A partir das discussões do grupo, o conteúdo da obra foi elaborado com a finalidade de apresentar uma visão dostoiévskiana de mundo; porém, o autor desistiu dessa ideia e a publicou de forma autônoma, sem estar atrelada à obra do escritor russo. No entanto, o que motivou a publicação precoce da obra foi a convocação de Lukács para o serviço militar. Com isso, o filósofo húngaro foi forçado a se deslocar a Budapeste para prestar, ao longo de aproximadamente um ano, serviços no Departamento Militar de Censura.

⁸⁷ A palavra totalidade, segundo Gallo (2012), se origina do latim *totus*, que surge em decorrência do termo *totalis* do vocábulo *totalitas* (total). No século XVI, houve uma definição mais clara, pois em alemão, *totalis* torna-se *total* e *totalitas* torna-se *Totalität* (totalidade). Ao termo *Totalität* são remetidos dois sentidos: primeiro, a ideia de completude e de unidade; e, por último, a ideia de um todo (*Ganze*), de uma totalidade. Assim, *Totalität* ou totalidade corresponde, com mais propriedade, à ideia de natureza integral do que a palavra “todo” (*Ganze*). Ou seja, quando falamos de totalidade, enfatizamos a concepção de que tudo é integral, nada é excluído. Na obra, *Estética* (1980), Hegel afirma que uma tragédia é um “todo”, pois figura um fragmento do mundo grego. Para exemplificar isso, ele destaca que um poema épico é uma totalidade plenamente unificada, pois representa um mundo em que os valores de um herói correspondem aos valores de uma comunidade. Em outras palavras, os personagens da epopeia têm os mesmos ideais de seu grupo. Isso pode ser observado em personagens da Odisseia: Aquiles e Ulisses, pois ambos, a partir de sua jornada, representavam uma comunidade inteira. Diante disso, Hegel (1980), assevera que toda grande obra de arte é uma totalidade em si. Já Lukács, na obra *A Teoria do Romance*, destaca ainda que o conceito de totalidade é bastante abstrato e problemático. Isso porque o personagem romanescos reivindica um retorno ao sentimento de organicidade e completude que a vida harmônica do mundo antigo gerava nos homens de uma comunidade. Esse sentimento de totalidade ainda se mantém no homem moderno, contudo, apenas como uma nostalgia. Ainda que a reivindicação à totalidade não possa ser negada aos personagens romanescos, ela jamais se concretizará, pois será sempre uma aspiração utópica, visto que os dados histórico-filosóficos da vida burguesa jamais permitirão a organicidade e a harmonia, tão presentes na antiguidade.

Para explicar o processo de transformação dos gêneros ao longo da história, mais especificamente do período épico à emergência da burguesia, o autor apresenta as características do mundo moderno, responsáveis por oferecer as condições necessárias ao surgimento do romance “Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego” (LUKÁCS, 2000 p.31). Neste novo mundo, a arte torna-se uma realidade independente, pois não é mais uma cópia, mas sim uma totalidade criada pelo autor romanesco “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2000 p.55). A totalidade, assim, torna-se um conceito-chave para a compreensão do pensamento de Lukács, pois para ele:

totalidade, como *prius* formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito: perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alcançando-se, submete-se ao vínculo. Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas: quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo (LUKÁCS, 2000 p.31).

Diante dessa perspectiva, a epopeia não encontra, no mundo moderno, o espaço adequado ao seu desenvolvimento, sendo o romance o gênero literário mais adequado a essa finalidade. Isso porque o gênero épico estaria impossibilitado de existir em uma sociedade que não oferece às mesmas condições daquela existente no período clássico grego.

Essa conexão entre epopeia e romance também foi um tema bastante debatido por Bakhtin. Para o pensador russo, no entanto, existiria um outro gênero literário entre os dois citados anteriormente. Esse terceiro gênero seria o sério-cômico. De acordo com o escritor, a poesia bucólica, a sátira romana, a fábula e os diálogos socráticos seriam exemplos deste gênero intermediário: “todos esses gêneros, englobados pelo conceito de ‘sério-cômico’, aparecem como autênticos predecessores do romance; e mais, alguns deles são gêneros de tipo puramente romanesco [...]” (1998, p. 412). Apesar disso, a epopeia ocupa muitas páginas dos

textos do autor. Na verdade, Bakhtin busca redefinir o conceito de totalidade, tão importante para o gênero épico. O autor afirma que a sociedade grega é caracterizada pela totalidade porque a epopeia é a representação de um tempo que não pode ser alterado: o passado. Diante disso, a representação é sempre circular, já que o seu fim é conhecido e imutável. Em outras palavras, a questão da temporalidade torna-se crucial para a definição de epopeia, visto que o passado se constituiu em um tempo inerente ao gênero:

O mundo da epopeia é o passado heroico nacional, é o mundo das “origens” e dos “fastígios” da história nacional, o mundo dos pais e ancestrais, o mundo dos “primeiros” e dos “melhores”. Não é o caso de se saber o modo pelo qual o passado se apresenta como conteúdo da epopeia. [...] A epopeia jamais foi um poema sobre o presente, sobre o seu tempo (ela atua somente para os descendentes como um poema sobre o passado) (BAKHTIN, 1998, p. 405).

Assim, surge a diferença crucial entre epopeia e romance: enquanto a primeira está associada ao passado, o segundo narra o presente.⁸⁸ Daí a temporalidade se tornar, para Bakhtin, o fator determinante à distinção dos dois gêneros.

No que se refere ao surgimento do romance, Bakhtin (1998), destaca o iluminismo como período importante “quando o romance se torna gênero proeminente, a teoria do conhecimento se converte na principal disciplina filosófica.” (1998, p. 407). A referência ao século XVIII e à Era das Luzes induz Bakhtin a estabelecer uma origem relativamente recente ao gênero romanesco. Ao mesmo tempo, permite ao autor incluir esse gênero em um contexto social caracterizado pelo abandono das certezas da religião e uma associação às dúvidas geradas pela ciência. Essa relação com o contexto é fundamental, pois é a partir dela que Bakhtin apresenta uma das características mais importantes do gênero romanesco: o caráter inacabado. Assim, sobre o romance e seu período histórico, o autor discorre:

Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela

⁸⁸ Para Bakhtin, mesmo que os romances narrem tempos históricos passados, a finalidade sempre é priorizar o tempo presente.

como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar – melhor ou pior – às suas novas condições de existência (BAKHTIN, 1998, p. 398).

Ao destacar o caráter inacabado do romance, Bakhtin, na verdade, está se referindo a duas situações: a primeira afirma que esse gênero é inconcluso, dado que ainda está em processo de constituição, formação e consolidação. Já a segunda corresponde ao tempo da narrativa, ou seja, para o pensador russo o caráter inacabado do romance está relacionado ao tempo que o gênero retrata: o presente. Com isso, diferentemente da epopeia que narra fatos do passado perfeito e acabado, o romance se concentra no momento atual, por isso a narração não pode ser absoluta, já que nada está definido ou finalizado. Além dessa particularidade aqui descrita, não podemos deixar de enfatizar, segundo Bakhtin, duas outras peculiaridades do romance: plurilinguismo consciente e contínua transformação de coordenadas temporais. Essa primeira característica corresponde às variadas formas de vozes e discursos que o romance comporta: “a verdadeira premissa da prosa romanesca está na estratificação interna da linguagem, na sua diversidade social de linguagens e na divergência de vozes individuais que ela encerra” (BAKHTIN, 1998, p. 76). No interior do romance há um universo plural de vozes e discursos, por essa razão este gênero se avizinha dos usos sociais da linguagem ao mesmo tempo em que se distancia da poesia. É em decorrência desse fator que, Bakhtin (1998), apresenta o romance como um gênero propício à inserção de tipologias textuais diversas. A outra característica aqui exposta destaca que no romance as transformações temporais são sentidas e a passagem do tempo sempre é importante na narrativa. Esse pormenor é relevante, pois permite uma clara diferença em relação à epopeia, já que nesta o sujeito épico está imerso em um tempo relativamente cristalizado. Nesse sentido, Bakhtin se aproxima de Lukács, em virtude deste afirmar que “toda a ação interna do romance não passa de uma luta contra o poder do tempo” (2000, p. 129).

Para o pensador húngaro, a narração do passado atende apenas aos interesses do relato, à explicação da imagem do mundo e à tensão épica. Segundo o autor, no romance, o passado é fundamental para explicar o presente e o desenvolvimento ulterior do personagem. Ou seja, esse tempo é imprescindível à caracterização da forma interna do romance, sobretudo, a partir de dois aspectos: autoconhecimento e biografia. O primeiro corresponde à própria finalidade mais

elementar deste gênero: a reflexão sobre os conflitos interiores. A forma interna do romance é baseada em indivíduos perdidos, em busca de si mesmos, os quais reivindicam a compreensão da natureza, da sociedade e da vida. O romance é então um gênero de reflexão, profundamente voltado para o interior, sempre em busca de respostas. Daí a sua pretenciosa missão de nos guiarmos ao autoconhecimento. Por isso, a sua configuração mais adequada encontra-se na forma biográfica: segundo aspecto da forma interna do romance. Nela, a incompletude, a falta de um destino e a fragmentação do protagonista das narrativas romanescas, fazem com que o gênero estruture-se de modo diferente em relação à epopeia:

[...] de um lado, a extensão do mundo é limitada pela extensão das experiências possíveis do herói, e o conjunto dessas últimas é organizado pela direção que toma o seu desenvolvimento rumo ao encontro do sentido da vida no autoconhecimento; de outro lado, a massa descontínua e heterogênea de homens isolados, estruturas alheias ao sentido e acontecimentos vazios de sentido recebe uma articulação unitária pela referência de cada elemento específico ao personagem central ao problema vital simbolizado por sua biografia (LUKÁCS, 2000, p. 55).

Além disso, podemos destacar que, para Lukács (2000), no romance, os personagens são indivíduos solitários, vivendo em um mundo sem uma jornada determinada pelos deuses. A missão agora é a construção do próprio destino. Os heróis, assim, têm a responsabilidade de construir o seu projeto existencial. Desse modo, temos uma ruptura em relação aos heróis das epopeias, pois nelas eles não se ocupam com o destino pessoal, mas com o da comunidade, já que ambos são um só:

O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade (LUKÁCS, 2000, p.67).

Aqui, não há projeto individual, mas sim o cumprimento de um destino traçado, ou seja, na epopeia não há possibilidade do herói descobrir a sua interioridade, pois cabe a ele cumprir apenas a sua função social, previamente

determinada. Sendo assim, as ações na epopeia são representativas dos anseios de uma coletividade, de uma nação. Daí os conflitos existenciais serem reduzidos. A vida do herói romanesco, por sua vez, está repleta de desafios interiores. O propósito agora é a busca do autoconhecimento:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento (LUKÁCS, 2000, p.82).

O herói⁸⁹ romanesco, liberto do destino de uma nação, torna-se problemático e a sua busca, nas condições sociais burguesas, nunca alcançará seu objetivo, já que não existe a possibilidade de reconciliação entre o eu e a sociedade, devido ao abismo entre aspirações individuais e sociedade capitalista. O anonimato do herói configura-se na ficção romanesca. Nela, não importa identificar a procedência, os laços de sangue, a tradição ou a herança do herói, pois nada disso determina o seu caráter. Por isso, Lukács (2000) classificou o romance como problemático e, conseqüentemente, inferior ao gênero épico, já que nasceu em uma sociedade fadada ao fracasso. Em outra direção, Fehér (1972) em *O romance está morrendo?* aponta que o caráter problemático do romance é, na verdade, ambivalente. Para o autor, o romance é uma epopeia enriquecida, pois comporta uma diversidade cada vez maior de elementos produzidos por uma civilização progressivamente mais complexa. Segundo o pesquisador, a ambivalência do romance reside no fato dele se voltar contra a sociedade que lhe deu origem: a burguesa. Todavia, esse detalhe não desaguaria na morte deste gênero, mas apenas em uma crise de representação, a qual ocorre devido a um problema central para o entendimento das transformações pelas quais o romance passou: a *dualidade* entre o *Eu* e o *mundo externo*. Nesse sentido, a emergência desse gênero pode significar a consolidação

⁸⁹ Devido ao seu caráter problemático, esse herói foi nomeado por Lukács como demoníaco. O herói demoníaco do romance é aquele desprovido de virtudes, valores morais e éticos, ou seja, não é mais o exemplo a ser seguido pela comunidade, como ocorria nas epopeias clássicas. Agora, esse herói pode ser um louco (Dom Quixote) ou um criminoso que apresenta “uma busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção” (GOLDMANN, 1976, p. 9). De outra forma, podemos afirmar que, para Lukács (2000), a psicologia do herói romanesco é demoníaca, visto que este não deseja mais viver subordinado ao vazio das estruturas do mundo. Isso acontece, segundo o autor, porque a luta interna do herói é estimulada, agora, pelo “mundo abandonado por deus” (LUKÁCS, 2000, p.89).

de uma forma de resistência ao modelo de vida burguês. Isso porque, até certo ponto, o projeto cultural da burguesia era transformar o romance em uma forma de veiculação ideológica e moral. Entretanto, a arte literária provou ter uma vocação especial à subversão. Essa inclinação se comprovou, especialmente, na narrativa romanesca, pois ela sempre apresentou um caráter mutável, difícil de ser definido, não representando, portanto, a pretensa sabedoria transmitida por outros gêneros narrativos, sobretudo, orais:

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa - contos de fada, lendas e mesmo novelas - é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Podemos inferir, a partir dessa reflexão proposta por Walter Benjamin, que a tentativa de delegar ao romance a tarefa de promover a moral burguesa na esfera pública fracassou. Este insucesso, segundo o autor, se justifica pelo fato do narrador não mais ser o detentor da verdade, já que a experiência de leitura deixa de ser coletiva e se transforma em uma prática solitária, diretamente afetada pela participação do leitor.

Para compreendermos melhor essa relação entre romance e sociedade burguesa, algumas considerações tecidas no ensaio *O romance como epopeia burguesa (1935)*⁹⁰, de Lukács, são imprescindíveis. No texto, o escritor inicia a discussão realizando uma breve apresentação das primeiras considerações a respeito de uma possível teoria do romance. Segundo o autor, essas tentativas de

⁹⁰ Este ensaio foi produzido pelo autor em um contexto muito específico. No período, ele se encontrava em um longo exílio de 15 anos, em Moscou. Esse estado de sofrimento, no entanto, impulsionou os estudos literários realizados pelo Lukács, revelando o seu viés marxista. Entre os anos de 1931 e 1933, o autor vive em Berlim uma condição de ilegalidade, precisando, inclusive, utilizar o pseudônimo de Keller, para publicar os textos. Foi nesse período que ele colaborou intensamente com a publicação da revista *“Die Linkskurve”*, na qual muitos dos seus ensaios, que tematizavam a questão do realismo e da literatura proletária, foram publicados. Nos anos posteriores, a sua colaboração em outras publicações importantes tornou-se assídua. Dentre elas, destacamos a *“Enciclopédia Literária”*, as revistas *“Das Wort”*, *“Internationale Literatur”*, *“Literatourny Kritik”* e *“Uj Hang”*. É nesse contexto que nasce o ensaio *O romance como epopeia burguesa*. Texto publicado em 1935, em Moscou, no volume IX da Enciclopédia Literária. A inserção do texto nesse suporte ocorreu devido ao fato desse ensaio se constituir em um verbete para o termo romance.

um estudo sobre o gênero foram realizadas de modo disperso, sem qualquer sistematização por autores românticos. Essa falta de interesse acerca do romance ocorreu devido à preocupação excessiva dos autores com gêneros literários bastante debatidos pela poética antiga: a epopeia e o drama:

Decerto, esta falta de atenção para o que é especificamente novo no desenvolvimento burguês da arte não é casual. O pensamento teórico da burguesia nascente, em todas as questões da estética e da cultura, tinha forçosamente de se manter o mais próximo possível de seu modelo antigo, no qual encontrara uma poderosa arma ideológica em sua luta pela cultura burguesa contra a cultura medieval (LUKÁCS, 2009, p. 88).

Devido ao surgimento, vinculado a uma forma literária pré-existente, o gênero foi ignorado por uma parte considerável da crítica literária, já que foi classificado como inferior à epopeia. Isso ocorreu porque as formas literárias mais recentes, que não estabeleciam relações com os modelos clássicos, eram deixados de lado, e, muitas vezes, não eram considerados literatura. O autor afirma que o primeiro esforço de formulação de uma teoria estética sobre o romance surgiu no período da filosofia clássica alemã, com a contribuição de Goethe, Walter Scott e Balzac. Mesmo assim, elas não foram suficientes para desvencilhar o novo gênero do antigo. É na segunda metade do século XIX, todavia, o período em que a teoria acerca do romance adquire uma sistematização mais nítida. Isso ocorre em virtude do relevo que o gênero adquiriu ao longo do tempo, tornando-se a forma literária que melhor representou os conflitos da sociedade burguesa.

Como resultado desse novo lugar ocupado pelo romance, ele se tornou um gênero autônomo, garantindo o seu devido espaço no sistema literário, abandonando, assim, a desfavorável posição de gênero inferior. Daí uma das maiores distinções entre o romance moderno e a epopeia reside no fato desta não ser uma arte autônoma, pois narra uma trajetória que tem um desfecho previamente conhecido, ou seja, o homem antigo somente apresentava consciência de si quando estava em comunhão com o todo. Situa-se, aqui, a contradição do gênero romanesco, pois enquanto ele reivindicava o espaço antes ocupado da epopeia antiga, não poderia fazê-lo, dado que o contexto histórico-filosófico era outro: “A contradição da forma do romance reside precisamente no fato de que o romance, como epopeia da sociedade burguesa, é a epopeia de uma sociedade que destrói as possibilidades da criação épica” (LUKÁCS, 2009, p.93).

Diante disso, a forma romanesca ocupou o lugar da representação das

contradições da vida burguesa, sobretudo, aquelas que colocavam em lados opostos os detentores de bens e os desprovidos de recursos. Com isso, a vida privada tornou-se o objeto de interesse, por excelência, do romance:

O romance abandona o vasto campo do fantástico e se volta decisivamente para a figuração da vida privada do burguês. É neste período que se manifesta, em toda a sua clareza, a tentativa do romancista de se tornar o historiador da vida privada. Os amplos horizontes históricos do romance em seus inícios se restringem; o mundo do romance se limita cada vez mais à realidade cotidiana da vida burguesa e as grandes contradições motrizes do desenvolvimento histórico-social são figuradas apenas na medida em que se manifestam de modo concreto e ativo nesta realidade cotidiana (LUKÁCS, 2009, p. 100).

Para cumprir a sua finalidade, a ação romanesca tornou-se um dos elementos centrais, pois a partir dela, o homem intervém na sociedade, expondo as contradições da burguesia. Por conseguinte, o grau de desenvolvimento da luta de classes determina as condições de nascimento da ação, bem como sua forma e seu conteúdo. Nesse ínterim, a função da epopeia e do romance é a representação de determinado período histórico através das emoções, ações e relações que os destinos de personagens individualizados estabelecem com a sociedade.

3.4 Periodização e função social da narrativa romanesca

Mais do que uma resposta, o romance é uma pergunta crítica acerca do mundo, mas também acerca dele mesmo. O romance é, ao mesmo tempo, arte do questionamento e questionamento da arte. As sociedades humanas não inventaram instrumento melhor ou mais completo de crítica global, criativa, interna e externa, objetiva e subjetiva, individual e coletiva, que a arte do romance. Pois o romance é a arte que só adquire o direito de criticar o mundo se antes se critica a si mesma. E o faz com a mais vulgar, gasta, comum e corrente das moedas: a verbalidade, que ou é de todos ou não é de ninguém.

Carlos Fuentes

Quanto à periodização do romance, Lukács (2009) destaca que o primeiro momento de desenvolvimento deste gênero compreende *O nascimento do romance*. Esse período refere-se à eclosão da Reforma protestante e à formação dos Estados absolutistas, durante o século XVI. Nesta fase, é apresentada a luta de Cervantes e Rabelais contra a servidão medieval. Isto é, apesar de ser recente o surgimento da sociedade burguesa, as contradições já começam a emergir. Miguel de Cervantes, neste momento, desponta como o grande romancista, pois foi dele a iniciativa de denunciar as contradições da burguesia. Isso é observado na obra *Dom Quixote*, a qual revela a desumanização da burguesia a partir do comportamento irônico do herói da cavalaria. Dessa maneira, para Lukács (2009), o romance moderno⁹¹ é o resultado da oposição entre a sociedade burguesa e o feudalismo decadente. Essas primeiras narrativas romanescas, por sua vez, apresentavam como características estilísticas o realismo fantástico:

Esse elemento fantástico nasce, de um lado, da visão utópica das grandes forças sociais da época e, de outro, da comparação satírica entre o velho mundo em dissolução e o novo que está nascendo, com os grandes princípios contra a degradação do homem. Esse elemento fantástico está ainda repleto da forte energia revolucionária da sociedade nascente (LUKÁCS, 2009, p. 101).

⁹¹ Não foi apenas Lukács (2009) quem se propôs a definir e caracterizar o romance como um gênero moderno. Nesse rol de autores, podemos destacar também Anatol Rosenfeld que, no ensaio *Reflexões sobre o romance moderno*, discute as condições para o surgimento do romance em uma versão mais atualizada. Para tanto, o autor lança três hipóteses capazes de explicar o processo pelo qual passou o romance. A primeira corresponde à existência de um suposto espírito de época da cultura ocidental, que o autor denomina de *zeitgeist*. Este seria um sentimento básico e marcado historicamente, capaz de influenciar mutuamente todos os setores da vida: “a hipótese básica [...] é a suposição de que em cada fase histórica exista certo *zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais” (ROSENFELD, 1969, p. 73). A segunda hipótese diz respeito ao fenômeno da “desrealização” no campo das artes. Este termo se refere “ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível” (ROSENFELD, 1969, p. 76). Já a terceira hipótese advoga que essas alterações surgidas no campo das artes também repercutiram no gênero romance, embora em uma escala bem reduzida em relação à pintura: “De fato, as alterações ocorridas no romance ‘não dão tanto na vista’ como as de uma arte visual. Além disso, o mercado de romances é abastecido em escala muito maior por obras de tipo tradicional” (ROSENFELD, 1969, p. 80). A partir dessas hipóteses, o autor chega à conclusão de que o romance moderno é caracterizado por uma falta de linearidade temporal, ou seja, a ordem cronológica não é mais respeitada, por isso passado, presente e futuro se fundem em um único tempo: o psicológico. Dito de outra forma, o autor afirma que o romance moderno é uma radicalização do romance psicológico e realista do século XIX, alterando, dessa forma, por completo, o romance tradicional, uma vez que “A enfocação microscópica aplicada à vida psíquica teve efeitos semelhantes à visão de um inseto debaixo da lente do microscópio. Não o reconhecemos mais como tal, pois, eliminada a distância, focalizamos apenas uma parcela dele, imensamente ampliada” (ROSENFELD, 1969, p. 84-85).

No entanto, este fantástico ainda não apresenta traços românticos, visto que não se opõe à prosa da vida capitalista, mas sim está “impregnado da alegre energia revolucionária da nova sociedade em gestação” (LUKÁCS, 2009, p. 101). Paralelamente, o fantástico não se contrapõe ao realismo, mas sim funde-se a este, pois em sua fonte de inspiração está a grandeza dos escritores “em sua capacidade de apreender e figurar de modo justo as características verdadeiramente decisivas de sua época (LUKÁCS, 2009, p. 101).

O segundo período destacado por Lukács (2009), corresponde à *conquista da realidade quotidiana* e tem como principais representantes os escritores: Defoe, Swift, Lesacye, Fielding, Smollett, Restif e Laclos. Esse momento corresponde à representação da sociedade burguesa do século XVIII, a qual elege o romance como forma artística mais adequada. Agora, o conteúdo presente nas narrativas romanescas se foca principalmente na “vitória da persistência e da força burguesas sobre o caos e o arbítrio (LUKÁCS, 2009, p. 102). Com essa finalidade, os romancistas são desafiados a construir uma representação positiva do herói burguês, pois ele será o responsável por desnudar a sociedade burguesa. Os romancistas utilizam as narrativas com a finalidade de tecer críticas à acumulação primitiva inglesa, ao absolutismo francês e ao esfacelamento dos valores morais. Nesse sentido, o romance incorpora elementos da realidade cotidiana e demonstra as consequências negativas do capitalismo. Com isso, o elemento fantástico inicial cede lugar ao realismo⁹², pois este irá expor a vida privada da classe burguesa, dito de outro modo “o romance abandona a região ilimitada do fantástico e dirige-se decididamente para a representação da vida privada do burguês. A aspiração do romancista de ser historiador define-se nesta época com toda clareza” (LUKÁCS, 1999, p. 102). Nesta ocasião, o romance e a epopeia clássica se aproximam, na medida em que é retratada, nas narrativas romanescas, a luta intensa do homem

⁹² Para Lukács, o realismo não é uma simples cópia da realidade cotidiana ou uma mera reprodução de seus traços exteriores; mas sim, retrata a realidade cotidiana da vida burguesa e as grandes contradições dessa classe social. A literatura realista procura identificar e combater a fetichização ao desenvolver uma função humanista capaz de revelar as causas sociais. Desse modo, esse tipo de literatura torna-se central na teoria apresentada pelo autor; isso porque as argumentações desenvolvidas em seus textos procuram revelar camadas mais profundas e concretas acerca dos conflitos inerentes à sociedade capitalista. A partir da defesa do Realismo como método, Lukács desenvolve profundas críticas ao método descritivo, passando a contrapor-se duramente a este. Em seu lugar, o autor defende o método narrativo como a melhor forma de expressar e conhecer a essência da obra de arte. A teoria do crítico húngaro, do realismo como a verdadeira e totalizante expressão da grande obra de arte, é baseada na leitura de autores do século XIX, sobretudo, dos romances realistas produzidos nesta época.

contra a natureza.

Nessa mesma linha de raciocínio, temos o livro *A ascensão do romance* (2010), de Ian Watt. Nessa importante obra para a discussão do gênero romance, o crítico inglês destaca que esse gênero se consolidou no século XVIII⁹³, a partir, sobretudo, da escrita de alguns ficcionistas, tais como: Defoe e Richardson, pois estes são os primeiros a instituir o caráter realista⁹⁴ do romance. Adverte Watt (2010), todavia, que o termo realismo, usado pela primeira vez em 1835, em um comentário sobre a pintura de Rembrandt, surgiu, principalmente, em oposição ao conceito de 'idealismo', por isso, o realismo foi utilizado de modo equivocado e reducionista, já que escamoteou o aspecto mais original do gênero romance, a saber: a possibilidade de representação da vivência humana, em uma estrutura peculiar e complexa. Em outras palavras, para o autor:

Se fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta (WATT, 2010, p. 13).

Assim, para o autor, a consolidação do realismo despontou como um triunfo do individualismo burguês na esfera literária. Além disso, o romance inglês do século XVIII foi o responsável por alicerçar as características do gênero⁹⁵. Para justificar esse posicionamento, o estudioso inglês cita que Defoe e Richardson buscaram, em suas obras ficcionais, a originalidade, contrapondo-se à tradição literária anterior, cuja finalidade principal seria repetir as formas consagradas pela poética clássica. O romance moderno, assim, apresentaria como propósito inicial o relato da experiência

⁹³ Para o autor, foi somente no século XVIII que o gênero romance reuniu as condições necessárias ao seu desenvolvimento, tais como: o surgimento de novos leitores em decorrência da popularização da leitura, possibilitada pela expansão do mercado editorial e pela multiplicação de bibliotecas públicas na Inglaterra.

⁹⁴ Nesse contexto, para entendermos o significado de realismo, levamos em consideração a concepção filosófica moderna, cujas origens estão associadas ao pensamento de Descartes e Locke. Assim, essa concepção parte do princípio de que a realidade é a verdade que o indivíduo pode descobrir através dos sentidos. Na narrativa romanesca, esse aspecto se manifesta a partir da representação de uma trajetória individual, na qual a narrativa se centra em um protagonista e acompanha as cenas de sua biografia.

⁹⁵ Watt (2010), defende que a característica definidora do romance é a pretensão ao relato fiel dos fatos. Essa fidelidade, segundo o autor, chama-se realismo formal, pois nela a narração dos fatos utiliza uma linguagem com função referencial, deixando de lado a função poética, tão exaltada na literatura clássica.

individual, que somente alcançaria o seu intento por meio da originalidade do enredo e da recusa às convenções formais.

Desse modo, evidenciamos que Lukács (2009) e Watt (2010) concordam parcialmente quanto à ascensão da forma romanesca, pois ambos destacam o romance inglês setecentista como aquele responsável por realçar a realidade cotidiana da vida burguesa, constituindo-se, com isso, no elemento principal da representação literária. No entanto, o pensador inglês defende que somente o século XVIII ofereceu as condições necessárias ao florescimento do romance. Nesse sentido, Lukács pensa diferente, pois para o autor, o século XVI⁹⁶ já apresentava os requisitos necessários ao surgimento do gênero. Segundo o pensador húngaro, foi na esteira do Renascimento Cultural que o terreno foi pavimentado para o importante percurso trilhado pelo romance até a contemporaneidade.

O terceiro momento descrito por Lukács (2009) é nomeado da seguinte forma: *A poesia do reino animal do espírito*. Nele, o autor destaca a emergência do proletariado, a evolução da burguesia e as suas grandes contradições. Aqui, também é a fase em que as ilusões e os ideais dos pensadores da Revolução Francesa realmente se desmoronam, pois o fim da civilização francesa se apresenta como uma possibilidade iminente. Para Lukács, o romance retorna ao fantástico: primeiro momento de sua evolução.

O quarto período, intitulado *O novo realismo e a dissolução da forma romanesca*, compreende a decadência ideológica burguesa e a emergência do proletariado como classe revolucionária, momento caracterizado pela crescente apologia da burguesia ao capitalismo. Esse estágio de decadência é caracterizado por uma constante mecanização da vida e pela especialização do trabalho. Em meio a isso, a literatura assume algumas características particulares⁹⁷, resultantes da conexão entre a arte literária e o contexto social, político e ideológico. A literatura de decadência, assim, desponta como aquela que atribui valor positivo ao capitalismo, exaltando-o e, paralelamente, criticando a classe proletária revolucionária. Para Lukács (2009), essa literatura tem como representantes mais importantes Zola e

⁹⁶ Esse contexto histórico-filosófico é detalhado por Lukács na primeira etapa do desenvolvimento do romance, a qual tem como texto inaugural *Dom Quixote de la mancha*, de Miguel de Cervantes (1547-1616).

⁹⁷ A principal característica, nessa fase de desenvolvimento do romance, é a centralidade que a descrição ocupa nas narrativas, reduzindo os homens a coisas inanimadas.

Flaubert, os quais são responsáveis por instaurar, a partir de suas narrativas romanescas, um mascaramento ou negação das contradições inerentes à vida burguesa. Para o pensador húngaro, esses dois autores resistiram a uma participação ativa da vida em sociedade, por isso as suas narrativas, predominantemente descritivas, se diferenciavam daquelas produzidas por Balzac, Tolstói, Stendhal e Dickens.

Esse modo de representar o mundo pela literatura, conhecido como novo realismo, apresenta como implicação imediata a perda da construção do *status* épico da narrativa. O novo realismo, em linhas gerais, caracteriza-se pela descrição do mundo sem levar em consideração a relação entre práxis social e vida interior, ou seja, a descrição se sobrepõe à narrativa das ações realizadas pelos personagens. Esse fator é analisado por Lukács como algo negativo, pois na literatura naturalista os elementos essenciais⁹⁸ são descritos⁹⁹ de modo idêntico àqueles menos importantes, como: cenários e objetos. Essa falta de hierarquização, para o escritor húngaro, corresponde a um problema sério da técnica naturalista, pois ela deixa em segundo plano o humanismo, opondo-se completamente, assim, à estética realista, já que esta prioriza os destinos humanos. A partir dessa constatação, Lukács conclui que o reflexo da realidade, exposto na ficção naturalista, é deformado, pois os autores expressam, mesmo que involuntariamente, uma despreocupação com a perversidade do sistema capitalista e os personagens das narrativas suavizam uma possível revolta contra a desumanização do homem.

Agindo de modo diferente em relação às composições naturalistas, a literatura realista, segundo Lukács (2009), reflete uma visão crítica mais apurada dos escritores sobre determinado momento histórico. O realismo resulta em um movimento de tomada de posição perante uma realidade completamente contaminada pelo avanço bárbaro do capitalismo, por isso ele demonstra ser mais

⁹⁸ Por elementos essenciais, podemos compreender os sentimentos, emoções e a vida dos personagens.

⁹⁹ Essa crítica é exposta de modo mais profundo no ensaio *Narrar ou descrever?*, publicado originalmente em 1936. Nele, o pensador húngaro, ao contrapor-se ao método descritivo, aponta os escritores naturalistas como incapazes de revelar a organicidade, o enervamento e as diversas forças sociais que agem na sociedade. Para Lukács, estes escritores naturalistas apenas atuam campo da aparência, esmaecendo o conteúdo, representando uma *inumanidade*, *uma natureza-morta* e, assim, eliminando qualquer possibilidade de que os sujeitos da narrativa possam superar ou ultrapassar a lógica da ação, já imposta pela voz narrativa. Ou seja: “O método descritivo é inumano. O fato de que ele se manifeste, como vimos, na transformação do homem em natureza-morta é só um sintoma artístico de tal inumanidade” (LUKÁCS, 2010, p. 177).

importante do que o naturalismo.

O último momento do desenvolvimento do romance tem como título *As perspectivas do romance socialista*. Neste estágio, temos como característica principal o amadurecimento da consciência da classe proletária. Lukács, neste momento, parte da concepção de que o problema central da estética do romance corresponde à questão da situação degradante do homem na sociedade burguesa capitalista. Para fundamentar essa percepção, o autor recorre ao pensamento de Karl Marx, que consiste em afirmar que tanto a classe possuidora quanto a proletária representam o mesmo estranhamento em relação à vida burguesa. Porém, cada uma encara de modo distinto, pois enquanto a primeira encontra conforto na posição social exercida, a segunda enfrenta o aniquilamento, decorrente da impotência diante de uma realidade desfavorável à vida humana. É a partir desta distinção que a classe proletária acaba por encontrar na própria degradação a revolta contra o rebaixamento do espírito:

[...] o proletariado, com sua consciência revolucionária de classe, tem condições de compreender toda a dialética do desenvolvimento capitalista; a classe operária vê na sua posição o aspecto revolucionário “destruidor” que subverterá toda a velha sociedade; ela sabe também que o capitalismo é o lado ruim que suscita o movimento, que faz a história gerando a luta (LUKÁCS, 2009, p. 115).

A partir dessa posição da emergente classe operária, o romance reveste-se de algumas finalidades, tais como a luta de classe do proletariado contra o capitalismo e o desejo de liberdade individual, ou seja, a “luta do proletariado pela sua própria existência individual implica necessariamente a luta pela organização revolucionária de toda a classe operária com vistas a derrubar o capitalismo” (LUKÁCS, 2009, p.115). Diante disso, o herói romanesco luta contra a degradação do homem e, paralelamente, contra o rebaixamento do espírito na sociedade capitalista, rompendo com a sua antiga função: reconciliação com a realidade posta. Agora, o novo tipo de romance passa a resgatar características da epopeia, adaptando-as a uma nova perspectiva histórica: a edificação de uma sociedade comunista:

Esta nova aproximação da epopeia ficará ainda mais clara se lembrarmos que, enquanto nos romances burgueses, mesmo nos maiores, os problemas sociais objetivos podiam se expressar somente de maneira indireta, pela representação da luta dos indivíduos entre si, aqui, na organização de classe do proletariado, na luta de classe contra classe, no heroísmo coletivo dos operários, manifesta-se um elemento de estilo próximo da essência da epopeia antiga: a luta de uma formação social contra outra (LUKÁCS, 2009, p. 115).

Portanto, para Lukács (2009), o realismo socialista equivale a uma nova forma de representação do romance, pois a sua tarefa é a de expor a luta do proletariado contra a desumanização provocada pelo sistema capitalista. No entanto, o pensador húngaro deixa claro que apesar dessa luta aproximar o romance socialista do heroísmo épico, jamais poderá revivê-lo, já que o contexto histórico é completamente diferente. Desse modo, no ensaio *O romance como epopeia burguesa*, fica demonstrado que o romance apresenta uma longa trajetória evolutiva, sempre vinculada a um contexto histórico específico. Diferentemente da primeira obra de grande relevância produzida pelo autor sobre o tema, agora fica evidente que a análise do mundo moderno está associada à questão da luta de classes, distanciando-se, dessa forma, de *A teoria do romance*, pois este se concentrava nos conflitos entre o homem e o mundo.

Outra obra importante a esta discussão é *Romance das origens, origens do romance*, 2007 de Marthe Robert. Neste livro, a autora nos oferece uma abordagem sobre as origens do romance, destacando que mesmo já havendo indícios desse gênero no século XVI, com a obra de Rabelais, foi somente na modernidade que o seu nascimento oficial pôde ser comprovado. O ano de 1719 é comumente destacado como a inauguração desse gênero nas bases que hoje o conhecemos. Isso porque essa data marca a publicação de um clássico escrito por Daniel Defoe: *Robinson Crusoe*¹⁰⁰. Partindo desta reflexão, a autora declara que esse gênero é recém-chegado¹⁰¹ nas Letras, “um plebeu que vingou e que, em meio aos gêneros secularmente estabelecidos e pouco a pouco por ele suplantados, continua

¹⁰⁰ *Robinson Crusoe* é um romance escrito por Daniel Defoe e publicado originalmente em 1719 no Reino Unido. A obra narra a história de um naufrago que passou 28 anos em uma remota ilha tropical próxima a Trinidad, encontrando canibais, cativos e revoltosos antes de ser resgatado.

¹⁰¹ Ao estabelecer o século XVIII e a Inglaterra como berços do gênero, na verdade, a autora está integrando um rol de autores que assim pensam, dentre os quais lembramos novamente de Bakhtin (1998) e de Watt (2007), que defendem o citado século e o país aqui destacado como os responsáveis pela origem do gênero.

parecendo um arrivista, às vezes até mesmo um aventureiro” (ROBERT, 2007, p. 11).

Para Robert (2007), o romance, ao longo de sua trajetória, foi renunciando ao *status* de gênero inferior e aos poucos conquistando um importante terreno na vida literária, “ele é agora praticamente único a reinar na vida literária” (ROBERT, 2007, p. 13). Ao apresentar uma hegemonia no campo literário, esse gênero apropria-se de todas as formas de expressões possíveis, explorando, em benefício próprio, todos os procedimentos utilizados com maestria por vários outros gêneros. Daí a sua vocação à liberdade criativa:

A fortuna histórica do romance deve-se evidentemente aos privilégios exorbitantes que a literatura e a realidade lhe concederam ambas com a mesma generosidade. Da literatura, o romance faz rigorosamente o que quer: nada o impede de utilizar para seus próprios fins a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso; nem de ser a seu bel-prazer, sucessiva ou simultaneamente, a fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopeia; nenhuma prescrição, nenhuma proibição vem limitá-lo na escolha de um tema, um cenário, um tempo, um espaço; nada em absoluto o obriga a observar o único interdito ao qual se submete em geral, o que determina sua vocação prosaica: ele pode, se julgar necessário, conter poemas ou simplesmente ser “poético” (ROBERT, 2007, p. 13-14).

Diante desse universo de possibilidades, o romance desponta como um gênero aberto a todos os possíveis e indefinido em todas as dimensões. Isso potencializa sua expansão contínua e gera uma preocupação elementar, refletida pela seguinte interrogação: “se o romance é indefinido e até certo ponto indefinível, constituiria ele ainda um gênero e poderia ser reconhecido como tal?” (ROBERT, 2007, p. 14). A reflexão originada a partir dessa indagação irá repercutir em toda a obra de Marthe Robert. Com efeito, será uma preocupação que não se finalizará com a última palavra do texto da autora, mas sim continuará reverberando nos leitores. Nenhuma resposta definitiva é apresentada, até porque seria contraditório com o próprio caráter do gênero, no entanto algumas pistas são deixadas ao longo da obra. Por elas seguiremos. O primeiro critério que devemos levar em consideração ao tentarmos classificar um texto como romance é que sua realidade é fictícia, ou seja, no romance o “fingido” se sobrepõe ao “verdadeiro”:

Fantástico ou realista, utópico ou naturalista, “fingido” ou verdadeiro, sejam quais forem, portanto, suas pretensas relações com a realidade o tema do romance seria incapaz de fornecer um critério aceitável de definição, já que convém considera-lo uma organização estritamente literária, não mantendo com a realidade senão relações puramente convencionais (ROBERT, 2007, p. 14).

Apesar de ser um critério louvável, percebemos nele uma limitação, pois ele não permite diferenciar a narrativa romanesca de outras formas literárias, já que nelas o elemento ficcional também se sobrepõe.

Uma segunda forma de classificar o romance seria o tema. Esse critério, segundo Robert (2007), demonstra ser insuficiente e equivocado, devido ao fato de serem inúmeras as formas de romances e, por isso, qualquer classificação que parta desse princípio será incompleta.

Com isso, a autora destaca que o trabalho dos críticos está fadado ao fracasso, pois, ao pretenderem moldar o romance em critérios elementares e limitados, deixam de compreender o universo de possibilidades que este gênero oferece. Daí ela chega à conclusão de que:

O romance não é portanto o gênero fútil e hipócrita de que os Antigos desconfiavam, mas um agente de progresso, um instrumento de imensa eficácia virtual, que, nas mãos de um romancista consciente de sua tarefa, trabalha de fato para o bem comum. Ele reconduz os culpados ao bom caminho, cura os infelizes, faz as chagas do indivíduo e da sociedade serem odiadas; em suma, realiza uma missão, seja transmitindo sob sua fabulação um ensinamento positivo, seja agindo mais misteriosamente por meio de um exemplo de certa forma contagiante, seja intervindo na vida revelando seus recônditos mais ermos, caso em que pode detalhar o mal sem deixar ele próprio de ser puro e benfazejo (ROBERT, 2007, p. 24).

Na esteira dessa discussão, temos também a obra *Geografia do romance* (2007), de Carlos Fuentes. Neste livro, o autor realiza uma pergunta desafiadora acerca não apenas do futuro do romance, mas também sobre o próprio sentido da literatura na contemporaneidade: “O Romance Morreu?”. Assim, ele inicia o debate afirmando que o romance perdeu o sentido original, que era o de propagar novidades. Por isso, esse gênero, enquanto disseminador de informações, se tornou, ao longo do tempo, desnecessário, na medida que foram surgindo outras formas de comunicação mais eficazes como: o cinema, a televisão e o jornalismo:

As razões que se davam aos escritores da minha geração eram, em primeiro lugar, que o romance, cujo nome proclamava a sua função, já não era, como nas suas origens, portador de novidades. O que o romance dizia – disseram-nos – era dito, agora, de maneira mais veloz e mais eficiente, e a um número imensamente maior de pessoas, pelo cinema, pela televisão e pelo jornalismo, ou pela informação histórica, psicológica, política e econômica (FUENTES, 2007, p. 9).

Com isso, escritores da geração do autor passaram a debater a morte do romance e com o aprofundamento das reflexões, sugeriu a seguinte pergunta: que pode dizer o romance que não se pode dizer de outra maneira? Para responder a essa pergunta, o autor apresenta uma função mais sofisticada do gênero, transcendendo a mera finalidade de informar:

O romance não mostra nem demonstra o mundo, senão que acrescenta algo ao mundo. Cria complementos verbais do mundo. E, conquanto sempre reflita o espírito do tempo, não é idêntico a ele. Se a história esgotasse o sentido de um romance, este se tornaria ilegível com o passar do tempo e com a crescente palidez dos conflitos que animaram o momento em que o romance foi escrito (FUENTES, 2007, p. 19).

A questão assim, para Fuentes (2007), não é a obra de arte fantasiar ou reproduzir a realidade, mas sim acrescentar novas perspectivas de leitura e meios de interpretá-la. Com isso, a importância do romance na atualidade ganha novos contornos:

O certo é que o processo de saturação de notícias talvez tenha atentado contra o romance, mas talvez, também, tenha contribuído para dar uma nova voz ao romance. Abriu um novo capítulo da história do romance: também inaugurou uma nova geografia do romance, dissolvendo a fronteira artificial entre “realismo” e “fantasia” e situando os romancistas, para além das suas nacionalidades, na terra comum da imaginação e da palavra (FUENTES, 2007, p. 19).

Diante das expectativas contrárias à continuação do romance, este gênero se multiplicou ao longo do tempo a partir do empenho criativo de importantes escritores, dentre os quais o autor destaca alguns nomes como: Gabriel Garcia Márquez, Mário Varga Llosa e Nadine Gordimer:

Através de todos eles, o romance se oferece como fato perpetuamente potencial, inconcluso: o romance como possibilidade, mas também como iminência: o romance como criador de realidade. A pergunta acerca do real foi

superada poeticamente – quer dizer, na prática mesma da literatura. *Cem anos de solidão* ou *Reivindicación del conde don Julián* assumem a realidade visível, mas constituem uma nova realidade, invisível antes de ser escrita (FUENTES, 2007, p. 20).

Essas obras literárias, ao adquirirem protagonismo em um cenário continental, quiçá mundial, transcenderam a barreira nacional. Desse modo, um romance não é lido em função da nacionalidade do autor, mas sim da sua linguagem e da sua qualidade imaginativa. Essa universalidade do romance contemporâneo, segundo Fuentes (2007), foi beneficiada por duas perdas: a primeira corresponde ao conceito da natureza humana como universalidade proposta e portada por apenas uma classe e uma região da humanidade, a saber: a classe média europeia. A segunda perda diz respeito à vertente que acreditava que a vida histórica somente poderia ocorrer na Europa, ou seja, com essa perda as culturas metropolitanas e as culturas homogêneas deixaram de existir, pois a história se tornou concreta, e, ao não haver centralismos, todos são excêntricos e, em última instância, todos são universais:

É natural, por tudo isso, que a reação nacionalista, no México ou na Argentina, na Nigéria ou na Índia, tenha exigido do romancista alianças superficiais com a identidade nacional que pouco ou nada tinham que ver com a literatura. Um crítico mexicano dos anos 50 declarou que ler Proust era *proustituir-se*. Por sorte, toda uma geração contemporânea, que inclui Borges e Reyes, Lezama, Paz e Cortázar, nos ensinou, segundo a breve e feliz fórmula de Reyes, que só se pode ser proveitosamente nacional sendo generosamente universal. Mais ainda, disse também *don* Alfonso: a literatura mexicana será boa porque é literatura, não porque é mexicana (FUENTES, 2007, p. 20).

Desse modo, o autor nos apresenta um outro sentido para o romance, o qual está atrelado aos processos criativos e imaginativos dos povos e indivíduos desfavorecidos pela lógica padronizadora da economia global, elaborados como formas de resistência ou de mera sobrevivência cotidiana. Através disso, Fuentes (2007) reforça que a geografia do romance revela conexões entre culturas e transcende as tradicionais fronteiras nacionais, evidenciando novos olhares e ampliando o sentido da realidade espacial. Com isso, o gênero romance torna-se imprescindível, pois estabelece um vínculo fraterno entre os seres humanos,

estimulando-os a dialogar e a fazer parte de uma mesma linhagem espiritual, transcendendo as barreiras do tempo:

A literatura nos transporta ao passado e nos irmana com todos os que, em tempos antigos, se entusiasmaram e sonharam com esses textos legados a nós e que, agora, também fazem com que nos entusiasmemos e sonhemos. Esse sentimento de pertencimento à coletividade humana através do tempo e do espaço é o maior êxito da cultura, e nada contribui tanto para renová-lo, uma geração após a outra, quanto a literatura (LLOSA, 2009, p. 22).

Para o ensaísta peruano, o romance não existe quando nasce, mas apenas quando é adotado pelos outros e se insere na vida social a partir da leitura e da experiência compartilhada. Sem essa forma romanesca o espírito crítico sofreria um empobrecimento irreparável e mudanças históricas não ocorreriam, povos não conseguiriam a sua independência da forma como a conseguiram. Sem narrativas romanescas, o mundo apresentaria como traço principal o conformismo e a submissão generalizada dos seres humanos ao estabelecido. Essa característica do gênero romance é aprofundada no romance histórico, pois este, ao intensificar o diálogo entre literatura e história, oferece visões alternativas à realidade histórica fixada sobre determinado período.

4 DO ROMANCE HISTÓRICO TRADICIONAL À METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: REALIDADE E FICÇÃO NO GÊNERO ROMANESCO

4.1 O diálogo entre realidade e ficção no romance histórico tradicional

O romance histórico, como poderosa arma artística da defesa do progresso humano, tem aqui a grande tarefa de restabelecer as forças motrizes da história humana e despertá-las para o presente. Foi o que fez o romance histórico clássico.

György Lukács

Anteriormente, ponderamos que as escritas histórica e literária compartilham um ambicioso projeto de compreender as realidades humanas e ambas têm um percurso respeitável e sólido. Em linhas gerais, destacamos, por um lado, que muitos historiadores reconhecem o texto literário como uma valiosa fonte de pesquisa, pois ele é capaz de oferecer uma visão confiável sobre determinada época. Por outro lado, tornou-se cada vez mais comum, sobretudo a partir do século XIX, a presença de dados, personagens e eventos históricos em narrativas literárias. Este segundo movimento, por conseguinte, é objeto de nosso interesse aqui, pois ele irá contribuir com o aparecimento do romance histórico.

Esta forma romanesca, segundo Alcmeno Bastos, no livro *Introdução ao romance histórico*, distingue-se de outras modalidades narrativas, pois apresenta algumas particularidades:

Em primeiro lugar, o fato de que a matéria narrada no romance histórico deve ser, obviamente, de extração histórica. Os elementos que a constituem deverão ter sido objeto de registro documental, escrito ou não, e apresentar satisfatório grau de familiaridade para o leitor medianamente informado sobre a história de uma determinada comunidade, preferencialmente de uma comunidade nacional. Dizemos da matéria narrada que ela deve ser *de extração* histórica e não simplesmente *histórica*, para, ao mesmo tempo, assinalar a sua procedência, seu lugar de origem – a história -, e realçar o fato de que ela é submetida a um traslado semiótico que provoca alterações qualitativas na sua substância (BASTOS, 2007, p. 84).

De acordo com o pesquisador, o romance histórico é caracterizado por estabelecer um intenso diálogo entre realidade e ficção, nesse sentido, desde a sua origem, ele está fadado ao hibridismo, pois:

Como romance, era ficção, isto é, a matéria narrada resultava da livre invenção do escritor, que delegava a um narrador, normalmente em terceira pessoa, a responsabilidade pela mimese do real humano; como histórico, escapava dos limites da ficcionalidade pura e se pretendia documento, pois nele o leitor reencontraria elementos verídicos (datas, nomes, eventos, lugares etc.) tomados de empréstimo à história (BASTOS, 2007, p. 66-67).

Percebemos, com isso, que embora contasse com a sensibilidade e o instinto artístico do ficcionista, a produção de romances históricos, desde o princípio, exigiu do escritor uma pesquisa profunda da época analisada. Isso porque a criatividade e a imaginação não negam o fato de que, no momento da elaboração da narrativa, o autor realize o trabalho de historiador, ao desvelar o passado. Este exercício ocorre na medida em que o escritor seleciona, nas memórias, nos documentos, nos relatos, na historiografia e nos seus conhecimentos e ideias sobre o passado, o material sobre o qual enredos, protagonistas e paisagens serão construídos. No entanto, não poderá o autor, apenas reproduzir informações e dados pesquisados, pois os seus textos deverão penetrar a superfície dos fenômenos e expressar a estrutura profunda dos fatos¹⁰². Desse modo, é inegável que o romance histórico torna-se relevante, principalmente, quando transfigura artisticamente os acontecimentos, registrando suas determinações profundas. A produção dessa forma literária não pode prescindir de informação historiográfica nem tampouco da invenção artística.

Qualquer investigação sobre essa temática, entretanto, não pode desprezar o estudo pioneiro realizado por György Lukács¹⁰³. Este crítico literário húngaro, ao publicar entre 1936-1937¹⁰⁴, a obra *O Romance Histórico*, afirmou que o nascimento

¹⁰² Para Linda Hutcheon (1991), os fatos são diferentes dos acontecimentos, pois enquanto os primeiros sempre aparecem permeados por um ponto de vista e, por isso, não traduzem por si só o que existiu no passado; os acontecimentos, por sua vez, são formados pelo que existiu em estado bruto e não têm sentido por si mesmos. Em suma: os acontecimentos que são interpretados e selecionados para serem narrados tornam-se fatos.

¹⁰³ Neste tópico, respeitamos a grafia original do nome do autor, já que é assim que aparece no livro *O romance histórico*.

¹⁰⁴ Quem melhor discorre sobre o contexto histórico do surgimento dessa obra Lukacsiana é Arlenice Almeida da Silva, na apresentação da edição de "O romance histórico", aqui utilizada. A pesquisadora afirma que o texto de Lukács foi escrito na década de 1930, período histórico bastante turbulento, caracterizado pela expansão do nazismo, pela consolidação do stalinismo e também pela formação de uma frente popular antifascista. No início desse período, segundo a autora, Lukács defendeu que o stalinismo poderia se constituir em uma potência capaz de resistir às intenções de Adolf Hitler. No

deste tipo de narrativa ocorreu no início do século XIX, com Walter Scott (1771-1832), tendo como marco inaugural a publicação de *Waverley*, em 1814. Já a popularização e a consolidação ocorreram, apenas em 1819, com a publicação de *Ivanhoe*. Com essas duas obras, Scott inovou, “ao criar essa nova variante narrativa, cujos personagens, ao mesmo tempo em que estão profundamente inseridos no fluxo da história, atuam de modo que seu comportamento explicita as peculiaridades da época apresentada” (ESTEVEVES, 2010, p. 31).

Além disso, podemos acrescentar, segundo Lukács (2011), que o surgimento desta narrativa coincidiu com vários eventos históricos, dentre os quais podemos destacar: a Revolução Francesa e a queda de Napoleão Bonaparte. Com esses eventos, várias foram as transformações sociais, políticas e econômicas, que a população europeia vivenciou. Com isso, veio à tona a necessidade de conhecer o passado e atestar a sua importância para a vida em sociedade.

Todavia, apesar dessa afirmação, o autor alerta para o fato de já nos séculos XVII e XVIII é possível encontrar indícios da existência dessa forma narrativa:

O romance histórico surgiu no início do século XIX, por volta da época da queda de Napoleão (*Waverley*, de Walter Scott, foi publicado em 1814). É óbvio que, já nos séculos XVII e XVIII, havia romances de temáticas históricas, e quem desejar pode até considerar as adaptações de histórias e mitos antigos na Idade Média “precursoras” do romance histórico e ir além, retrocedendo à China e à Índia. Mas por essa via não se encontrará nada que possa de algum modo iluminar, em sua essência, o fenômeno do romance histórico (LUKÁCS, 2011, p. 33).

Somado a isso, o autor afirma que para estas obras serem consideradas romances históricos faltavam-lhes “o elemento especificamente histórico: o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo” (LUKÁCS, 2011, p. 33). Ou seja, essa característica fundamental não era recorrente nos textos anteriores às obras de Walter Scott, por isso foi a partir deste ficcionista que Lukács pôde desenvolver a sua teoria.

Ainda, para Lukács (2011, p. 47), “O romance histórico de Scott é uma continuação em linha reta do grande romance social realista do século XVIII”. Nessa linha de pensamento, os romances do citado escritor escocês, sobretudo, *Waverley* (1814) e *Ivanhoe* (1819), aparentemente, têm caráter épico, isto é, os

entanto, logo essa defesa do stalinismo tornou-se ambígua, já que o escritor húngaro apresentou discretas críticas a este pensamento político.

acontecimentos sobrepõem-se aos personagens. Daí o fato de Scott “converter-se em um grande poeta épico da ‘época heróica” (LUKÁCS, 2011, p. 39). No entanto, as narrativas citadas ultrapassam as fronteiras da epopeia, pois enquanto neste gênero há uma dedicação aos heróis nacionais, nos de Scott os heróis são prosaicos. Ou seja, diferentemente das obras épicas, que privilegiavam grandes heróis; nas narrativas de Scott, segundo Lukács, temos um cenário divergente, pois os enredos sempre acontecem em torno de personagens medianas:

É fácil perceber como essas concepções opostas do herói brotam dos requisitos fundamentais da epopeia e do romance. Do ponto de vista da composição, Aquiles não só é a figura central da epopeia, como também é superior a todos os outros coadjuvantes; ele é de fato o sol em torno do qual giram os planetas. Os heróis scottianos têm, como personagens centrais do romance, uma função oposta. Sua tarefa é mediar os extremos cuja luta da sociedade ocupa o romance e pela qual é expressa ficcionalmente uma grande crise da sociedade. Por meio da trama, que tem esse herói como ponto central, procura-se e encontra-se um solo neutro sobre o qual forças sociais opostas possam estabelecer uma relação humana entre si (LUKÁCS, 2011, p. 53).

Em outras palavras, para o pensador húngaro, o modelo ideal de romance histórico deveria vincular a atribuição do herói não a uma figura reconhecidamente histórica, mas sim a uma personagem inventada ou de pouca importância na cena histórica reconstituída. Daí o realce que o personagem secundário adquire no romance histórico. Isso é observado por Maria de Fátima Marinho, na obra *O romance Histórico em Portugal*. No texto, a autora destaca que:

não será difícil de aceitar que as personagens secundárias sejam mais interessantes do que as principais, na linha da epopeia, como defende Lukács. Porque o que importa, antes de mais, é apresentar a encarnação humana dos tipos históricos e sociais, das grandes massas (MARINHO, 1999, p. 20).

Desse modo, mesmo que as grandes personalidades históricas, sobretudo inglesas e francesas, representem, na obra de Scott, uma importante corrente histórica de pensamento, abrangendo uma significativa parcela da nação, elas nunca se configuram em personagens centrais do ponto de vista do enredo. Isso acontece porque essas personagens, historicamente, conhecidas, tais como Ricardo Coração de Leão, sintetizam em si os lados positivo e negativo de cada momento

histórico, refletindo as aspirações populares tanto para o bem quanto para o mal, pois:

a própria apresentação ampla e multifacetada da época só pode chegar claramente à superfície mediante a figuração da vida cotidiana do povo, das alegrias e das tristezas, das crises e das desorientações dos homens medianos. A personagem de destaque e de importância histórica, que resume uma corrente histórica, resume-a necessariamente em determinado plano de abstração. Ao retratar antes o caráter complexo e sinuoso da vida nacional, Scott retrata aquele ser que receberá na personagem historicamente importante sua forma abstrata, sua universalização intelectual e sua concentração em um ato histórico singular (LUKÁCS, 2011, p. 56).

Por esse motivo, a obra de Walter Scott adquiriu um importante relevo na configuração do romance histórico clássico. Segundo Lukács, a genialidade histórica desse ficcionista inglês foi singular, visto que em seus romances a conexão histórica entre líderes e liderados se diferencia de modo extraordinariamente refinado. É inegável que em sua obra romanesca o vínculo profundo entre representantes históricos de um período e a manifestação do movimento popular é desenvolvido mediante a intenção dos acontecimentos e a compactação dramática.

Essa correlação entre o homem e seu ambiente social foi desenvolvida, na obra de Scott, com a finalidade de suscitar, em seus romances, um certo grau de verossimilhança. Isso é observado por Lukács na seguinte passagem:

A inclusão do elemento dramático no romance, a concentração dos acontecimentos, a suma importância dos diálogos, isto é, do conflito imediato entre concepções opostas que se manifestam na conversação, têm íntima conexão com o empenho em figurar a realidade histórica tal como de fato ocorreu, de um modo que seja humanamente autêntico e a torne passível de ser vivenciada pelo leitor de uma época posterior (LUKÁCS, 2011, p. 58).

Vale ressaltar aqui que a intensificação dramática dos acontecimentos não foi uma inovação proposta por Walter Scott, mas sim uma continuação dos princípios artísticos mais importantes do período anterior do desenvolvimento do romance. De fato, o romancista inglês avançou com essa estratégia narrativa em um momento histórico muito propício, no qual estava ocorrendo uma grande virada histórica, influenciada por grandes acontecimentos, tais como: a Revolução Francesa.

Esse traço característico identificado na obra de Walter Scott é fundamental, pois de acordo com o pensador húngaro, um dos elementos que se destaca no

romance histórico é a possibilidade de os leitores, de variadas épocas, terem acesso a determinado período histórico eternizado no texto lido. Diante disso, havia uma preocupação flagrante em projetar uma humanização “autêntica” das personagens, e de que os conflitos fossem conectados à realidade histórica da época romaneada, buscando uma “fidelidade” diante dos fatos ou eventos narrados para que, na posteridade, eles cheguem ao leitor com o máximo de “veracidade”. Essa fidelidade é obtida, nas obras de Scott, mediante a concepção humana e moral de seus personagens:

Para ele, a autenticidade histórica significa a singularidade temporalmente condicionada da vida psicológica, da moral, do heroísmo, da capacidade de sacrifício, da perseverança etc. É isso que, na autenticidade histórica de Walter Scott, é importante, imperecível, e marca época na história da literatura, e não o tão falado “colorido local” das descrições, que é apenas um entre muitos recursos artísticos para figurar a questão principal e, por si só, jamais poderia despertar o espírito de uma época. Scott deixa que as grandes qualidades humanas, assim como os vícios e as limitações de seus heróis, brotem do solo histórico claramente figurado do ser. Ele nos familiariza com as peculiaridades históricas da vida psicológica de sua época não por meio da análise ou da explicação psicológica de seus conteúdos mentais, mas pela ampla figuração de seu ser, pela demonstração de como as ideias, sentimentos e modos de agir crescem a partir desse solo (LUKÁCS, 2011, p. 69).

Devido a isso, em seus romances históricos, as personagens excêntricas não tem espaço, já que a composição psicológica destas não se harmoniza com a atmosfera da época. Esse padrão adotado na ficção scottiana manifesta-se radicalmente contra as alterações sofridas pelo gênero após a Revolução 1848¹⁰⁵,

¹⁰⁵ O ano de 1848 se tornou um marco histórico, pois expressou um conjunto de revoluções de caráter nacionalista, democrático, liberal e socialista. As Revoluções eclodidas no citado ano foram iniciadas por uma crise econômica na França, pela falta de representação política das classes médias e pelas ideias nacionalistas despertadas nas minorias da Europa central e oriental. Os levantes foram liderados por uma mistura de reformadores, de membros da classe média e de trabalhadores, que demonstravam, inicialmente, um sentimento em comum: insatisfação com a forma como a França estava sendo gerida. No entanto, logo essa união se deteriorou. Segundo Beras (2018), os acontecimentos de fevereiro de 1848 foram a expressão de um processo de transformações iniciados em 1789 e que culminaram na consolidação do capitalismo e da classe burguesa, agora com uma identidade firmemente construída em oposição radical ao proletariado. Neste período, dois olhares de Marx e Engels foram importantes para compreender as transformações pelas quais a Europa passava. O primeiro ocorreu com a divulgação do Manifesto Comunista que foi lançado semanas antes e apresentou a dinâmica do sistema emergente. Esse Manifesto sintetizou todo um pensamento da época em que se percebeu a contundência da ação da classe operária, da pujança da classe burguesa, da eclosão de um novo sistema de produção e da ruína do mundo feudal monárquico. Já o segundo olhar revela uma síntese dos resultados desses acontecimentos. Esse olhar foi expresso através de artigos publicados por Engels, em 1850, nos quais Marx analisou criticamente as transformações estruturais do capitalismo e dialeticamente neste processo as transformações internas da burguesia no que se referiu à sua composição interna, a consolidação de sua identidade de classe e a sua condição de dominação exclusiva do Estado Moderno. Já Lukács

uma vez que estas apresentavam, como um dos traços mais relevantes, a modernização psicológica das personagens históricas. Desse modo, podemos observar que Walter Scott compreende a história como uma série de grandes crises. Nos seus romances, essas crises são narradas de modo singular, permitindo o entendimento do desenvolvimento histórico da Inglaterra e da Escócia. O progresso histórico que encontramos nas narrativas romanescas, no entanto, não está isento de contradições. De fato, a força propulsora de suas obras é justamente desvelar a oposição de classes e nações:

Scott afirmou esse progresso. Ele é um patriota, orgulhoso do desenvolvimento de seu povo. Isso é absolutamente necessário para a criação de um verdadeiro romance histórico, que traz o passado para perto de nós e o torna experimentável. Sem uma relação experimentável com o presente, a figuração da história é impossível (LUKÁCS, 2011, p. 73).

Assim, surge uma outra preocupação na obra do pensador húngaro: o tempo da narrativa. Para ele, o bom romance histórico resulta da compreensão do relacionamento entre o passado histórico e o tempo presente. Por isso, ele tece em seu estudo, uma crítica severa aos ficcionistas que escrevem, unicamente, com a finalidade de repudiar o presente. Sobre esse aspecto, Marinho (1999) afirma que o passado funciona como pré-história do presente, pois é nele que verdades religiosas e intemporais paixões humanas são reveladas:

Tal afirmação acarreta necessariamente condições próprias que presidem ao romance histórico tradicional, e que vão desde a inclusão de marginais, até à tentativa de não modernizar a psicologia das personagens, de não conservar arcaísmos incompreensíveis e de aceitar um anacronismo necessário (MARINHO, 1999, p. 23).

Nesse sentido, Lukács não restringe a sua abordagem teórica aos textos literários de Scott¹⁰⁶, mas sim reflete sobre a produção literária, sobretudo, europeia desde os primeiros anos do século XIX até as primeiras décadas do século seguinte, destacando importantes nomes da narrativa de extração histórica, que surgiram e

(2011), afirma que foi a partir da revolução de 1848 que houve uma intensificação nos conflitos entre as classes sociais. Foram esses embates entre burguesia e proletariado, na primeira metade do século XIX, que possibilitaram a formulação científica do marxismo.

¹⁰⁶ Apesar de Lukács não restringir sua pesquisa às obras escritas por Walter Scott, nota-se um tom exaltatório do crítico húngaro em relação aos romances produzidos por este escritor. Isso pode ser constatado pelo amplo espaço que o romancista ocupa no estudo, considerando tratar-se de uma obra de cunho teórico/historiográfico e que abarca outros ficcionistas, mas nenhum com tanto destaque quanto este.

desenvolveram suas ficções posteriormente ao modelo iniciado por Scott. Com isso, vários escritores são estudados em *O Romance Histórico*, para citar apenas alguns, destacamos: Manzoni, Tolstoi, Flaubert e Alexandre Herculano.

Daí, talvez, a grande importância dessa extensa pesquisa realizada pelo pensador húngaro, já que sua abordagem não se restringiu a apenas uma obra ou um autor, mas sim nos apresentou uma visão ampla sobre um extenso período do pensamento humano. Porém, embora a dimensão desse estudo realizado por Lukács não se limite a um período literário, foi no Romantismo que ele identificou as razões para o surgimento desta modalidade romanesca, já que foi em tal escola literária que se configurou, de modo mais intenso, uma acentuada revalorização do passado e um nacionalismo que exaltava valores, figuras e tradições locais.

Esse contexto histórico é fundamental para compreendermos alguns traços dos romances históricos tradicionais. Dentre as várias marcas, definidas por Lukács, podemos elencar as seguintes: traçam grandes painéis históricos, abarcando determinada época e um conjunto de acontecimentos; a exemplo dos procedimentos típicos da escrita da História; organizam-se em observância a uma temporalidade cronológica dos acontecimentos narrados; valem-se de personagens fictícias, puramente inventadas, na análise que empreendem dos acontecimentos históricos; as personalidades históricas, quando presentes, são apenas citadas ou integram o pano de fundo das narrativas; os dados e detalhes históricos são utilizados com o intuito de conferir veracidade à narrativa, aspecto que torna a história incontestável; o narrador se faz presente, em geral, na terceira pessoa do discurso, numa simulação de distanciamento e imparcialidade, procedimento herdado igualmente do discurso da história.

Além destas marcas, não podemos deixar de destacar que a obra de Walter Scott, utilizada como referência na pesquisa de Lúkács, obedece, segundo Esteves (2010), a dois princípios:

o primeiro deles é que a ação ocorre em passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas ajudam a fixar a época. Sobre esse pano de fundo situa-se uma trama fictícia, com personagens e fatos inventados pelo autor. Além disso, como segundo princípio, os romances de Scott e seus seguidores, bem ao gosto romântico, costumam introduzir na trama ficcional um episódio amoroso geralmente problemático, cujo desenlace pode variar, ainda que, na maioria das vezes, termine na esfera do trágico (ESTEVEES, 2010, p. 32).

Todas as características elencadas sobre o romance histórico tradicional foram fundamentais para a identificação do modo de produzir narrativa ficcional, principalmente, no século XIX. A partir da segunda metade do século XX, porém, o modelo scottiano sofreu diversos abalos, sobretudo, no que se refere a alguns fatores, dentre os quais podemos citar: a descrença na possibilidade de reconstrução fidedigna do passado; o descrédito em relação ao relato linear e à noção de tempo cronológico; assim como, o estremecimento da confiança do romancista no que diz respeito a um acesso irrestrito ao passado.

Com tudo isso, o romance histórico definido por Lukács (2011) passou e vem passando, em meados do século XX e início do XXI, por várias transformações cuja intensidade se tornou tão relevante ao ponto de terem surgido outros tipos de romances denominados de: novo romance histórico latino-americano e metaficção historiográfica. Em linhas gerais, estas narrativas, surgidas na segunda metade do século XX, apresentam algumas características, muitas vezes, totalmente destoantes das debatidas pelo tradicional modelo apresentado até este momento. Isto será discutido no próximo tópico, quando abordaremos quais são estas características e o contexto histórico do surgimento destas novas modalidades romanescas.

4.2 A metaficção historiográfica e o romance histórico contemporâneo

Na segunda metade do século XX, o romance histórico despontou como uma das manifestações literárias mais importantes. No período, a difusão desta forma romanescas foi bastante notável, pois muitos escritores viram nela a possibilidade de realizar uma releitura crítica do passado histórico e, ao mesmo tempo, fazer uma reflexão filosófica sobre as “verdades” disseminadas pela historiografia oficial. Essa nova forma romanescas encontrou na América Latina o território ideal, pois aqui, assim como em África, os países foram submetidos – e alguns continuam sendo - à experiência colonial. Além de que, na contemporaneidade, é inegável que há uma descrença em relação às “verdades” transmitidas pela história oficial sobre as nações. Os novos romances, portanto, duvidam das certezas construídas

historicamente sobre o passado e questionam os mitos fabricados sobre heróis de tempos remotos.

Nesse sentido, diferentemente do romance histórico tradicional, que visava reconstruir de maneira fidedigna o passado; o novo romance histórico procura reavaliar/reaver o passado por um ponto de vista renovado, destacando que tanto a ficção quanto a história são formas discursivas manipuláveis e questionáveis. Nesta nova experiência literária, o escritor, no afã de revisitar o passado, procura ter uma visão crítica e reflexiva sobre os eventos pretéritos. Esse fenômeno é estudado, vastamente, por alguns teóricos que se dedicaram ao tema, dentre eles não podemos deixar de destacar Fernando Aínsa.

Segundo Aínsa (1991), o aspecto mais importante do novo romance histórico latino-americano é revelar a dimensão mais autêntica do ser humano, para tanto o autor sugere que a paródia, a ironia e o humor são estratégias fundamentais. O estudo mais conhecido do pesquisador sobre o assunto é *La nueva novela histórica latinoamericana*, publicado em 1991. Neste artigo, o teórico afirma não ser necessária uma análise profunda do conjunto de obras de autores latino-americanos, a partir da década de 1980, para constatar que tais textos rompem com um modelo estético único, propagado, sobretudo, no século XIX. É nesta perspectiva que Esteves (2010), afirma que, para Aínsa, este conjunto de obras, surgido na segunda metade do século XX:

Trata-se de uma inovação com relação às obras dos períodos anteriores, seja o romance histórico romântico, forjador e legitimador da nacionalidade; seja o romance histórico do realismo, crônica fiel da história; seja, ainda, o romance histórico modernista, de elaborado esteticismo. Os novos romances em questão apresentam uma polifonia de estilos e modalidades baseada, especialmente, na fragmentação dos signos de identidade nacionais, realizada a partir da desconstrução dos valores tradicionais (ESTEVES, 2010, p. 36).

Esta diversidade de estilos revela que os autores de ficção não continuam submissos a um modelo fixo, como aquele propagado por Walter Scott. Agora, cada escritor tem a sua liberdade criativa preservada, podendo desenvolver, à sua maneira, os textos ficcionais.

No entanto, mesmo não havendo um modelo a ser seguido, é possível perceber, segundo Aínsa (1991), que esta nova modalidade romanesca apresenta, em linhas gerais, um conjunto de dez marcas, que citaremos a seguir:

- 1) O novo romance histórico se caracteriza por efetuar uma releitura da história.
- 2) A releitura histórica proposta no discurso ficcional impugna a legitimação instaurada pelas versões oficiais da história. Nesse sentido, a literatura visa suprir as deficiências da historiografia tradicional, conservadora e preconceituosa, dando voz a todos os que foram negados, silenciados ou perseguidos.
- 3) A multiplicidade de perspectiva assegura a impossibilidade de lograr o acesso a uma só verdade do fato histórico. A ficção confronta diferentes interpretações que podem ser contraditórias.
- 4) O novo romance histórico aboliu o que Bakhtin chama “distância épica” do romance histórico tradicional, pelo uso de recursos literários como o emprego do relato histórico em primeira pessoa; monólogos interiores; descrição da subjetividade e intimidade das personagens. Deste modo, o romance, por sua própria natureza aberta, permite uma aproximação ao passado numa atitude dialogante e niveladora.
- 5) Ao mesmo tempo em que se aproxima do acontecimento real, o novo romance histórico se afasta deliberadamente da historiografia oficial, cujos mitos *fundacionais* estão degradados.
- 6) Há, neste tipo de romance, uma superposição de tempos históricos diferentes. Sobre o tempo romanesco, presente histórico da narração, incidem os demais.
- 7) A historicidade do discurso ficcional pode ser textual, e seus referentes documentar-se minuciosamente, ou, pelo contrário, tal textualidade pode revestir-se de modalidades expressivas do historicismo a partir da invenção mimética de seus textos e relações.
- 8) As modalidades expressivas dessas obras são muito diversas. Em algumas, as falsas crônicas disfarçam de historicismo suas textualidades. Em outras, se valem da glosa de textos autênticos inseridos em textos onde predominam a hipérbole ou o grotesco.
- 9) A releitura distanciada, carnavalizada ou anacrônica da história, que caracteriza esta narrativa, reflete-se numa escritura paródica. No interstício deliberado da escritura paródica surge um sentido novo, um comentário crítico de uma textualidade assumida, no qual a história reaparece sob uma visão burlesca ou sarcástica. Dessa forma, o discurso histórico é despojado do absolutismo de suas verdades a fim de construir alegorias e fábulas morais.
- 10) A utilização deliberada de arcaísmos, *pastiches* ou paródias associada a um agudo sentido de humor pressupõe uma maior preocupação com a linguagem que se transforma na ferramenta fundamental desse novo tipo de romance, levando à dessacralizadora releitura do passado a que se propõe (*apud* ESTEVES, 2010, p. 37-38).

Ao elencar esta dezena de características, o pensador uruguaio pretendeu estabelecer uma linha divisória entre o novo romance histórico, surgido no século XX e o antigo modelo, consolidado por Walter Scott. Contudo, ele não é o único a pensar dessa maneira. Em 1993 é publicado um importante estudo sobre a mesma temática: *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, de Seymour Menton. Neste estudo, Menton (1993), indica os caminhos pelos quais o novo romance histórico da América Latina tem trilhado na segunda metade do século XX.

Para tanto, são apontadas, pelo teórico, seis características que tornam o novo romance histórico latino-americano diferente daquele teorizado por Lukács:

1. A primeira dessas diferenças está associada a uma concepção filosófica, segundo a qual seria praticamente impossível captar a verdade histórica ou a realidade. Da mesma maneira, muda-se a concepção tradicional de tempo, passando a história a ser vista como forma cíclica. Paradoxalmente, seu caráter de imprevisibilidade faz com que possam ocorrer os acontecimentos mais absurdos e inesperados. Essa forma de pensar, embora assentada em princípios filosóficos comuns no século XX, foi amplamente divulgada a partir das obras do escritor argentino Jorge Luís Borges (1899-1986);
2. Outra marca é a distorção consciente da história, mediante anacronismos, omissões ou exageros;
3. A ficcionalização de personagens históricos bem conhecidos, ao contrário da fórmula de Scott, que os relegava ao pano de fundo;
4. A utilização da metaficção ou comentários do narrador sobre o processo de criação.
5. A intertextualidade atua nos mais variados níveis;
6. Tal intertextualidade está principalmente vinculada aos fenômenos estudados por Mikhail Bakhtin como dialogia, carnavalização, paródia e heteroglossia (MENTON, 1993, p. 42 apud ESTEVES, 2010, p. 38).

O autor salienta, entretanto, que não é necessária a presença de todas essas características para um romance pertencer à nova categoria observada em seu estudo. Com isso, ele amplia, consideravelmente, a possibilidade de alguma ficção histórica, produzida a partir do final da década de 1970, ser considerada um novo romance histórico.

Com este estudo, Menton (1993) tem como objetivo, além de sintetizar as principais diferenças entre as duas formas romanescas, apontar os caminhos pelos quais o novo romance histórico latino-americano tem trilhado nas últimas décadas do século XX. Para tanto, o autor concentra sua pesquisa entre os anos 1979 a 1992, período responsável pela maior propagação dessa forma romanesca. No entanto, ele não deixa de reconhecer que a maioria das características citadas acima, já são notadas em *El reino de este mundo*¹⁰⁷, de Alejo Carpentier¹⁰⁸, obra publicada em 1949 e destacada pela crítica como o primeiro novo romance histórico da América Latina. Além deste romance, dois outros chamam a atenção, pois mesmo sendo escritos e publicados antes de 1979, já reuniam características suficientes para serem considerados novos romances históricos, são eles: *Yo el*

¹⁰⁷ *El reino de este mundo* é um romance que recria os acontecimentos que precederam a independência haitiana.

¹⁰⁸ Alejo Carpentier foi um importante escritor cubano, tendo se destacado na produção de ensaios, novelas e romances. Além de ter se dedicado à música.

*Supremo*¹⁰⁹, de Augusto Roa Bastos (1974) e *Terra nostra*¹¹⁰, de Carlos Fuentes (1975). Todavia, para o teórico, estas duas narrativas, apesar de serem consideradas ficções históricas, apresentam características totalmente opostas, pois enquanto a primeira tem um enredo, predominantemente, historiográfica; a segunda apresenta uma supremacia do ficcional¹¹¹.

Em período similar à propagação das ideias de Fernando Aínsa e Seymour Menton a respeito do novo romance histórico, tivemos acesso à publicação de um importante estudo teórico sobre esta temática, realizado por Linda Hutcheon. Em *Poética do pós-modernismo*, publicado em 1987¹¹², a crítica literária canadense aponta existir na atualidade um novo tipo de romance, o qual ela designou de romance pós-moderno ou metaficção historiográfica¹¹³. Esta forma literária põe em discussão a reinterpretação e a resignificação do passado através da literatura, procurando incorporá-lo à ficção com a finalidade de questioná-lo e problematizá-lo.

Para refletir sobre isso, a autora retoma as discussões a respeito das relações entre literatura e história no século XIX¹¹⁴. Ela aponta este período como o fomentador de discussões responsáveis por promoverem uma separação mais nítida entre estas duas áreas do conhecimento, que sempre compartilharam uma mesma raiz cultural. O divórcio aconteceu, segundo a autora, porque na época citada houve uma evidente divisão das áreas do conhecimento em disciplinas específicas. Essa medida, por conseguinte, afetou, prontamente, os dois campos do saber, que até então eram considerados muito próximos. Mais recentemente, no entanto, teóricos da história e da literatura passaram a identificar e a defender nuances que

¹⁰⁹ *Yo el Supremo* é um romance histórico escrito pelo paraguaio Augusto Roa Bastos. Nele é feito um relato ficcional do ditador paraguaio José Gaspar Rodríguez de Francia, também conhecido como "Dr. Francia". Este ocupou o comando do Paraguai no início do século XIX.

¹¹⁰ *Terra mostra* é um romance publicado 1975, do escritor mexicano Carlos Fuentes. A narrativa discorre sobre 20 séculos de cultura europeia e americana, sendo contemplada com os Prêmios Xavier Villaurrutia, em 1976 e Rómulo Gallegos, em 1977.

¹¹¹ Isso confirma uma das características já exposta aqui, segundo a qual, no novo romance histórico há uma diversidade de formas narrativas.

¹¹² A primeira publicação de *A poética do pós-modernismo* ocorreu em 1987. No entanto, somente em 1991, foi traduzida para a Língua portuguesa. É esta edição, vertida para o português, que utilizaremos em nossas discussões nesta tese.

¹¹³ Em *Poética do pós-modernismo*, Linda Hutcheon utiliza como sinônimos, para um mesmo tipo de narrativa, as expressões: romance pós-moderno e metaficção historiográfica.

¹¹⁴ Segundo Hayden White, na obra *Trópicos do discurso*, foi no começo do século XIX que se convencionou, pelo menos entre os historiadores, "identificar a verdade com o fato e considerar a ficção o oposto da verdade, portanto um obstáculo ao entendimento da realidade e não um meio de apreendê-la. A história passou a ser contraposta à ficção, e sobretudo ao romance, como a representação do 'real' em contraste com a representação do 'possível' ou apenas do 'imaginável' (WHITE, 2001, p. 139).

entrelaçam as duas áreas do conhecimento, afirmando que ambas se apropriam dos fatos históricos e do contexto de produção para a construção de suas narrativas. Neste caso, podemos citar mais uma vez Hayden White, para quem “Embora os historiadores e os escritores de ficção possam interessar-se por tipos diferentes de eventos, tanto as formas de seus respectivos discursos como os seus objetivos na escrita são amiúde os mesmos. Além disso, a meu ver, pode-se mostrar que as técnicas ou estratégias de que se valem na composição dos seus discursos são substancialmente as mesmas, por diferentes que possam parecer num nível puramente superficial, ou diccional, dos seus textos” (WHITE, 2001, p. 137).

É nesta discussão que se insere a metaficção historiográfica, pois esta reconhece que a aproximação entre literatura e história é inevitável, já que são constructos linguísticos capazes de utilizar a verossimilhança como uma estratégia para ter acesso ao passado e trazê-lo ao presente:

Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como constructos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa (HUTCHEON, 1991, p.141).

As considerações tecidas pela autora permitem-nos observar que o romance de metaficção historiográfica, enfatiza o caráter histórico e temporário de ambos os constructos (literário e histórico), mostrando a dependência de seus valores e de seus conceitos em relação ao contexto de produção e de recepção. Dito de outro modo, história e ficção se assemelham, porque ambas são discursos, através dos quais atribuímos significação a fatos passados. Com base nisso, evidenciamos uma inegável aproximação entre estas duas formas do conhecimento humano, porque “A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos - revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico.” (HUTCHEON, 1991, p.147). Por isso, ao aliar história e ficção, a metaficção historiográfica possibilita a manipulação da ideia de “verdade” e de “realidade”, juntamente com uma possível subversão destas.

Porém, é preciso esclarecer que esta nova narrativa, permeada por fatos históricos, não tem a pretensão de refletir ou reproduzir a realidade tal qual se apresenta diante de nós. Em lugar disso, ela oferece múltiplas perspectivas ao

problematizar o conhecimento da História, favorecendo o surgimento de alternativas e o repensar sobre questões dadas como certas. Em outras palavras “na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade (HUTCHEON, 1991, p. 64).

De outra forma, podemos afirmar que esta nova categoria romanesca questiona o sentido comum de história vinculada à verdade, à real ocorrência, e assim provoca no leitor o repensar e o reinterpretar da história, desafiando o discurso convencional. Isso acontece porque tudo nela pode e deve ser questionado. Nesta perspectiva, segundo Marinho (1999), a flexibilidade da “verdade” histórica é de extrema relevância, pois a partir dela a reflexão sobre a própria história torna-se mais importante do que o mero conhecimento sobre fatos ou acontecimentos históricos. Com isso,

O romance histórico pós-moderno torna-se, assim, não uma forma de conhecimento histórico (como os românticos pretendiam), mas a inquirição da possibilidade de utilizar esse mesmo conhecimento de uma perspectiva epistemológica ou política (MARINHO, 1999, p. 39).

Neste tipo de romance, a explicação e as respostas prontas não são os objetivos principais. Na realidade, tudo nele é subvertido, questionado e problematizado. Diferentemente dos romances históricos tradicionais, os quais procuravam reproduzir uma realidade tida como certa.

A metaficção historiográfica nos permite ter contato com as histórias dos perdedores e dos vencedores, do centro e dos marginalizados, pois apresenta outras possibilidades de interpretação responsáveis por tentar desvendar a quem interessou determinadas “verdades” construídas historicamente. Para explicar de outra forma, recorreremos mais uma vez aos escritos de Maria de Fátima Marinho, para quem “A mudança de perspectiva problematiza o conhecimento estabelecido da História, favorecendo o aparecimento de histórias alternativas e de reflexões sobre questões até então aceitas sem vacilar” (MARINHO, 1999, p. 43).

Com isso, as personagens privilegiadas no antigo modelo romanesco, agora não tem mais função ou são atacadas ironicamente. Em seu lugar brotam os marginalizados, destacados, na atualidade, com maior ênfase, pois exprimem os anseios das grandes massas, as quais foram, durante muito tempo, silenciadas.

Estas personagens ainda apresentam um aspecto transcendental porque emergem do passado, podendo significar figuras do presente. Assim, as figuras históricas que fazem parte da trama são, geralmente, subvertidas.

Para atingir tal objetivo, Hutcheon (1991), destaca a importância dos personagens “ex-cêntricos”¹¹⁵ ocuparem o protagonismo das narrativas, pois somente assim, versões alternativas da história oficial poderão aparecer. Em outras palavras, é reconhecendo o direito à voz dos segmentos, até então, silenciados pelas narrativas oficiais, que a metaficção historiográfica poderá tornar problemática todas as certezas, anteriormente, existentes nos campos literários e historiográficos. Na esteira dessa discussão, Marinho (1999) afirma que:

a multiplicidade de focalizações, a focalização externa e a onisciente contribuem em uníssono para valorizar, no romance histórico pós-moderno, uma perspectiva diferente da oficial. É que, frequentemente, os narradores são proscritos, os marginais ou as mulheres, que imprimem ao discurso um tom diferente do que consta dos tradicionais livros de História (MARINHO, 1999, p. 43).

Com estes apontamentos, podemos observar a inegável conexão teórica existente entre: Aínsa (1991), Hutcheon (1991), Marinho (1999) e Menton (1993). Todos atribuem especial atenção, entre outros assuntos, ao fato dessa nova modalidade romanesca efetuar uma releitura da história oficial a partir de alguns recursos como: intertextualidade e ironia; e, ao mesmo tempo, atribuir voz àqueles silenciados ou esquecidos pela historiografia oficial. Desse modo, embora reconheçamos algumas diferenças pontuais entre a forma de pensar desses teóricos¹¹⁶, preferimos, nesta tese de doutorado, concentrar nossos esforços na identificação e discussão das semelhanças¹¹⁷. Para tanto, defendemos, nesta pesquisa, que as obras *Nação Crioula* e *A rainha Ginga*, de José Eduardo Agualusa são romances de metaficção historiográfica, pois utilizam alguns recursos como: ironia, intertextualidade e atribuição de voz a personagens excêntricos como formas

¹¹⁵ Para Linda Hutcheon, os protagonistas ex-cêntricos são aqueles que fogem aos padrões e desestabilizam os comportamentos pré-estabelecidos e, na maioria das vezes, situam-se à margem e são excluídos pela reflexão histórica.

¹¹⁶ Enquanto Aínsa (1991) e Menton (1993) apontam que o novo romance histórico nasceu na América Latina, já que aqui foram reunidas as condições necessárias para tal surgimento, Hutcheon (1991) destaca que esse é um fenômeno ocorrido em outras partes do mundo, pois está atrelado ao pós-modernismo.

¹¹⁷ Com isso, pretendemos abarcar tanto a metaficção historiográfica quanto o novo romance histórico latino-americano em uma mesma categoria romanesca.

de resistência ao discurso histórico oficial e ao discurso nacionalista propagado pelo MPLA, partido político que governa Angola, de modo ditatorial, desde 1975.

Isto posto, podemos observar, de modo resumido, que este tipo de narrativa diferencia-se daquele teorizado por Lukács, pois enquanto no romance histórico tradicional, o protagonista deveria ser um tipo, uma síntese do geral e do particular, legitimador do mundo ficcional; no romance de metaficção historiográfica os personagens silenciados durante muito tempo pelo arcabouço literário e cultural do Ocidente, são agora revisados. Essa característica é notada na obra *Nação crioula*, pois nela José Eduardo Agualusa descentraliza o ponto de vista da narrativa com a finalidade de atribuir voz a uma personagem feminina, Ana Olímpia. Esta personagem, no final do romance, revisa todos os fatos narrados por Fradique Mendes, a partir de seu próprio ponto de vista, ou seja, esta figura histórica¹¹⁸, ficcionalizada na obra agualusiana, exerce o direito à voz e coloca a mulher angolana no protagonismo da história. De modo similar, observamos que na obra *A rainha Ginga* o narrador-personagem também ocupa esse lugar de excentricidade, na medida que em revela, ao longo da narrativa, insegurança, incerteza e incapacidade de transmitir, com convicção, determinadas “verdades históricas”. Isso será melhor aprofundado a seguir, quando iremos detalhar as características do narrador contemporâneo.

4.3 O narrador tradicional e o narrador contemporâneo

Com a finalidade de compreendermos as transformações pelas quais o narrador, na prosa contemporânea, passou, ao longo do tempo, é necessário estabelecer um ponto de contato entre os narradores contemporâneo e o tradicional, para tanto as contribuições teóricas de alguns pensadores sobre esse assunto são essenciais. Dentre esses pensadores, não podemos deixar de destacar: Adorno, 2003; Benjamim, 1987 e Santiago, 2002.

Walter Benjamim, ao publicar o texto *O narrador: considerações sobre a obra*

¹¹⁸ Para criar a personagem Ana Olímpia, José Eduardo Agualusa inspirou-se em D. Ana Ubertalis, que foi uma figura histórica ímpar na Angola do século XIX. Isso porque essa figura, ao chegar a Luanda como escrava, torna-se, em pouco tempo, uma rica e respeitada escravocrata, que frequentava a alta sociedade angolana.

de Nicolai Leskov (1987) defende que a experiência e a sabedoria são a fonte de todos os grandes narradores e de todas as grandes narrativas. Sendo que as melhores narrativas escritas são aquelas que menos se distinguem das histórias orais contadas por narradores anônimos. Os grandes narradores anônimos pertencem a dois grupos que se complementam: o marinheiro comerciante e o camponês sedentário:

A figura do narrador só se torna plenamente tangível quando se tem presente esses dois grupos. 'Quem viaja tem muito o que contar', diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece as suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores (BENJAMIN, 1987, p. 198-199).

Ambos os grupos contribuíram, ao seu modo, para a edificação das grandes narrativas. Enquanto os marinheiros viajantes conheciam realidades distintas, os camponeses mergulhavam em suas tradições culturais, extraindo delas o máximo de ensinamento. O que unia esses dois grupos, por sua vez, era a experiência acumulada a qual se transformava em conselhos a serem direcionados aos mais jovens.

Nessa perspectiva, Walter Benjamin chega à conclusão de que o narrador é "um homem que sabe dar conselhos" (BENJAMIN, 1987, p. 200), sobretudo, a partir da oralidade. É justamente nesse ponto que ele profetiza o fim da narrativa, uma vez que o ato de narrar estaria definindo devido ao fato da sabedoria estar em extinção e, simultaneamente, ser cada vez mais raro encontrar pessoas capacitadas à arte narrativa:

a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede a um grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia seguro e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 1987, p. 197).

Esse fato é constatado a partir de alguns acontecimentos, dentre os quais o pensador cita: a mudez dos combatentes ao voltarem das guerras, o surgimento do romance e o advento da informação a partir da criação da imprensa.

Segundo Benjamin, no final das guerras observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha e, conseqüentemente, empobrecidos de experiência comunicável. Devido a isso, eles se sentiam impedidos de transmitir oralmente as vivências e as sabedorias adquiridas. Porém, essa transformação pela qual passa a narrativa é mais complexa e profunda do que a imaginamos. Ela é um sintoma do surgimento do romance no início do período moderno. Para Benjamin (1987) a origem do romance evidencia o advento do indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe expressá-los:

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance (BENJAMIN, 1987, p. 201).

Diante disso, o primeiro grande livro do gênero, Dom Quixote, mostra como valores morais e éticos de um dos mais destacados heróis da literatura são totalmente contrários ao conselho e não contêm o menor indício de sabedoria.

Outro fator decisivo para a decadência do narrador tradicional foi o advento da informação, impulsionado, sobretudo, pela criação da imprensa. Com esse acontecimento, as pessoas se adaptaram à realidade de apenas ler notícias de maneira objetiva, diminuindo, por consequência, a importância da oralidade no seu cotidiano. Nesse momento, surge o terceiro tipo de narrador descrito pelo crítico literário alemão: o narrador jornalista. Este é caracterizado por apenas transmitir uma informação, visto que não tem a finalidade de narrar a ação da própria experiência, mas o que aconteceu com os personagens que estão sendo observados. Agora, o narrador evita deixar sua marca na narrativa, pelo menos de modo mais nítido. Em lugar disso, ele exerce a função de mediador entre personagens e leitor. Esse tipo de narrador encontra no romance a sua expressão narrativa mais adequada, devido ao fato desse gênero estimular a leitura solitária, já que agora o compartilhamento de experiências declinou:

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama (BENJAMIN, 1987, p. 213).

No entanto, o narrador jornalista não é estudado apenas por Walter Benjamin. Na realidade, ele será objeto de análise de outros estudiosos do tema. Para compreendermos melhor as suas particularidades, citaremos aqui um outro texto de fundamental importância: *Posição do narrador no romance contemporâneo*, de Theodor Adorno. Neste texto, publicado no livro *Notas de literatura I* (2003), o pensador destaca, inicialmente, um paradoxo, segundo o qual “Não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p. 55). Para Adorno, na sociedade contemporânea, a experiência foi desintegrada, por isso não é mais possível narrar, já que a postura do narrador exigiria uma integridade que a experiência não mais apresenta.

Para explicitar melhor as transformações pelas quais a forma de narrar vem passando, o estudioso afirma que o romance tradicional busca envolver o leitor, pois o narrador tentar convencê-lo da veracidade dos acontecimentos narrados; já no contemporâneo as estratégias narrativas são outras. Agora, as entrelinhas, a ironia e a construção do texto pelo entrecruzar do enunciado e da enunciação são utilizadas como recursos capazes de envolver o leitor acerca do enredo narrado. Desse modo, podemos observar que no romance contemporâneo o leitor não mais poderá ser passivo, na medida em que deverá participar da construção do sentido, ao duvidar do que está sendo narrado.

Além disso, o filósofo cita que o romance, fruto da era burguesa, perdeu muito das suas características iniciais, como por exemplo: o realismo imanente. Isso ocorreu devido ao surgimento de outras formas de narrar, tais como: o cinema e a reportagem:

O romance foi a forma literária específica da era burguesa. Em seu início encontra-se a experiência do mundo desencantado no *Dom Quixote*, e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo o seu elemento. O realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados “fantásticos” tratavam de apresentar

seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real. No curso de seu desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo, esse procedimento tornou-se questionável (ADORNO, 2003, p. 55).

Diante dessa nova realidade, o romance contemporâneo afastou-se do relato e do fabuloso. Todavia, essa suposta emancipação do gênero, em relação ao fato narrado, foi limitada pela linguagem:

Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que essa ainda o constringe à ficção do relato: Joyce foi coerente em vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva (ADORNO, 2003, p. 56).

Outrossim, podemos afirmar que Adorno, ao apontar para a impossibilidade de narrar, fez isso em um momento histórico em que aparentemente não se poderia mais, nem mesmo, realizar qualquer tipo de arte. Isso aconteceu devido às atrocidades da guerra, que inviabilizaria, segundo o autor, qualquer manifestação artística. Entretanto, o que se viu, depois dessas reflexões, foram formas diferenciadas de narrativas, as quais buscaram narrar a fragmentação do ser humano contemporâneo assim como o excesso de informações. Com o desdobrar da discussão suscitada em seu ensaio, Adorno chega à conclusão de que narrar significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado. Por isso, a importância dos narradores, os quais, para o pensador, são classificados em duas categorias: o tradicional e o contemporâneo. O primeiro é aquele que coloca o leitor como participante dos acontecimentos, como se estivesse diretamente envolvido com o enredo:

O romance tradicional, cuja ideia talvez se encarne de modo mais autêntico em Flaubert, deve ser comparado ao palco italiano do teatro burguês. Essa técnica era uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso (ADORNO, 2003, p. 60).

Já o segundo tipo de narrador corresponde àquele que estabelece uma distância móvel com o leitor. Agora, o leitor é inserido em um movimento pendular em que pode ser aproximado ou distanciado dos fatos narrados:

No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como a posição da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas (ADORNO, 2003, p. 61).

Esse narrador contemporâneo apresenta características semelhantes àquele definido por Benjamin (1987) como narrador jornalista e, ao mesmo tempo, expõe um parentesco com o narrador pós-moderno, delineado por Silviano Santiago.

No texto *O narrador pós-moderno*, Silviano Santiago afirma que esse narrador transmite uma sabedoria que não faz parte de sua vivência, mas sim da observação de uma vida alheia. Ou seja, o narrador pós-moderno transmite uma informação a respeito de um personagem, aproximando-se de um jornalista ou de um cineasta. Portanto, temos aqui mais uma vez um narrador mediador, que se distancia do fato narrado com o propósito de realizar um trabalho de observação, fazendo de seu olhar um instrumento de elaboração da narrativa. Nesse sentido, esse narrador se aproxima bastante daquele narrador jornalista criticado por Benjamin (1987) e do narrador contemporâneo destacado por Adorno (2003).

Silviano Santiago chega a essa conclusão ao analisar contos do paraibano Edilberto Coutinho. Este escritor, jornalista e advogado natural de Bananeiras-PB apresenta uma obra ficcional em que a realidade e a ficção estão em constante interação. Isso acontece devido à sua atividade profissional, pois ao ser jornalista desenvolveu a habilidade de contar histórias verossímeis, sem delas participar. Com a análise dos textos de Coutinho, Silviano já evidencia o que povoa o debate sobre a literatura contemporânea: o borramento das fronteiras entre realidade e ficção. Isso acontece na medida em que o crítico literário evidencia um certo relato da vida cotidiana nos textos do escritor paraibano.

Nesse sentido, podemos chegar à conclusão, a partir das considerações de Silviano Santiago, que o narrador nada mais é do que um espectador, responsável por narrar aquilo a que assiste da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona da sala de estar, ou seja, ele se envolve o mínimo possível com o acontecimento narrado. Tendo em vista isso, podemos levantar a hipótese de que na

contemporaneidade haveria uma presença recorrente de narradores descentrados. Sendo o centro, neste caso, entendido como um conjunto de campos dominantes na história social, tais como: a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. Isso é discutido, de modo preciso, por Hutcheon (1991), ao afirmar que os ex-cêntricos são caracterizados por uma linguagem portadora da descentralização a partir da diferença:

Os negros e as feministas, os etnicistas e os *gays*, as culturas nativa e do "Terceiro Mundo" não formam movimentos monolíticos, mas constituem uma diversidade de reações a uma situação de marginalidade e excentricidade percebida por todos. E tem havido efeitos liberadores como efeito do deslocamento da linguagem da alienação (não-identidade) para a linguagem da descentralização (diferença), porque o centro utilizado para funcionar como pivô entre opostos binários sempre privilegiava um dos lados: branco/negro, homem/mulher, eu/outro, intelecto/corpo, Ocidente/Oriente, objetividade/subjetividade - hoje essa lista é famosa (HUTCHEON, 1991, p. 90).

O descentramento seria compreendido, nesta perspectiva, como um conjunto de forças voltado contra as exclusões social, política e econômica. Nesse sentido, ele se manifesta na literatura contemporânea a partir da multiplicidade de narradores, que contribui para a multiplicidade de vozes e verdades dentro do texto literário. Ou até mesmo, um único narrador, mas que demonstra um certo distanciamento em relação aos acontecimentos narrados, possibilitando ao leitor, assim, um universo interpretativo mais amplo, rechaçando, uma única verdade imposta ao leitor. Essas estratégias narrativas são encontradas em obras como: *Nação Crioula* e *A rainha Ginga*, de José Eduardo Agualusa.

4.4 O narrador excêntrico em *nação crioula*: uma abordagem sobre a narradora-personagem Ana Olímpia

Ao estruturar o romance *Nação crioula* em missivas, José Eduardo Agualusa nos coloca diante dos fatos narrados a partir de um duplo olhar. Isso acontece porque são dois os narradores responsáveis a nos apresentar a narrativa. O primeiro

é o protagonista Fradique Mendes, que ao longo de 25 cartas enviadas a Eça de Queirós, à Madame de Jouarre e à Ana Olímpia, nos apresenta aventuras e desafios vividos no século XIX entre Luanda, Lisboa, Paris, Rio de Janeiro e Recife.

As 25 cartas remetidas por Fradique Mendes podem ser divididas da seguinte forma: dez para Madame de Jouarre (destinatária existente também na obra de Eça de Queirós), nove para Ana Olímpia e seis para Eça de Queirós, que na obra de Agualusa surge como um correspondente de Fradique Mendes. O tempo cronológico da primeira até a última correspondência é de trinta e dois anos, delimitado da seguinte forma: três cartas em 1868; cinco cartas em 1872; cinco cartas em 1876; nove cartas em 1877; duas cartas em 1878; uma carta em 1888; e uma carta escrita por Ana Olímpia, em 1900.

Com esse conjunto de correspondências e com um toque de humor especial, o protagonista da narrativa nos faz imergir na atmosfera decadentista do século XIX. Ele nos descreve o movimento abolicionista brasileiro, a diversidade cultural existente tanto no Brasil quanto em Angola, as suas aventuras, medos e sonhos, mas acima de tudo a angolana Ana Olímpia. Ela nos é apresentada em várias cartas enviadas pelo autor à madrinha Madame de Jouarre. Como podemos verificar em uma das correspondências, escrita em agosto de 1872:

Também por aqui reencontrei uma outra filha da terra, deslumbrante, a senhora Ana Olímpia, que há quatro anos atrás muito me impressionou. O marido morreu há poucos meses no naufrágio de um palhote (AGUALUSA, 2011, p. 41).

Ao longo dessas cartas somos convidados a conhecer essa personagem que tanto encantou o português. Sem grande rigor, podemos resumir, com base no olhar de Fradique Mendes, que Ana Olímpia era filha de uma escrava e de um príncipe congolês, porém este passou anos preso ao cair em uma cilada armada pelas tropas portuguesas e nunca mais saiu da Fortaleza do Penedo¹¹⁹, onde morreu. Após isso, suas três esposas foram vendidas como escravas. Uma delas foi a mãe de Ana Olímpia, que estava grávida no período da morte do príncipe congolês e foi comprada por Victorino Vaz de Caminha. Com o passar do tempo, mais precisamente, após catorze anos da morte do príncipe, Victorino casou-se com a sua enteada Ana Olímpia, tornando-a uma mulher culta, capaz de conversar e se

¹¹⁹ O Forte de São Francisco do Penedo localiza-se na cidade de Luanda. Foi construído no século XVII e reconstruído entre 1765 e 1766 com a finalidade de servir como depósito de escravos.

interessar por diversos assuntos, principalmente, porque ele lhe proporcionou a melhor educação, contratando inclusive professores de outros países. Toda essa erudição ostentada pela angolana impressionou o português:

Espantou-me, ao conversar com ela, ouvi-la citar Kant e Confúcio, troçar das teses de Charles Darwin, comentar com inteligência e novidade a moderna lírica francesa. Perguntei-lhe: 'O que faz uma mulher como você num lugar como este?'. Ela sorriu, belíssima:

- Este lugar é o meu país.

Um lugar que me surpreende todos os dia (AGUALUSA, 2011, p. 28).

Apesar de exibir toda essa sofisticação, Ana Olímpia perde a liberdade, tornando-se escrava de Gabriela Santamarina, que na narrativa, é descrita como uma das mulheres mais cruéis da Angola do século XIX. Esse infortúnio ocorreu porque Victorino, antes de morrer, não lhe concedeu uma carta de alforria. Após sua morte, seu irmão Jesuíno, que estava exilado no Brasil, chega a Luanda a fim de tomar posse dos bens do irmão, inclusive fazendo Ana Olímpia escrava. Como esta o havia enfrentado, ele optou por vendê-la para Gabriela Santamarinha, como espécie de provocação, uma vez que ambas eram rivais. Em mãos da escravocrata, a angolana foi humilhada e torturada até fugir para o Brasil com Fradique Mendes. Ao chegar ao novo país, o casal inicia um novo ciclo de vida. Fradique Mendes compra uma fazenda e concede a todos os escravos a carta de alforria. Com isso, ele se filia ao movimento abolicionista. Já Ana Olímpia engravida e dá a luz a Sophia, única filha do casal e, ao mesmo tempo, se engaja no luta contra a escravidão. Isso é revelado em uma carta enviada por Fradique Mendes a Eça de Queirós, em novembro de 1887, na qual é relatada a ida de sua esposa a Paris:

[...] Veja o caso da senhora Ana Olímpia, minha amiga, que sendo princesa por direito, foi escrava, e depois escravocrata, e é hoje uma das vozes mais autorizadas no combate à escravidão. Ela está de visita a Paris. Há uma semana atrás juntaram-se na Sociedade de Geografia dezenas de pessoas para a ouvir falar. Ana Olímpia contou o drama da sua infância, recordou o pai, um rei congolês que durante anos agonizou numa prisão de Luanda; evocou as madrugadas sombrias, quando, na companhia da mãe, assistia ao embarque dos cativos para o Brasil (AGUALUSA, 2011, p. 148).

Este e outros acontecimentos são narrados em várias cartas escritas pelo protagonista, até ocorrer a sua morte de maneira inesperada. Com o falecimento de Fradique, os eventos da narrativa são revelados agora através da voz de Ana

Olímpia. A narradora-personagem, ao escrever a última carta, datada de agosto de 1900, faz uma recapitulação de toda a histórica narrada ao longo das cartas anteriores, assim como detalha o panorama da sociedade brasileira após a abolição da escravatura. Costurando as 25 cartas remetidas por Fradique Mendes aos vários destinatários, a 26ª correspondência¹²⁰ pormenoriza diversas informações, as quais tinham sido narradas de modo resumido ou fragmentado pelo protagonista português. No decurso das várias páginas, somos apresentados a uma rede de aventuras experimentadas pela narradora. Dentre outros assuntos, ela revela a sua viagem através do Atlântico, no navio Nação Crioula¹²¹. Este deslocamento é retratado como um ritual de morte e renascimento, pois ao fazer este percurso ao lado de Fradique Mendes ela deixa no passado a sua terra natal e embarca com a finalidade de ter uma nova vida no Brasil, repleta de novidades e de transformações. O exílio forçado é assim apresentado pela personagem:

Muita gente não compreende porque é que os escravos, na sua maioria, se conformam com a sua condição uma vez chegados à América ou ao Brasil. Eu também não compreendia. Hoje compreendo. No navio em que fugimos de Angola, o Nação Crioula, conheci um velho que afirmava ter sido amigo de meu pai. Ele recordou-me que na nossa língua (e em quase todas as outras línguas da África Ocidental) o mar tem o mesmo nome que a morte: Calunga. Para a maior parte dos escravos, portanto, aquela jornada era uma passagem através da morte. A vida que deixavam em África, era a Vida; a que encontravam na América ou no Brasil, um renascimento (AGUALUSA, 2011, p. 199).

O trânsito pelas águas do Atlântico conecta, diretamente, a personagem ao novo, sem, contudo, abdicar do velho. As memórias são preservadas e as lembranças de outrora permitem uma ligação com o passado, o qual será resgatado e revisado na última correspondência do romance.

Com essa missiva, a personagem feminina ganha voz e autonomia para expor, a partir de sua percepção, o envolvimento que teve com o viajante português, assim como as dores oriundas da escravidão. O escritor Eça de Queirós é o destinatário desta correspondência e também se torna responsável por organizar e publicar as cartas de seu dileto amigo, Fradique Mendes. Assim ela inicia a carta:

¹²⁰ Esta 26ª correspondência também pode ser identificada como o último capítulo do romance.

¹²¹ No romance de Agualusa, Nação Crioula é o último navio negreiro a transportar escravos de Angola para o Brasil.

Exmo Senhor,
 Receio que já não se recorde de mim. Em 1888 recebi uma carta sua informando-me que tencionava publicar em livro a correspondência de Carlos Fradique Mendes, e perguntando-me se eu o podia ajudar nessa tarefa. Era, dizia V., “uma forma de homenagear o português mais interessante do século XIX”, e era também um ato de patriotismo, “pois nos tempos incertos e amargos que vão, Portugueses destes não podem ficar para sempre esquecidos, longe, sob a nudez de um mármore”. Respondi-lhe que acreditava ser desejo de Carlos manter-se morto depois de morto, longe, sob a nudez de um mármore. Poucos meses depois, ao folhear a Gazeta de Notícias, do Rio de Janeiro, soube que V. tinha decidido ignorar a minha opinião (AGUALUSA, 2011, p. 169).

No início deste fragmento, percebemos Ana Olímpia recusando a proposta do escritor português de publicar as correspondências de Fradique Mendes. No entanto, após refletir sobre o assunto, ela decide assumir o protagonismo da história. Reúne todas as missivas escritas pelo esposo e as envia a Portugal para que, assim, Eça de Queirós realize a publicação.

A partir desse momento, os acontecimentos narrados sob o ponto de vista da angolana são cruzados com aqueles relatados anteriormente por Fradique Mendes. Porém, agora, ela é a detentora da voz, por isso omite ou acrescenta informações não reveladas antes. Em outras palavras, a narradora faz o que Menton (1993) identifica como uma das características do novo romance histórico: a distorção consciente da história, mediante anacronismos, omissões ou exageros.

Inicialmente, ela lembra o momento em que viu o seu futuro esposo:

Vi Carlos Fradique Mendes, pela primeira vez, numa tarde sombria de Maio, em 1868, no cais de Luanda. Eu completara há pouco dezoito anos e só conhecia o mundo pelos livros. Naturalmente, julgava que conhecia o mundo (AGUALUSA, 2011, p. 170).

Com essa fala, há uma inversão de papéis, pois anteriormente fomos apresentados à surpreendente história da personagem a partir da ótica de Fradique Mendes. Assim ele descreve, em carta enviada a madame de Jouarre, em junho de 1868, a primeira vez que viu Ana Olímpia:

No instante seguinte vi-a: a mulher mais bela do mundo! Dançava-se a rebita, moda do país que com singular harmonia combina a graça mundana da valsa e o ritmo selvagem dos batuques. O mestre de cerimônias, um oficial negro conhecido por Gingão, dirigia a dança numa língua misteriosa, que mais tarde me garantiram ser francês. 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 (AGUALUSA, 2011, p. 26).

Identificamos, com a citada passagem, uma divergência quanto a este primeiro encontro. Enquanto o português revela que a viu em um baile do governador, oferecido em um domingo, no mês de junho, Ana Olímpia afirma que o primeiro contato visual com Fradique ocorreu quando este chegou a Luanda. Com isso, notamos que o epílogo do romance, escrito pela angolana, não é apenas uma repetição dos acontecimentos anteriormente narrados, mas sim um ponto de vista singular da narradora. Assim, ela descreve a cena:

[...] e de repente chamou-me a atenção a figura de um velho de cabeleira branca, rosto muito vermelho, enfiado num casaco de abas curtas, com umas calças de xadrez verde e preto e sapatos de verniz. Ao lado dele estava um homem alto, elegante, de bigode curvo, vestido inteiramente de linho branco (AGUALUSA, 2011, p. 171).

No primeiro momento, Fradique já desperta a atenção de Ana Olímpia por ser uma pessoa elegante e bem vestida. Isso será confirmado ao longo da narrativa, quando os dois cultivarão laços profundos e mútuos de amizade e de admiração. Não obstante, a impressão positiva causada pelo português na angolana foi percebida por Victorino Vaz de Caminha, esposo de Ana Olímpia, com certo desconforto, pois certamente ele teve ciúmes, diante de todo o requinte do protagonista, isso é confirmado na correspondência da narradora:

Vitorino não simpatizou com ele. Irritava-o ainda mais aquilo que ele próprio definia como “a encardenação”: a casaca perfeitamente ajustada ao tronco, a camisa sem mácula, a pérola negra no esplendor do peitilho. Quase se ofendeu quando lhe propus que o convidasse para cear em nossa casa: “Aquilo não é um homem”, murmurou, “é uma invenção literária”. Suspeito que sentia ciúmes (AGUALUSA, 2011, p. 173).

Essa informação é exclusiva da última carta e somente poderia constar nela, pois se trata de um diálogo íntimo entre Vitorino e a esposa; justamente por isso, Fradique jamais poderia narrar esse mal-estar.

Devemos observar, a partir deste detalhe, que devido ao fato de Ana Olímpia ser a narradora da última correspondência, coube a ela revisitar os eventos narrados por Fradique e, ao mesmo tempo, apresentar episódios omitidos pela pena do aventureiro português. Isso é observado em outra passagem da missiva, na qual a

narradora descreve, com base em um ponto de vista particular, um jantar oferecido por ela, em sua residência.

No referido jantar, Ana Olímpia recorda que durante a ceia, na qual Fradique estava presente, vários assuntos foram tratados, como: perfumes, escravos, a situação dos comerciantes em Angola e a revolução anarquista. Todavia, a narradora enfatiza que Fradique não conseguia entender como Victorino defendia, simultaneamente, os ideais libertários e o tráfico negreiro. Na mesma correspondência, ela relata que duas semanas após esse jantar, seu marido foi viajar e Fradique lhe escreveu perguntando se ela o podia receber, pois ele iria partir para São Salvador do Congo e precisava de conselhos. Ana o recebeu e no momento em que se encontravam na biblioteca, Fradique a beijou:

Recebi-o na biblioteca. Queria mostrar-lhe uma rara coleção de mapas (perdi-a, desgraçadamente, quando em 1875 fugi para o Brasil), mostrando a ocupação do Congo desde há dois séculos, e a forma como pouco a pouco se está fazendo o desenho daquela região. Fradique interessou-se pelos mapas. Disse-me que era sua intenção estudar as ruínas de São Salvador, em tempos a capital de um dos mais poderosos reinos de África, e cujas igrejas e edifícios (segundo se diz) combinavam o saber europeu e indígena, numa arquitectura inteiramente nova. Estávamos ambos debruçados sobre os mapas. Então, de repente, Fradique ergueu os olhos para mim. Riu-se: “O jovem Arcénio”, disse, “está louco por si”. Não soube o que responder. Há muito tempo que eu tinha reparado no interesse de Arcénio. Nas festas ficava a olhar-me, fúnebre, enquanto eu dançava. Na rua cumprimentava-me com excessiva cerimonia. Irene, a minha amiga, trouxe-me um dia uma carta dele. Era um poema de amor, um mau poema, e eu li-o e rasguei-o. Irene zangou-se comigo: “a água suja”, sentenciou em quimbundu, “também apaga o fogo”. Fradique olhou-me intensamente: “V. é a prova de que Deus existe”, disse: “e de que é completamente louco”. Inclinou-se para mim e beijou-me e eu beijei-o a ele. Mais tarde voltámos a ver os mapas, e depois jogámos xadrez. Perguntei-lhe o que é que ele tinha querido dizer quando falara na loucura de Deus. Fradique riu--se: “Só um Deus seria capaz de conceber um anjo e depois de o lançar no inferno” (AGUALUSA, 2011, p. 177-178).

Seguramente, este episódio marcou decisivamente a vida da angolana, constituindo-se em um prenúncio do que iria ocorrer. Ao enumerar as cenas narradas na última correspondência, podemos asseverar que a narradora-personagem assume uma função relevante no romance, pois além de recordar toda a trajetória de sua vida, narra vários fatos através de uma ótica particular. Com isso, Agualusa inova em seu romance; diferentemente daquele modelo romanesco

definido Walter Scott¹²², aqui há um descentramento do foco narrativo, pois algumas passagens da obra são narradas a partir de ângulos diferentes. Essa estratégia, utilizada pelo autor, harmoniza-se com o pensamento de Fernando Aínsa, para quem, como foi visto anteriormente, a multiplicidade de perspectivas do texto literário assegura, na contemporaneidade, a impossibilidade de lograr acesso a uma só verdade do fato histórico. Por isso, para o teórico uruguaio a nova ficção histórica confronta diferentes interpretações que podem ser contraditórias. Essa multiplicidade de focos narrativos deságua, também, naquilo que Linda Hutcheon defendeu como uma das principais características da metaficção historiográfica: a multiplicidade de verdades. Para a teórica canadense, a verdade e a falsidade não devem ser os pontos de partida para discutir a ficção contemporânea, pois os romances atuais revelam que só existem “verdades” no plural, e jamais uma só verdade definida.

Com tal postura, podemos afirmar que Ana Olímpica, neste romance, é uma narradora (ex)cêntrica, assim como definiu Linda Hutcheon (1991). Entretanto, mesmo ocupando uma posição marginalizada em uma sociedade patriarcal escravista, ela não se submete à opressão sofrida, pois ao contrário de se subordinar, a personagem potencializa todos os seus conhecimentos e experiências adquiridos, direcionando-os contra as injustiças cometidas por uma sociedade escravista.

Desse modo, José Eduardo Agualusa, ao dar voz a uma personagem feminina em seu texto literário, faz uso de uma estratégia comum aos romances de metaficção historiográfica: a valorização de personagens “ex-cêntricos”.

4.5 O narrador suspeito: uma reflexão sobre o narrador da obra *A rainha Ginga*, de José Eduardo Agualusa

Para discorrer sobre o período em que viveu a rainha Ginga, Agualusa utiliza em seu romance um narrador-personagem fictício, o padre brasileiro Francisco José

¹²² A narrativa agualusiana, ao ser vinculada ao romance histórica contemporâneo, rompe com o modelo romanescos definido Walter Scott, pois enquanto neste havia uma preferência por narradores de terceira pessoa, em *Nação crioula* ambos os narradores são de primeira pessoa, revelando, dessa forma, um ponto de vista singular sobre os fatos narrados.

da Santa Cruz. Esse padre deixa Olinda-PE, sua terra natal, em 1620, em um navio negreiro com destino a São Salvador do Congo, para ingressar como noviço na companhia de Jesus¹²³. Após aproximadamente nove meses de sua chegada, ele descobre que a senhora dona Ginga, irmã do rei do Dongo estava precisando de um secretário. Decepcionado com a vida reclusa, o noviço solicita ao bispo a permissão para ser auxiliar de Ginga, que se tornaria rainha após a morte do rei Ngola Mbandi. A função de secretário deveria ser exercida principalmente para suprir uma carência no reino Dongo, a de pessoas letradas no idioma português. Isso era importante, pois para haver comunicação oficial com o governador português, Luís Mendes de Vasconcelos, era necessário ter “alguém ilustrado na ciência de desenhar palavras” (AGUALUSA, 2015, p 11).

Nesta narrativa, o narrador desempenha uma função primordial, na medida em que se torna tradutor de linguagens e de mundos a partir do gênero textual carta¹²⁴:

Ngola Mbandi sossegou. Ordenou-me que escrevesse uma carta, dirigida ao governador Luís Mendes de Vasconcelos. Solicitava o rei que aquela poderosa autoridade recebesse em Luanda uma embaixada sua, à cabeça da qual iria a irmã mais velha, Ginga, que tinha por conselheira preciosa. Ali mesmo redigi a carta, tarefa que o rei e seus macotas acompanharam com silencioso assombro. Logo a selei com lacre de cera, sendo a mesma entregue a um mensageiro (AGUALUSA, 2014, p. 15).

Ao assumir essa função, todavia, o padre conserva um certo distanciamento do fato narrado, tornando-se, por conseguinte, o narrador adequado para o enredo desta ficção, pois ele reúne, em seu ponto de vista, um duplo olhar (externo-interno) sobre os acontecimentos históricos vivenciados pela multiplicidade de povos que habitavam aquele território, conhecido hoje, como Angola. Sendo assim, podemos

¹²³ A Companhia de Jesus é uma ordem religiosa fundada em 1534 por um grupo de estudantes da Universidade de Paris, liderados pelo basco Iñigo López de Loyola, conhecido posteriormente como Inácio de Loyola.

¹²⁴ Segundo Dórea (2012), a escrita de cartas é uma tradição milenar, pois é possível encontrar registros dessa prática desde a Antiguidade Clássica, quando foi bastante utilizada por filósofos gregos. Com a passagem do tempo, a escrita epistolar se desdobrou em diversas matizes, até assumir seu perfil de correspondência pessoal, que se tornou, ao longo do tempo, a sua forma mais utilizada. O autor afirma também que as cartas eram recorrentemente utilizadas como instrumentos de cunho administrativo e político, por chefes de Estado. [...] “Também passou a ser comum, em certa época, o uso de cartas privadas com conteúdo informativo, a ponto de reconhecer-se, particularmente nos séculos XVI a XVIII, que elas circulavam com regularidade que chegavam a funcionar como uma espécie de jornal embrionário” (DÓREA, 2012, p. 55).

afirmar que um dos atributos cruciais deste romance em análise é a noção de que a história foi narrada a partir de uma perspectiva pendular, pois ora o narrador esteve distante, ora esteve próximo da rainha Ginga e, conseqüentemente, acompanhou todos os momentos históricos mais decisivos da Angola setecentista.

Quando o padre Francisco José da Santa Cruz se apresentou a Ginga, houve um processo de estranhamento, pois ela estava esperando uma pessoa totalmente diferente em relação às características físicas do seu novo secretário:

A Ginga estranhou a minha aparência, pois não via em mim semelhanças nem com os portugueses vindos do reino, nem com dourados flamengos, ou mafulos, como em Angola são conhecidos, menos ainda com o gentio das diferentes nações do sertão. A minha mãe era índia — expliquei-lhe —, da nação Caeté. Dela herdei a espessa melena negra e muito lisa, que a despeito da avançada idade ainda hoje conservo, embora já não tão escura, além de uma irresistível vocação para a melancolia. Meu pai era mulato, filho de um comerciante da Póvoa do Varzim e de uma negra mina, mulher de muitos encantos e encantamentos, que acompanhou e iluminou toda a minha meninice. Sou a soma, por certo um tanto extravagante, de todos esses sangues inimigos (AGUALUSA, 2015, p 10).

O estranhamento ocorreu devido ao fato dele ser um mestiço, fruto da união entre uma índia da nação caeté e um mulato, portanto, ele é um típico representante da diversidade étnica brasileira. Inicialmente, o narrador reproduz o olhar do colonizador, pois além de ser um estrangeiro em terras angolanas, era um representante da igreja católica:

Eu completara há pouco vinte e um anos. Era moço ainda imberbe, sossegado e curioso como aquele manati a cuja tortura e assassinato assistira. Aos nove anos, o meu pai arrancou-me aos braços carinhosos de minha avó preta, levando-me para estudar no Colégio Real de Olinda. Aos quinze, ingressei como noviço na Companhia de Jesus. Abandonei Pernambuco num navio negreiro, o Boa Esperança, com destino a São Salvador, a africana, antes chamada Ambasse, cabeça do Reino do Congo, para me juntar aos irmãos jesuítas numa escola que há poucos anos estes haviam fundado. Conhecia do mundo apenas o que lera nos livros e, de súbito, achava-me ali, naquela África remota, cercado pela cobiça e pela infinita crueldade dos homens (AGUALUSA, 2014, p. 20-21).

Porém, com o desenrolar da narrativa, observamos que a relação de Francisco José da Santa Cruz com os outros personagens e com o próprio espaço geográfico afetou diretamente as suas mais arraigadas certezas e verdades, tornando-o, gradativamente, um ser desterritorializado, em relação a sua terra natal e, paralelamente, um sujeito reterritorializado em Angola. Isso acontece porque o

narrador não se sente mais pertencente às suas origens, levando-o a abandonar as funções sacerdotais, tornando-se, por conseguinte, aliado dos africanos contra a coroa portuguesa. Essa mudança foi se consolidando na medida em que o padre renunciou, ao longo da narrativa, a vários preconceitos a respeito dos povos africanos. Fator determinante para essa jornada foi o amor do narrador por Muxima, esposa mais jovem de seu amigo Domingos Vaz. Essa paixão por uma mulher comprometida contribuiu, de certo modo, para o rompimento de certos bloqueios morais e éticos impostos pela Igreja Católica. Na passagem seguinte, o narrador nos revela como essa primeira barreira foi rompida:

Uma noite sonhei com ela. Vi-a, no meu sonho, debruçar-se sobre mim, mas não era uma pessoa, e sim uma flor, ou melhor, era uma pessoa e uma flor, e o perfume dela dilatava o ar e aliviava o peso dos corpos. Num momento eu estava deitado numa esteira e no momento seguinte flutuava através da imensidade. Recordei-me do que me contava a minha avó índia sobre a arte de voar dos pajés — ou «santidades», como também lhes chamam. Não achei nisso artimanha do Demónio, pois no que sonhava não havia lugar para o mal, e sim a memória de um saber muito antigo que o meu sangue preservava. Acordei alagado em suor e tremendo muito, e subitamente tudo era lícido e claro como uma tarde de sol. O meu destino estava ligado ao de Muxima, para sempre, para além de existir tempo e o veneno do tempo, e não havia pecado nisso, pois não havia pecado. Já não era mais um servo do Senhor Jesus, era um homem livre (AGUALUSA, 2014, p. 47-48).

O ex-padre, desse modo, torna-se um apóstata perseguido pela Inquisição, levando-o a se unir a um grupo de “marginais”, dentre os quais um judeu com nome de anjo, um mouro, um príncipe do Reino de Ndongo, e um pirata com uma perna de pau. Mesclando personagens fictícios a figuras históricas obscuras, o romance tece um retrato de uma época crucial para a compreensão da formação identitária dos povos angolanos.

No decorrer da narrativa, somos induzidos a imaginar que Francisco José da Santa Cruz preserva uma das principais características do narrador tradicional: a capacidade de ser conselheiro. Isso é demonstrado em algumas passagens do texto:

Quando me foi pedida a opinião concordei com a minha senhora no respeitante à temeridade do empreendimento, evitando, contudo, contestar as superstições de Ngola Mbandi, incluindo o presságio dos pássaros gritadores. Chamei a atenção para o poderio militar dos portugueses, insistindo que qualquer desavença seria mais bem corrigida através da

palavra que por meio da força, pois na guerra todos saem sempre derrotados, a começar pela inteligência. O rei interrompeu-me, irado, insinuando que eu estaria ali, não ao serviço da Ginga, e dele próprio, antes como espião dos portugueses (AGUALUSA, 2014, p. 14).

No entanto, logo o narrador demonstra ser incapaz de ocupar essa função com maestria. Isso porque a atribuição de conselheiro exige duas características fundamentais: sabedoria e experiência. Como veremos ao longo da narrativa nenhuma delas o narrador tinha. Na realidade, ele demonstra, em várias passagens do romance, insegurança e medo:

Regressei com o coração descompassado à casa que me fora entregue. Nessa noite, um sonho ruim me afligiu. Achava-me sozinho na selva confusa, e um exército de ferozes pássaros negros, cada qual do tamanho de um cavalo, descia do céu para me ofender. Despertei em prantos, às primeiras luzes da manhã, sentindo-me como uma criança perdida na cova do leão (AGUALUSA, 2014, p. 15).

Essa insegurança apresentada pelo narrador aparecerá em vários outros momentos da narrativa. Corresponde, portanto, às formas de narrações, identificadas por Linda Hutcheon, próprias das metaficções historiográficas. Para a teórica, essas narrativas privilegiam duas formas de narração: os múltiplos pontos de vista e o narrador onipotente. Em ambas as formas, no entanto, há uma dificuldade em conhecer o passado com o mínimo de certeza. Por isso, o narrador jamais aparece como o detentor da verdade:

Em primeiro lugar, as metaficções historiográficas parecem privilegiar duas formas de narração, que problematizam toda a noção de subjetividade: os múltiplos pontos de vista (como em *The White Hotel*, de Thomas) ou um narrador declaradamente onipotente (como em *Waterland*, de Swift). No entanto, não encontramos em nenhuma dessas formas um indivíduo confiante em sua capacidade de conhecer o passado com um mínimo de certeza. Isso não é uma transcendência em relação à história, mas sim uma inserção problematizada da subjetividade na história (HUTCHEON, 1991, p.156).

Diante dessas circunstâncias, o ponto de vista da narração é relativizado e a dúvida acerca de um passado definitivo sempre ocupa um lugar relevante nas ficções históricas. Na obra em análise, encontramos trechos em que a dúvida sobre determinados acontecimentos é destacada. Citamos aqui uma passagem em que é narrada a morte do rei Ngola Mbandi, irmão de Ginga:

Ngola Mbandi morrera. Como sempre havia várias versões. Para os antigos gregos, a verdade, *atheneia*, é aquilo que está exposto. Segundo eles existe apenas uma verdade. A natureza exuberante dos ambundos explica, talvez, que os mesmos não se contentem com uma única verdade. Assim, segundo alguns, Ngola Mbandi morrera das mesmas febres comuns, tão frequentes no país, que me haviam prostrado a mim. Segundo outros morrera de desgosto por se sentir desrespeitado e humilhado pelos portugueses. Asseguravam terceiros, entre os quais Domingos Vaz, que o rei fora envenenado pela irmã, a qual vingara assim a morte do infeliz Quizua Quiazele (AGUALUSA, 2014, p. 48-49).

No trecho acima, percebemos, claramente, a relativização da verdade histórica. A causa da morte de Ngola Mbandi não é esclarecida. A verdade, aqui, é apenas uma interpretação dos fatos, de acordo com os interesses políticos predominantes na época. A história, portanto, não é definitiva e, por isso, pode ser reescrita a qualquer momento para atender aos interesses daquele que a narra. Isso acontece porque, segundo Linda Hutcheon, a ideologia pós-modernista não pretende produzir qualquer tipo de verdade universal, por isso mesmo a valorização das diferenças é fundamental:

A metaficção historiográfica sugere que verdade e falsidade podem não ser mesmo os termos corretos para discutir a ficção, mas não pelas razões que acabaram de ser apresentadas. Romances pós-modernos como *O Papagaio de Flaubert*, *Famous last Words* e *A Maggot* afirmam abertamente que só existem *verdades* no plural, e jamais uma só Verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias (HUTCHEON, 1991, p. 146).

Tendo em vista isso, Agualusa, ao relativizar o ponto de vista da narração, possibilita que a história das minorias seja contada. Isso acontece porque apesar do romance ser, predominantemente, narrado a partir da ótica do narrador, não é raro encontrarmos passagens do texto em que personagens tem direito à voz. Para citar apenas um trecho, destacamos aqui uma passagem em que a rainha Ginga demonstra, a partir de um provérbio, sua indignação em relação às ameaças realizadas pelo governador português:

A rainha escutou num grave silêncio. Os macotas, ao lado dela, tremiam de pavor. Eu próprio tive de prender uma mão na outra para que ninguém se apercebesse da minha inquietação. A Ginga riu-se. Olhou para o céu, acima dos ramos do pau de mulemba sob o qual nos assentáramos.
— Mesmo a almofada mais linda, por dentro são só trapos sujos — murmurou em quimbundo (AGUALUSA, 2014, p. 78).

Aqui, verificamos que ao dar voz a uma personagem histórica feminina tão importante para a história africana, o texto agualusiano revela uma das características mais importantes das metaficções historiográficas: o protagonismo dos marginalizados. No entanto, não podemos deixar de reconhecer que tanto esta característica quanto a anteriormente destacada foram mediadas ou possibilitadas por um narrador contemporâneo, que está muito mais preocupado em suscitar no leitor a desconfiança e os questionamentos acerca de verdades prontas e absolutas. Nesse sentido, ele se diferencia do tradicional, pois:

no lugar daquele indivíduo poderoso, que tudo sabe e comanda, vamos sendo conduzidos para dentro da trama por alguém que tem dúvidas, que mente e se deixa enganar. É um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaçada – pode ser uma criança confusa ou um louco perdido em divagações -, seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los. A essa altura, já nem pretendem mais passar a impressão de que são imparciais; estão envolvidos até a alma com a matéria narrada. E seu objetivo é nos envolver também, fazer com que nos comprometamos com seu ponto de vista ou, pelo menos, que percebamos que sempre há um ponto de vista com o qual se comprometer. Por isso se desdobram, se multiplicam, se escondem, exibindo o artifício da construção (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 13).

Esse tipo de narrador destacado por Delcastagnè (2005) corresponde ao utilizado por Agualusa em *A rainha Ginga*. Isso porque Francisco José da Santa Cruz demonstra ser um narrador suspeito, confuso, inseguro e ambíguo. Diferente, portanto, do narrador tradicional, pois este despontava, quase sempre, como o detentor da verdade. Era quem melhor determinava os destinos de cada personagem. Para termos uma compreensão mais precisa acerca das diferenças entre os dois tipos de narradores, invocamos mais uma vez Delcastagnè (2005):

O narrador tradicional não nos daria tanto espaço para questionamentos. Até porque sua presença no texto não estava em questão. Com visão e conhecimentos superiores, era dono absoluto do enredo e do destino das personagens. Sabia, e esse era seu poder. No entanto, cada vez mais duvidamos (também a literatura ajudou a nos constituir como seres que desconfiam), e reconhecemos que entre nós e o narrado existe um intermediário, ou dois, ou vários (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 14-15).

Talvez essa seja uma das justificativas para a escolha de Agualusa em utilizar em seu texto um narrador em primeira pessoa, ou seja, um narrador diferente

daquele sugerido por Lukács¹²⁵. O narrador, que conta a história da rainha Ginga, apresenta algumas características inerentes ao ato de narrar da ficção contemporânea. Sobre o tema Vera Lúcia Follain Figueredo, em *Novos realismos, novos ilusionismos* afirma que a ficção moderna tem refletido sobre o próprio sentido de narrar e como consequência disso “a terceira pessoa foi cedendo lugar aos relatos em primeira pessoa” (FIGUEREDO, 2012, p. 123). Logo a seguir ela afirma que:

A prevalência da primeira pessoa na ficção caminhará junto com a crescente afirmação de um tipo de realismo, que, na esteira do olhar antropológico, recupera a categoria do real pelo viés do registro do depoimento do outro, isto é, do excluído, das minorias, recorrendo, muitas vezes, ao testemunho (FIGUEREDO, 2012, p. 123).

É a partir dos testemunhos, da contação de histórias e dos relatos pessoais que o ex-padre narrador, enquanto porta voz das minorias, vai revelando ao leitor uma realidade silenciada pelo discurso do colonizador português. Esses processos vivenciados por Francisco José da Santa Cruz, entretanto, demonstram a própria situação real em que se encontrava Angola, invadida e habitada por pessoas de diversas partes do mundo. Nesse sentido, uma das estratégias de Agualusa para tornar essa obra realista é a tentativa de recuperar uma linguagem utilizada nos séculos XVI e XVII, em território angolano, como podemos verificar no fragmento seguinte: “O rei não me escutou. O padre Dionísio Faria Barreto foi preso com correntes de ferro, ou libambos, como se faz aos escravos, e açoitado ali mesmo, com a mais cruel severidade” (AGUALUSA, 2014, p 44). Nessa passagem, verificamos que a intenção de Agualusa é recuperar a palavra “libambo” originada do quimbundo e utilizada nos séculos XVI e XVII. Com isso, o autor pretende tornar o texto realista, já que faz uso de palavras usadas no período abordado na obra literária com uma dupla finalidade: utilizar uma linguagem relativamente próxima àquela falada nos séculos em que viveu a rainha Ginga e, ao mesmo tempo, traduzir essa linguagem ao português atual para tornar o texto acessível aos leitores contemporâneos.

A partir dessa recuperação linguística, através de um narrador-escritor, o texto agualusiano apresenta, ao leitor contemporâneo, um período histórico

¹²⁵ Lembrando que Lukács sugere como uma das características do romance histórico a narração em terceira pessoa, pois, segundo esse pensador, o narrador poderia se manter distante e imparcial em relação ao discurso histórico.

complexo em que realidade e ficção se confundem. No entanto, para abordar, de maneira crítica, os acontecimentos e os fatos históricos tratados na narrativa, Agualusa recorre a dois outros recursos fundamentais para as metaficções historiográficas: a ironia e a intertextualidade.

5 INTERTEXTUALIDADE E IRONIA NAS OBRAS *A RAINHA GINGA E NAÇÃO CRIOULA*, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

5.1 A intertextualidade em *Nação Crioula*, de José Eduardo Agualusa

A literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma *continuação*, por consentimento ou *contestação*, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea.

Perrone-Moisés

O termo intertextualidade foi cunhado por Júlia Kristeva, na década de 1960¹²⁶. A autora apoderou-se desse conceito com a finalidade de demonstrar que um texto é um conjunto de enunciados tomados de outros textos que se cruza e se relacionam. Para ela “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (...)” (KRISTEVA, 2005, p 68).

Esta concepção de texto, acarreta, por conseguinte, uma infinita reinvenção e repetição de formas e conteúdos, ou seja, uma rede interminável de conexões. Em outras palavras, de acordo com a autora, um texto só existe em relação a outros textos anteriormente produzidos, seja em conformidade ou em oposição ao texto preexistente.

Diante disso, é inegável afirmar que toda obra literária está alicerçada neste fenômeno de intertextualidade, pois “mesmo quando uma obra se caracteriza por não ter nenhum traço comum com os gêneros existentes, ela confessa-a justamente por essa negação. Fora de um sistema, a obra é pois impensável” (JENNY, 1979, p. 5).

Para Leyla Perrone-Moisés no ensaio *A intertextualidade crítica*, a primeira condição da intertextualidade “é que as obras se dêem por inacabadas, isto é, que permitam e peçam para ser prosseguidas” (PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 217).

¹²⁶ Esse termo proposto pela pesquisadora surgiu a partir dos conceitos de polifonia e dialogismo, definidos por Mikhail Bakhtin desde os anos 1920. Essa discussão é realizada por Leyla Perrone-Moisés no livro *Texto, crítica e escritura*, (1978), sobretudo no capítulo III, “dialogismo e intertextualidade”.

Esta necessidade de prosseguimento das obras foi notada, claramente, por José Eduardo Agualusa, quando ele estava no Brasil e fez uma releitura de um clássico da literatura portuguesa, *A correspondência de Fradique Mendes*, escrito por Eça de Queirós:

Lembro-me que comprei o livro num sebo [alfarrabista no Brasil] e fui para a praia lê-lo. Acontece que, nessa altura, estava muito interessado em escrever um romance sobre uma figura feminina do século XIX, que existiu na realidade, muito pouco conhecida: D. Ana Ubertalis. Acabei juntando as duas coisas. Depois, foi um livro relativamente fácil de escrever. Ganhei uma bolsa de criação literária do Centro Nacional de Cultura e fui para o Nordeste brasileiro (AGUALUSA, 2009).

A partir deste reencontro com a obra queiroseana surge *Nação Crioula*, romance caracterizado por apresentar Fradique Mendes como protagonista. Nela, José Eduardo Agualusa utiliza a intertextualidade *referencial*¹²⁷ com a finalidade de recuperar este personagem português, relativamente conhecido no século XIX. Este português foi criado pelas mãos de Antero de Quental, Jaime Batalha Reis e Eça de Queirós durante as reuniões d'O Cenáculo¹²⁸, ocorridas entre os anos de 1868 e 1869. Ele é apresentado ao público, inicialmente, em um número do jornal *Revolução de Setembro* de 1867, como autor de poesias reunidas em folhetim sob o título *Lapidárias*. Neste mesmo jornal, a partir de 29 de agosto de 1869, Fradique começa a assinar e a publicar vários textos em que reflete sobre a sociedade portuguesa oitocentista. Isso é confirmado por Carlos Reis, um importante pesquisador da obra de Eça de Queirós:

A 29 de Agosto de 1869 apareceram, no jornal *A Revolução de Setembro*, quatro poemas da autoria de um tal Carlos Fradique Mendes; pouco tempo depois, a 5 de Dezembro do mesmo ano, *O Primeiro de Janeiro* publicava quatro novos textos da colectânea *Poemas do Macadam*, atribuída ao mesmo poeta e anunciada como obra de próxima aparição. Tratando-se de

¹²⁷ A referência, enquanto mecanismo intertextual, diz respeito à retomada de um texto anterior, de modo que o leitor possa estabelecer um elo entre o que ele lê com aquilo a que este se refere. Em outras palavras, é um modo explícito de demonstrar ao leitor que um texto se originou a partir de um outro previamente existente.

¹²⁸ O Cenáculo foi um movimento ocorrido no final do século XIX, em que um grupo de intelectuais se reuniu com a finalidade de discutir a situação política, cultural e social de Portugal. Vários intelectuais fizeram parte desta geração, dentre os quais podemos citar os nomes de Antero de Quental, Teófilo Braga, Eça de Queirós, Guerra Junqueiro, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão e Jaime Batalha Reis. No entanto, coube a idealização e a liderança do movimento a Antero de Quental que propagava junto aos demais intelectuais ideias inovadoras de inspiração francesa, de pendor anticlerical, além de denotar influência do socialismo utópico de Proudhon e Saint-Simon, do positivismo de Comte e do idealismo de Hegel, protagonizando, assim, uma revolução cultural em Portugal que fosse aberta à cultura europeia.

uma personalidade desconhecida do grande público, tanto o folhetim d'*A Revolução de Setembro* como o d'*O primeiro de Janeiro* juntavam aos versos alguns parágrafos de apresentação com os elementos habituais nestas circunstâncias: breves alusões biográficas, contactos culturais mais relevantes, tendências estético-literárias dominantes, etc (REIS, 1999, p. 137, grifos do autor).

Já em 1870 o personagem reaparece em *O mistério da Estrada de Sintra*¹²⁹, primeiro romance de Eça de Queirós, escrito em parceria com Ramalho de Ortigão e publicado no *Diário de Notícias*. Após a aparição, no entanto, o personagem é silenciado por vários anos, ressurgindo somente em 1888, quando Eça de Queirós decide resgatá-lo em *A correspondência de Fradique Mendes*¹³⁰, publicado nos jornais *O Repórter*, de Lisboa e *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro.

De maneira resumida, podemos afirmar que a obra queiroseana é estruturada em duas partes. Na primeira temos um narrador-biógrafo que descreve com profundidade a vida e a obra de Fradique Mendes. Somos apresentados aos detalhes a partir de um ensaio estruturado em oito capítulos em que o narrador afirma ser este personagem um grande poeta daquela época e, devido às várias viagens, era um profundo conhecedor do mundo. Isso é confirmado já no primeiro parágrafo do ensaio, no qual nos é relatada a forma como o narrador conheceu o “ilustre” português:

A minha intimidade com Fradique Mendes começou em 1880, em Paris, pela Páscoa – justamente na semana em que ele regressara da sua viagem à África Austral. O meu conhecimento porém com esse homem admirável datava de Lisboa, do ano remoto de 1867. Foi no verão desse ano, uma tarde, no Café Martinho, que encontrei, num número já amarrotado da *Revolução de Setembro*, este nome de C. Fradique Mendes, em letras enormes, por baixo de versos que me maravilhavam (QUEIRÓS, 2013, p. 15).

Depois dessa apresentação são destacadas as características físicas e psicológicas de Fradique Mendes, assim como a família a que ele pertencia:

Carlos Fradique Mendes pertencia a uma velha e rica família dos Açores; e descendia por varonia do navegador Dom Lopo Mendes, filho segundo da Casa da Troba e donatário de uma das primeiras capitánias criadas nas ilhas por começos do século XVI. Seu pai, homem magnificamente belo,

¹²⁹ *O Mistério da Estrada de Sintra* é o primeiro livro escrito por Eça de Queirós, ainda em sua fase pseudo-romântica. Este romance de cunho policial, escrito em forma de cartas, registou o aparecimento do personagem Fradique Mendes e foi publicado de modo anônimo no *Diário de Notícias*.

¹³⁰ A versão em formato de livro foi publicada apenas em 1900.

mas de gostos rudes, morrera (quando Carlos ainda gatinhava) de um desastre, na caça (QUEIRÓS, 2013, p. 21).

Vindo de uma nobre família portuguesa, o personagem tornou-se um intelectual curioso pela cultura alheia. Viajou pelo mundo e com estas excursões foi afetado por uma multiplicidade de povos, costumes, ideologias e culturas. Com a experiência acumulada surgiu a necessidade de expô-la. Para isso, as cartas serviram de instrumento de comunicação. A escolha dessa forma de interação comunicativa, no entanto, não foi aleatória, pois segundo Michel Foucault “a carta faz o escritor ‘presente’ àquele a quem se dirige” (2000, p. 149). Esta característica da presentificação do texto literário esteve associada ao objetivo de Eça de Queirós de gerar na sociedade uma dúvida sobre a existência real do personagem. Não foram poucos os leitores que acreditaram, de fato, na biografia de Fradique Mendes, imaginando-o como um ser real, participante da sociedade portuguesa.

Nas várias correspondências, as memórias de Fradique foram reunidas e em seguida publicadas pelo seu admirador anônimo:

Eis aí uma maneira de perpetuar as ideias de um homem que eu afoitamente aprovo – publicar-lhe a Correspondência! Há desde logo esta imensa vantagem: que o valor das ideias (e portanto as escolhas das que devem ficar) não é decidido por aquele que as concebeu, mas por um grupo de amigos e de críticos, tanto mais livres e mais exigentes no seu julgamento quando estão julgando um morto que só desejam mostrar ao mundo pelos seus lados superiores e luminosos. Além disso, uma Correspondência revela melhor que uma obra a individualidade, o homem; e isto é inestimável para aqueles que na Terra valeram mais pelo caráter do que pelo talento (QUEIRÓS, 2013, p.96).

Com a divulgação das cartas inicia-se a segunda parte do romance de Eça de Queirós. Nela, temos uma série de cartas escritas pelo protagonista da narrativa e enviadas a vários destinatários, sendo alguns fictícios, como Madame de Jouarre e Clara, a mulher por quem o protagonista se apaixona; e outras personalidades que realmente existiram, tais como Oliveira Martins¹³¹, Guerra Junqueiro¹³² e Ramalho

¹³¹ Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845-1894) foi historiador, político e cientista social português.

¹³² Abílio Manuel Guerra Junqueiro foi um dos poetas mais populares e lidos no final do século XIX e início do século XX, em Portugal. Nasceu na vila portuguesa Freixo de Espada à Cinta, em 1850 e morreu em Lisboa, em 1923. Foi um poeta panfletário, que utilizou a poesia com a finalidade de criar um ambiente revolucionário. Além disso, participou ativamente da implantação da República, tornando-se entre 1911 e 1914 o embaixador de Portugal na Suíça.

Ortigão¹³³.

Nestas correspondências, somos apresentados a traços da personalidade do protagonista, assim como aos seus pensamentos e às suas opiniões acerca de diversos assuntos. Na segunda parte d'*A correspondência de Fradique Mendes*, percebemos que o personagem fomenta uma crítica social aos problemas enfrentados por Portugal na segunda metade do século XIX¹³⁴. Esse aspecto, segundo Faust (2017, p. 36) “vai ao encontro da proposta do movimento artístico e literário do realismo, manifestado pela geração de 70, de promover a crítica a uma nação que necessitava de mudanças institucionais para que pudesse se modernizar”. Ou seja, Fradique Mendes é utilizado por Eça de Queirós com a finalidade produzir uma crítica feroz, por vezes irônica, à sociedade portuguesa, por isso foi imprescindível a sua invenção, já que este, ao ser um viajante curioso, pôde desenvolver um duplo olhar (interno-externo) sobre os problemas de Portugal.

Em *Nação Crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes*, publicado em 1997, portanto quase 100 anos após o aparecimento do romance de Eça de Queirós, José Eduardo Agualusa recupera, intertextualmente, o famoso personagem queiroseano, adaptando-o a outra realidade. Com o retorno de Fradique Mendes às páginas literárias, Agualusa objetivou escrever uma narrativa em que o protagonista fosse preconceituoso e, ao mesmo tempo, aberto ao desconhecido. Essa informação é confirmada em entrevista concedida a Leme:

Eu precisava, para escrever “Nação Crioula” de alguém como Fradique! Que fosse, e ele é, um europeu — com toda a carga de preconceitos que tem — e, simultaneamente, um homem aberto ao outro. Ao diferente. A verdade é que, apesar de todos os seus defeitos, Fradique Mendes é isso! O Fradique é muito mais aberto do que o Eça de Queirós! É um tipo que se interessa por viajar, por outros horizontes — é um homem muito adiantado para o seu tempo... (AGUALUSA, 2009).

Além desse objetivo, fica claro que *Nação crioula* se trata de uma homenagem de José Eduardo Agualusa a Eça de Queirós, que, de certa forma, o

¹³³ José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915) foi um escritor português, participante ativo da vida social portuguesa da segunda metade do século XIX.

¹³⁴ Comparado à Europa, Portugal, neste período, estava em crise devido aos atrasos econômico e tecnológico. De modo geral, podemos afirmar que a agricultura funcionava com instrumentos rudimentares e pouco produtivos; a produção de minério era extremamente precária, pois as minas praticamente inexistiam em território português e as oficinas para fundir e moldar os minerais eram insuficientes; as estradas existentes eram de má qualidade, o que dificultava o transporte de bens e pessoas.

conduziu à arte literária. Essa informação foi confirmada pelo angolano em entrevista a Ubiratan Brasil:

O livro pretende ser uma homenagem a Eça de Queiroz, que foi quem me conduziu à literatura, isto é, foi a minha primeira grande paixão literária. A idéia ocorreu-me numa ocasião em que, viajando pelo Nordeste do Brasil, comprei uma edição antiga de "A Correspondência de Fradique Mendes". Logo nas primeiras páginas, Eça explica ter conhecido Fradique Mendes depois de este ter regressado de uma prolongada viagem pela África Austral, mas não acrescenta nada sobre essa aventura (...) (AGUALUSA, 2007).

Ao identificar essa lacuna deixada por Eça de Queirós, Agualusa se motiva a imaginar como teria acontecido a viagem do personagem queiroseano pela África e pelo Brasil. O gatilho para essa reflexão foi uma passagem no romance eciano, na qual o narrador propõe a Fradique Mendes, durante uma conversa cujo assunto se referia ao continente africano, que ele escrevesse um livro sobre o tempo em que esteve em África. Esta proposta logo foi refutada por Fradique, pois este acreditava que nada teria a dizer sobre tais viagens: “- Para quê? não vi nada na África que os outros não tivessem já visto.” (QUEIRÓS, 2013, p.93). Diante da insistência do amigo, Fradique reforça que nada poderia acrescentar à humanidade sobre o continente:

- Não! Não tenho sobre a África, nem sobre coisa alguma neste mundo, conclusões que por alterarem o curso do pensar contemporâneo valesse a pena registrar... Só podia apresentar uma série de impressões, de paisagens. E então pior! Porque o verbo humano, tal como falamos, é ainda impotente para encarnar a menor impressão intelectual ou reproduzir a simples forma de um arbusto... (QUEIRÓS, 2013, p.93-94).

É a partir dessa recusa de Fradique Mendes em discorrer sobre África que José Eduardo Agualusa desenvolve o seu novo romance. Nele, o viajante português transita pelas colônias portuguesas e leva consigo todos os preconceitos da época. Isso é notado logo na primeira carta enviada a Madame de Jouarre, em maio de 1868 “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” (AGUALUSA, 2011, p. 11). Neste trecho, podemos observar uma correlação com a forma como o europeu/colonizador se dirigia aos povos colonizados nos primeiros encontros.

Apesar dessa percepção preconceituosa ser, inicialmente, preponderante na narrativa, logo o protagonista se insere no cotidiano local, conhece a diversidade cultural angolana, construída a partir dos contatos dos múltiplos povos, originários de diversas partes do mundo. Fradique é seduzido pelos encantos da angolana Ana Olímpia, que lhe apresenta uma outra Angola, repleta de mistérios e de belezas. Com o passar do tempo, ele se insere nos conflitos locais, conhece os costumes, a culinária, a arquitetura e as pessoas, as quais o convencem de que a diversidade em vez de afastar, aproxima.

Assim, Fradique Mendes de Agualusa e de Eça é caracterizado como um viajante apaixonado pelo mundo. Nas missivas escritas por ele, podemos encontrar impressões, histórias e casos registrados nas várias viagens, bem como um pouco daquilo que ele revela sobre si próprio. Em *A correspondência de Fradique Mendes*, o missivista fala sobre as suas experiências adquiridas nos trânsitos por diversos espaços territoriais, realçando a sua atração pelo diferente e pelo desconhecido. O mesmo acontece em *Nação Crioula*, pois nesta obra o protagonista aponta não apenas as diferenças entre as sociedades angolana, portuguesa e brasileira, mas principalmente o hibridismo cultural e as semelhanças existentes entre as duas colônias portuguesas.

Com isso, podemos resumir aqui, que José Eduardo Agualusa construiu um texto literário conectado intertextualmente com a obra eciana. Esta referência aos escritos do romancista português torna-se explícita quando o autor angolano se apropria de Fradique Mendes e o reinventa dentro de sua ficção literária. O próprio subtítulo de sua obra *A correspondência secreta de Fradique Mendes*¹³⁵, já revela, de modo indubitável, uma referência ao texto *A correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós.

No entanto, apesar de ser explícita a recuperação intertextual deste personagem surgido no século XIX, durante o Cenáculo, podemos observar que em *Nação Crioula*, o autor utiliza essa intertextualidade referencial também com finalidade de dialogar, de modo crítico e irônico, com o contexto histórico daquela época.

¹³⁵ Este subtítulo é um indiscutível exemplo de referência intertextual, pois não é uma retomada literal do texto eciano, devido ao acréscimo do adjetivo “secreta”, mas, ao mesmo tempo, remete à obra primeira de Eça de Queirós.

A intertextualidade, porém, não ocorre apenas quando o autor se refere ao texto de Eça de Queirós. Com efeito, o romance agualusiano apresenta um alto grau de intertextualidade, na medida em que há uma releitura ou apropriação de autores, obras, ideias e estilos narrativos, através de uma referência a contextos históricos ou citações de textos literários. Este último expediente acontece quando há a retomada explícita de determinado texto no interior de um outro. A citação pode vir demarcada por aspas ou outros sinais. Em *Nação crioula* evidenciamos algumas passagens em que isso acontece. Para indicar apenas um exemplo, destacaremos a seguir um trecho em que Ana Olímpia cita a canção do exílio de Gonçalves Dias:

Quando nasceu Sophia eu já me sentia brasileira; porém, sempre que ouvia alguém cantar os singelos versos do mulato Antônio Gonçalves Dias chorando saudades do Brasil — “Minha terra tem palmeiras / onde canta o sabiá / as aves que aqui gorjeiam / não gorjeiam como lá” —, sempre que isso acontecia era em Angola que eu pensava: “Minha terra tem primores / que tais não encontro eu cá / Não permita Deus que eu morra / sem que eu volte para lá”. Em 1889, poucos meses após a morte de Fradique, ouvi de novo alguém cantar estes versos e compreendi que tinha de regressar a Luanda. Vendi o Engenho Cajaíba, que Fradique me deixara em testamento, e embarquei com a nossa filha e uma empregada (AGUALUSA, 2011, p. 200).

Ao citar este poema, a narradora-personagem, além de fazer referência a um dos textos mais populares do romantismo literário brasileiro, dialoga também com o século XIX, período da história em que a escravidão agenciava intensos fluxos migratórios. Concomitante a isso, ela menciona o sentimento saudosista do jovem escritor, quando este estava exilado em Coimbra. A saudade expressa na canção do exílio despertou na angolana a necessidade de retornar ao seu país de origem, de onde precisou fugir com a finalidade de recuperar a liberdade. Contudo, apesar da narrativa agualusiana apresentar este e outros mecanismos intextuais, não podemos negar a prevalência de uma estratégia intertextual específica: a referencial. A partir dela, José Eduardo Agualusa estabeleceu um intenso diálogo tanto com a obra de Eça de Queirós, ao fazer uma releitura crítica do personagem Fradique Mendes, quanto com o contexto histórico do século XIX.

5.2 O contexto histórico abordado no romance de metaficção historiográfica *Nação Crioula*

Quando Linda Hutcheon (1991) apresentou algumas marcas distintivas entre a metaficção historiográfica e o romance histórico tradicional, ela identificou como uma das maiores diferenças entre esses dois tipos de narrativas a forma como os dados históricos são abordados. Segundo a pesquisadora, enquanto Lukács em *O romance histórico* afirma que a ficção “costuma incorporar e assimilar os dados a fim de proporcionar uma sensação de verificabilidade (ou um ar de densa especificidade e particularidade) ao mundo ficcional.” (HUTCHEON, 1991, p. 152), a metaficção historiográfica age diferente, pois incorpora os dados sem, necessariamente, os assimilar. A integração do passado ao presente ocorre a partir de um processo de intertextualidade que, segundo a autora, visa diminuir “a distância entre o passado e o presente do leitor e também de reescrever o passado em um novo contexto” (HUTCHEON, 1991, p. 157). Em outras palavras, a pesquisadora afirma que o desejo manifestado pela intertextualidade:

confronta diretamente o passado da literatura – e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos). Ele usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia. No total, pouco resta da noção modernista de “obra de arte” exclusiva, simbólica e visionária; só existem textos, já escritos (HUTCHEON, 1991, p. 157).

Deste modo, o compromisso da metaficção historiográfica não é a reconstrução fiel do passado, mas sim a problematização, o questionamento, a revisão e, por vezes, a subversão deste período. Isso é notado, particularmente, em romances que promovem um intenso diálogo com a história oficial, como é o caso de *Nação Crioula*. Na obra, podemos acompanhar as viagens realizadas pelo protagonista Fradique Mendes pela Europa, Angola e Brasil. A partir deste trânsito, o narrador escreve várias correspondências, nas quais analisa o sistema escravista e se posiciona contra ele, denunciando, a seus destinatários, a crueldade imposta àqueles que são vítimas deste regime.

Para revelar ao leitor os desdobramentos desse complexo sistema, Agualusa resgata dos porões da história e nos apresenta, a partir de sua narrativa, alguns

personagens históricos, dentre eles Arcénio do Carpo¹³⁶, que, no romance, é o primeiro habitante de Luanda a receber Fradique Mendes:

(...) A porta do Hotel Glória esperava-nos a figura extraordinária de um homem em evidente evolução para ave. Um velho alto, leve, rosto estreito, nariz adunco e olhos redondos e brilhantes:

— Excelência! — gritou estendendo-me a mão. — Sou o Coronel Arcénio de Carpo.

Eu sabia quem ele era. Um cientista austríaco, meu amigo, que durante vários meses estudou nos sertões de Angola a fauna e a flora tinha-me falado dele com entusiasmo: “Em Luanda até o sol lhe obedece. Quase nada sucede na cidade sem a concordância do velho”. A patente de coronel que tão orgulhosamente ostenta — coronel comandante das províncias do Bié, Bailundo e Embo (!) —, não tem no entanto significado algum para além do honorífico, já que Arcénio de Carpo não é militar, nunca visitou nenhuma destas províncias, que aliás não prestam vassalagem ao governo português, e em nenhuma delas existe sequer um corpo de soldados (AGUALUSA, 2011, p. 12).

Em *Nação crioula*, Fradique Mendes fica hospedado na residência desse personagem durante a sua passagem por Luanda. Com uma localização privilegiada, o português viajante observa e descreve a atuação daqueles que se utilizaram do comércio de escravos para construir fortuna em terras angolanas, assim como dos que sofreram com a escravidão. Com o passar do tempo, as complexas relações sociais em Angola vão se revelando ao protagonista. Ele compreende o funcionamento e a estrutura do sistema escravista e os discursos empregados para justificá-lo ou para refutá-lo. Fica claro, no entanto, através de várias correspondências, que o protagonista discorda de tal sistema. Podemos notar isto já na primeira carta do romance, quando o missivista comenta com a correspondente, Madame de Jouarre, que o velho madeirense havia enriquecido ao comercializar a triste humanidade:

Já compreendeu, querida madrinha, como fez fortuna o senhor Arcénio de Carpo? Precisamente: comprando e vendendo a triste humanidade. Ou, como ele prefere dizer, “contribuindo para o crescimento do Brasil”. Ainda hoje, a acreditar no que se comenta em Luanda, continua a trabalhar para o crescimento do Brasil. “Os Ingleses nunca me hão-de ver de joelhos”, assegurou excitado quando lhe perguntei se persistia na colônia o tráfico negreiro (AGUALUSA, 2011, p. 14).

¹³⁶ Segundo o Dicionário de Autores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Arcénio de Carpo nasceu em 1792 em Funchal, Portugal e morreu em 1885 em Angola. Assim ele é descrito no citado dicionário: “(...) Acusado de participação em revolução separatista, é degredado para Angola (...) Fundador do jornal *O futuro de Angola*” (GOMES e CAVACAS, 1997, p. 63).

No citado trecho, percebemos a atenção do protagonista despertada por Arcénio do Carpo, pois este é escravista e, ao mesmo tempo, colabora com a luta contra a escravidão. Isso revela a multifacetada relação que muitos, no século XIX, tinham com o tráfico negreiro em território angolano. Além disso, o personagem justifica o empreendimento com uma argumentação, no mínimo, suspeita. Tal fato acontece porque ele defende o tráfico de escravos, apresentando, para isso, um saldo positivo, segundo o qual a atividade seria a principal forma de desenvolvimento do Brasil. A alegação do escravista é detalhada pelo narrador na mesma carta, escrita em maio de 1868:

Em sua opinião o movimento emancipador tem sido secretamente financiado e organizado pelos Britânicos e Americanos do norte com o objectivo de impedir a consolidação de uma forte potência na América do Sul: “A América inglesa está superpovoada. Todos os anos chegam milhões de agricultores europeus aos estados do interior. Assim é fácil ser humanista e gritar contra o tráfico. Mas o Brasil, onde o número de colonos europeus é muito reduzido, depende inteiramente dos escravos. Se o tráfico acabar, a agricultura brasileira entra em colapso. Ao mesmo tempo a Inglaterra pretende arruinar as elites que amanhã poderiam governar Angola, e a prova provada de tal aleivosia é que a armada britânica não se limita a apresar e afundar os navios negreiros - tem feito o mesmo a embarcações carregadas com diversos gêneros de troca” (AGUALUSA, 2011, p. 14).

Com essa explicação, Arcénio do Carpo procura convencer o anfitrião sobre os motivos justos do comércio de escravos com o Brasil. Na ótica do personagem escravocrata, alimentar o tráfico negreiro¹³⁷ seria uma forma de resistência em relação aos interesses britânicos e, paralelamente, uma colaboração com o desenvolvimento do Brasil, que, futuramente, poderia ocupar o lugar de Portugal em Angola. O interesse britânico em abolir o tráfico negreiro, não é apenas fruto da imaginação do ficcionista; na verdade, isso aconteceu, de fato, como podemos verificar a partir de uma rápida abordagem, realizada por Alberto da Costa e Silva:

Nas primeiras décadas do século XIX, passaram de um extremo ao outro os interesses econômicos da Grã-Bretanha. De grande mercadora de escravos, transformara-se em advogada ardorosa e militante da abolição do tráfico. A própria existência da escravidão começava a contrariar seus novos objetivos políticos e econômicos, ditados pelo avanço da chamada Revolução Industrial (SILVA, 2003, p.13).

¹³⁷ Segundo Visentini (2012) o tráfico negreiro constituía-se, no século XIX, na principal atividade econômica de Angola, pois apesar das tentativas empreendidas no final do século XVIII de diversificar a produção angolana com os cultivos de café e algodão, isso não surtiu efeito, tornando o país dependente de uma atividade exploratória que enfrentava forte objeção da Inglaterra.

Embora o tráfico negreiro tivesse sido importante durante muito tempo para a economia da Inglaterra, com a revolução industrial os interesses passaram a ser outros. Por isso, esta grande potência defendia a apreensão de navios negreiros e o fim do comércio de escravos. No entanto, a origem da rivalidade de Arcénio do Carpo com os britânicos, não se resume a isso, pois, além desses fatores, o coronel se sentiu bastante humilhado com uma atitude covarde de seus adversários:

O ódio de Arcénio aos Ingleses cresceu muito depois de um episódio que até hoje faz rir os Luandenses. Há alguns anos atrás o velho colono teve o atrevimento de convidar o capitão do cruzeiro britânico Water- Witch, encarregue de vigiar a costa ocidental de África, para almoçar num dos seus navios — o Herói dos Mares. Findo o almoço voltou-se para o capitão e perguntou-lhe, sorrindo, se estava preparado para actuar contra aquela mesma embarcação:

— Ainda esta noite, ou o mais tardar amanhã, este navio vai largar de Luanda com destino ao nordeste do Brasil levando nos porões quatrocentos escravos.

O capitão riu-se da chalaça e respondeu-lhe no mesmo tom que faria tudo para o impedir. No dia imediato convidou-o para almoçar a bordo do Water-Witch e terminada a refeição deu-lhe a notícia de que o Herói dos Mares tinha sido apesado e enviado para a Serra-Leoa (AGUALUSA, 2011, p. 15).

Em outro momento impactante da narrativa, somos surpreendidos por uma informação/reflexão sobre o tráfico negreiro. Agora, o personagem defensor dessa vil atividade é o filho de Arcénio do Carpo:

Um dos homens, com a cabeleira coberta por um magnífico chapéu de coco, chegou-se a nós e apontando o garoto gritou qualquer coisa que eu não compreendi. Arcénio riu-se: “pergunta se queremos comprar um escravo”. Recusei indignado e o garoto lançou-se aos meus pés chorando e lamentando-se. “Se não o compramos, eles matam-no”, explicou Arcénio: “era exactamente isto que eu lhe queria dizer. Ao comprar um escravo estou a salvar-lhe a vida”. Em sua opinião o tráfico negreiro é uma forma de filantropia. Ele, como o pai, ama os negros e só por isso os vende para o Brasil. Acredita que a escravatura tem os dias contados na grande pátria de D. Pedro II e que os desgraçados, uma vez libertos, estarão melhor lá do que estão agora aqui (AGUALUSA, 2011, p. 15).

O personagem, apesar de ter nascido em Angola, defende a escravidão, pois para ele esta seria uma forma de salvação. Para endossar a posição, ele argumenta ser a vida no Brasil melhor do que em Angola. Isso porque a maior colônia de Portugal estaria prestes a obter a independência, enquanto em Angola essa libertação estaria muito distante. Outro fato intrigante nesta citação é a reação de Fradique, pois diferente do esperado para um português, visitante de uma colônia,

ele não fica confortável com a atitude do jovem jogando-se a seus pés e pedindo para ser seu escravo. Ao longo das cartas somos apresentados a outros momentos em que o protagonista se opõe ao tráfico negreiro. Quando este desembarca no Brasil, esta oposição se transforma em luta, pois Fradique adquire uma fazenda e lá concede alforria a todos os escravos:

Houve a semana passada grande festa na minha propriedade. Decidi conceder carta de alforria a todos os trabalhadores do engenho, o que serviu de pretexto a uma alegre manifestação emancipadora, que trouxe a São Francisco do Conde algumas das maiores figuras do crescente movimento social contra a escravatura. Os trabalhadores optaram, na sua maioria, por permanecer ao meu serviço, pagando-lhes eu o mesmo que nas províncias do Sul se paga aos colonos europeus, e responsabilizando-me pela saúde de todos e a educação dos filhos (AGUALUSA, 2011, p. 115).

Ao se declarar abolicionista, o português errante ganha o apoio de grandes nomes da luta contra a escravidão, como José do Patrocínio¹³⁸ e Luís Gama¹³⁹. As figuras históricas, ficcionalizadas na obra de Agualusa, surgem na fazenda do português e confirmam o auxílio ao mais novo integrante da luta contra a escravidão no Brasil. Assim eles são apresentados aos leitores:

Conheci assim um jovem jornalista, José do Patrocínio, que me dizem ser o terror dos grandes Senhores de Engenho. Homem de rosto simpático, emoldurado por uma barba macia, os olhos largos, muito doces e francos, cresce e transforma-se quando começa a discursar, e então, inflamado pela própria retórica, lembra um tigre pronto para o salto. O extraordinário vigor das suas palavras e a teatralidade estudada dos seus gestos fazem dele, certamente, um orador perigosíssimo, capaz de incendiar multidões. Politicamente todo ele é Proudhon: “A escravidão é um roubo”, repete com frequência, entre longas tiradas contra os barões do café e a Santa Madre Igreja. Curiosamente o pai era padre, além de escravocrata e fazendeiro; a mãe, uma pobre negra crioula, vendia fruta em Campos dos Goitacazes, região leste do Rio de Janeiro. Criado no vicariato de Campos e numa fazenda das cercanias, José deixou a casa paterna ainda menino para trabalhar e estudar no Hospital da Misericórdia do Rio de Janeiro. Hoje, jovens exaltados se fossem poemas — ou preces! E nas reuniões das numerosas sociedades antiesclavagistas, que prosperam um pouco por todo o país, o seu nome é pronunciado com um respeito quase reverencial. Na companhia de José do Patrocínio veio do Rio de Janeiro uma outra figura importante do movimento emancipalista: o advogado Luís Gama,

¹³⁸ José Carlos do Patrocínio (1853-1905) foi uma das figuras mais importantes na luta dos movimentos abolicionista e republicano no Brasil. Além disso, foi um farmacêutico, jornalista, escritor, orador e ativista político brasileiro.

¹³⁹ Luís Gonzaga Pinto da Gama (1830-1882), nascido de mãe negra livre e pai branco foi feito escravo e permaneceu analfabeto até os 17 anos de idade. Após muita luta conquistou judicialmente a própria liberdade e passou a atuar na advocacia em prol dos cativos, sendo já aos 29 anos autor consagrado e considerado o maior abolicionista do Brasil.

muito conhecido por nos últimos anos se ter distinguido na defesa de cidadãos ilegalmente escravizados. Gama conheceu ele próprio essa situação, pois sendo filho de uma negra livre, e tendo portanto o direito à liberdade, foi vendido pelo pai ainda criança, fugindo pouco depois e vivendo uma incrível sucessão de aventuras antes de se formar e estabelecer como advogado. “Em nós”, disse-me Gama, “até a cor é um defeito. Um imperdoável mal de nascença, o estigma de um crime. Mas nossos críticos se esquecem que essa cor está na origem da riqueza de milhares de ladrões que nos insultam; que essa cor convencional da escravidão, tão semelhante à da terra, abriga sob sua superfície escura vulcões onde arde o fogo sagrado da liberdade” (AGUALUSA, 2011, p. 116-117).

Entretanto, a corajosa atitude do português atrai a ira de muitos escravocratas. Estes vão até a fazenda caixaíba e interpretam a postura de Fradique Mendes como uma afronta e uma declaração de guerra. Tentam alertá-lo sobre os riscos de tal decisão e dissuadi-lo de continuar com o movimento antiescravista. Porém, o protagonista já estava engajado na luta e refutou os opositores que tentavam convencê-lo a mudar de ideia:

— Essa festa — continuou Alexandre tentando acalmar o Barão — essa estranha reunião que aqui teve lugar, e mais grave ainda do que isso, essa absurda decisão de libertar os escravos, tudo isso inquieta as pessoas de bem.

Podia ter agradecido simplesmente o interesse de ambos e mudado de assunto. Era isso que se esperava que eu fizesse. Mas as últimas palavras de Alexandre, deixando cair (levemente, venenosamente) a sombra de uma ameaça, acordaram em mim o recuado furor dos Mendes:

— Pessoas de bem? Talvez de bem com o Diabo! Pois são pessoas de bem gente que se alimenta com o pão dos outros? (AGUALUSA, 2011, p. 119-120).

Esses acontecimentos experimentados por Fradique, em apenas uma semana na sua fazenda, refletem a turbulência existente em território brasileiro no século XIX. Este período, segundo Grinberg e Peabody (2013), é considerado o mais controverso da história da escravidão brasileira. Isso porque com a independência, ocorrida em 1822, houve um aumento na tensão entre escravistas e abolicionistas. Muito disso se deve ao fato da existência da escravidão ser considerada, por alguns políticos liberais, um elemento colonial que deveria ser extirpado da sociedade brasileira. Todavia, a extinção dessa prática não se concretizou devido, também, ao discurso existente na época, segundo o qual sem o comércio e a exploração dos escravos a economia brasileira não sobreviveria. Isso, contudo, não impediu o florescimento de alguns movimentos antiescravistas em território nacional. Para destacar apenas um, citamos a Revolta dos Malês, sucedida

na Província da Bahia, em 1835. Porém, para Fradique Mendes, essas revoltas foram insignificantes, comparadas com aquelas ocorridas no Haiti¹⁴⁰ e na Jamaica¹⁴¹:

As revoltas de escravos que durante anos se sucederam no Haiti ou na Jamaica, transformando num pesadelo de sangue a vida dos colonos franceses e ingleses, não tiveram equivalente no Brasil. Houve revoltas, sim, mas à boa maneira portuguesa: escaramuças irregulares, umas vinte aqui na Bahia durante este nosso século, que levaram ao esfaqueamento de um ou outro fazendeiro e foram rapidamente dominadas. Quase todas tiveram como cabecilhas antigos guerreiros nagô, maometanos, reduzidos à escravidão na sequência de um conflito religioso que durante anos agitou o império y oruba. Porque falharam sempre estes homens de fé e de guerra, tendo ao seu lado Deus e a estratégia, além do desespero, que como se sabe é nestes casos o mais forte aliado? (AGUALUSA, 2011, p. 106-107).

O cenário somente sofre alteração mais relevante com a aprovação da Lei Eusébio de Queirós, a qual proibia a entrada de africanos escravos no Brasil e criminalizava que assim o fizesse. A promulgação desta lei nº 581, mesmo sendo, em grande parte, fruto de uma pressão exercida pela Inglaterra, contribuiu de modo decisivo para a mudança do panorama econômico, político e social brasileiro. Basta observar, segundo Grinberg e Peabody (2013), que a partir deste período as ações civis tornaram-se extremamente frequentes, pois além das revoltas dos escravos, a atuação dos advogados abolicionistas era mais intensa, uma vez que eles “saíam pelas fazendas incentivando os escravos a processar seus senhores” (Grinberg e Peabody, 2013, p. 111). É neste contexto histórico que Agualusa estrutura a sua narrativa, já que todas as cartas enviadas pelo protagonista são datadas entre as décadas de 1860-1870.¹⁴²

Com isso, podemos observar que os personagens históricos são fundamentais no texto agualusiano, pois interferem, direta ou indiretamente, nos fatos narrados. Essa característica nos permite afirmar que este romance rompe com o modelo tradicional descrito por Lukács, pois enquanto nas obras scottianas as

¹⁴⁰ A Revolução Haitiana, também conhecida por Revolta de São Domingos (1791-1804), foi um período de intenso conflito, o qual resultou no fim da escravidão e na independência do Haiti, que se tornou a primeira república governada por pessoas de ascendência africana.

¹⁴¹ A Revolta de Escravos Jamaicanos (1831-1832) foi uma rebelião que mobilizou 60000 escravos na Jamaica e durou 10 dias. Liderada pelo pastor batista Samuel Sharpe, foi apoiada principalmente pelos membros da Igreja Batista. Os líderes deste movimento foram educados por missionários influenciados pelo movimento abolicionista em Londres e tentaram uma greve geral pacífica. No entanto, rapidamente a rebelião foi dissipada e centenas de negros foram executados pelas forças militares. Apesar de não ter logrado êxito, o evento acelerou o processo de emancipação que se iniciou em 1833 e foi finalizado em 1838.

¹⁴² Apenas a última carta do romance, escrita por Ana Olímpia, é datada em 1900.

figuras históricas aparecem com a finalidade de dar um grau de veracidade à histórica narrada; no texto de Agualusa elas despontam como fundamentais à construção da narrativa. Outra característica que opõe uma forma romanesca da outra é como o material historiográfico é empregado: enquanto a ficção histórica teorizada pelo escritor húngaro traça grandes painéis históricos, abarcando determinada época com a pretensão de fidelidade aos fatos narrados; em *Nação Crioula* observamos uma revisão crítica da escravidão no século XIX, em territórios brasileiro e angolano. Por estas e outras razões, podemos afirmar ser a ficção de José Eduardo Agualusa um romance de metaficção historiográfica, no qual há uma evidente pretensão do autor em desconstruir velhos binarismos, que costumam dividir o mundo entre os bons e os maus. No romance, o Fradique Mendes é contra a escravidão, enquanto alguns colonizados são favoráveis a esta prática. Isso revela que a complexidade do século XIX, transborda qualquer tentativa simplista ou redutora de construir algum painel das melindrosas relações existentes em Angola e no Brasil.

O autor estrutura a sua obra a partir de uma visita a fatos pretéritos, sem a pretensão de descrevê-los tal como aconteceram. Isso ocorre porque o romancista tem consciência da impossibilidade de acessar a “verdade” do passado histórico, pois o que existe, de fato, são apenas versões dos eventos narrados. Por isso, a intertextualidade referencial constitui-se em importante estratégia utilizada para questionar determinadas verdades impostas pelo discurso histórico oficial, isso acontece porque ela permite uma dupla função: recuperar determinado tempo histórico e ao mesmo tempo questioná-lo. Assim, essa característica presente no romance agualusiano permite ao leitor construir uma interpretação própria sobre o que é narrado e formar uma consciência crítica em relação aos processos envolvidos na sua criação e na sua constituição. Todavia, não podemos perder de vista que essa nova forma romanesca não pretende oferecer soluções definitivas ou verdades inquestionáveis. Com efeito, ela sugere reflexões e questionamentos múltiplos, gerando mais dúvidas do que certezas.

No entanto, essas características não são exclusivas de *Nação Crioula*, já que em *A rainha Ginga*, José Eduardo Agualusa realiza os mesmos questionamentos a partir do mesmo processo: o mecanismo de intertextualidade referencial. O autor faz isso com a finalidade de revisar, de modo crítico, o século XVII, período histórico tão

complexo quanto o século XIX, pois em ambos havia questões em comum: a colonização portuguesa em África e no Brasil e a prática escravista nestes territórios.

5.3 A Rainha Ginga e a História geral das guerras angolanas: a intertextualidade referencial como recurso capaz de reinterpretar a história oficial de Angola

José Eduardo Agualusa recria, em *A Rainha Ginga*, acontecimentos do século XVII, focalizando espaços geográficos e culturais do Reino do Dongo¹⁴³ e do Brasil colonial. Ao retratar o período histórico, o autor não só reinterpreta a história africana sob perspectivas múltiplas, mas também faz uma releitura de uma figura histórica que rompeu com todos os paradigmas de sua época: a rainha Ginga. Ao longo do romance, ela é descrita como uma mulher astuta, capaz de enfrentar os reveses bélicos e isso lhe garante uma posição de destaque na política militarista, principalmente, no que se refere ao enfrentamento às invasões portuguesas. Este comportamento demonstra que a personagem histórica ocupava funções políticas e bélicas consideradas tipicamente masculinas. Além do mais, ela é descrita como uma personagem capaz de desafiar a coroa portuguesa, liderar exércitos pessoalmente e lutar com todas as forças para manter a hegemonia de seu reino. Apesar de não se destacar pelo porte físico, já que era uma pequena e magra guerreira, impressionava pela liderança no reino Dongo. Em entrevista concedida a Silvia Souto Cunha da revista *visão*, Agualusa assim descreve a rainha:

Ela não dava nas vistas pelo seu aspeto físico. O que tinha era personalidade - lendo os cronistas da época, isso é muito claro. A rainha Ginga rompeu todas as tradições e inventou o seu próprio mundo. Era, e é, uma figura perturbadora para toda a gente. Em Angola, fizeram agora um filme sobre ela. É uma produção do regime, se quiser, um tentar apropriar-se da rainha Ginga como uma bandeira do nacionalismo moderno. O que não faz sentido. Não vi o filme, mas disseram-me que a versão apresentada termina com imagens atuais, fazendo a ligação com os dias de hoje. Isso é interessante do ponto de vista sociológico: mostra, mais uma vez, o aproveitamento de uma figura que é tão grande que não pode ser ignorada. Realça-se o que interessa, apaga-se o que não interessa... É pena, porque ela é interessante na sua complexidade (AGUALUSA, 2014c).

¹⁴³ O Reino do Dongo, no período pré-colonial, correspondia ao atual território de Angola.

Somado a isso, ela ficou famosa por seus hábitos “reprováveis”, de acordo com a moral cristã, ao manter um harém de homens travestidos de mulheres para fins sexuais e alianças político-militares.

Ginga surge, na narrativa, como uma mulher de pulso firme, capaz de seduzir ou impor a sua vontade para conquistar os seus objetivos. Ao mesmo tempo em que esteve preocupada com o despovoamento de seu reino, devido ao sequestro de homens e mulheres para serem vendidos no Brasil, é senhora de inúmeros escravos.

Assim, longe de contribuir com uma visão utópica e ufanista sobre essa personagem histórica, Agualusa oferece uma perspectiva realista, lúcida e crítica sobre a história das colonizações, destacando as contradições que envolveram o período colonial. Por isso mesmo, o autor evita associar Ginga a qualquer movimento nacionalista, isto porque, segundo ele, ela não pode ser reduzida a esse viés ideológico, tão propagado pelo extenso governo, que ocupou Angola nas últimas décadas.

Com a intenção de nos apresentar uma perspectiva mais realista sobre o período histórico abordado na obra, o autor realizou um importante estudo linguístico¹⁴⁴ sobre aquele período, destacando o hibridismo existente entre diversos idiomas e dialetos utilizados por diferentes povos que estavam em intenso diálogo. Outra estratégia é a recuperação de dados históricos, através da intertextualidade referencial, com a finalidade de problematizar a própria história oficial portuguesa sobre os africanos. Para tanto, o autor recorre a *História Geral das Guerras Angolanas*, um importante estudo historiográfico sobre a Angola setecentista.

Dividida em 3 tomos e com cerca de 1800 páginas, o texto de António de Oliveira de Cadornega é uma obra indispensável à compreensão de Angola no período colonial, sobretudo, no que se refere aos séculos XVI e XVII. Escrita aproximadamente entre os anos de 1670 e 1681 e organizada em Lisboa no ano de 1940 pela Divisão de Publicações da Agência Geral das Colônias, e em 1972 pela Imprensa Nacional - Casa da Moeda; esta obra é considerada uma importante fonte documental para o estudo das temáticas relacionadas à história africana. Os dois

¹⁴⁴ A obra de Cadornega, *história geral das guerras angolanas*, torna-se crucial para esse propósito, uma vez que o historiador, em muitos trechos de seus escritos, registrou acontecimentos históricos a partir de dialetos locais. Sabendo disso, Agualusa recuperou, nos textos deste historiador português, muitas palavras mortas ou esquecidas. Para tanto, mais uma vez a presença de um narrador letrado e curioso em relação à cultura angolana foi fundamental. Pois este se tornou um tradutor dos séculos XVI e XVII para o século XXI.

primeiros tomos do texto de Cadornega são dedicados a narrar os principais fatos ocorridos em cada governo português em Angola, desde Paulo Dias de Novais, passando por Pedro Cesar de Menezes e Salvador Correia de Sá e Benevides. O terceiro volume é um estudo quase antropológico em que descreveu hábitos, crenças, ritos dos povos angolanos, juntamente com laudatórias menções aos “sucessos” bélicos portugueses e à capacidade administrativa do colonizador luso. A obra de Cadornega é fundamental porque, como ele mesmo justificou, os documentos sobre os primeiros anos da ocupação portuguesa em território hoje, reconhecidamente angolano, foram jogados no rio Kwanza pelos holandeses invasores. O próprio Agualusa na bibliografia e nos agradecimentos, que estão no final do seu livro, esclarece a importância dos três volumes da *História Geral das Guerras Angolanas* para a escrita do seu romance:

Para escrever este romance recorri a um considerável número de obras, entre trabalhos académicos, textos de divulgação histórica e testemunhos da época. Não posso deixar de referir os três volumes d’A História Geral das Guerras Angolanas, de António de Oliveira Cadornega, que já me acompanham há tantos anos e tão úteis me têm sido (AGUALUSA, 2015, p. 235).

No entanto, não podemos esquecer que o olhar de Cadornega, nesta obra, mostra a postura das tropas portuguesas, ou seja, a perspectiva predominante em seus relatos é a do colonizador português sobre os demais. Talvez isto torne a narrativa ainda mais interessante, pois ele usa adjetivos bem expressivos, por exemplo, para qualificar ou caracterizar Ginga¹⁴⁵, refletindo o julgamento que se fazia dela no calor dos acontecimentos históricos.

A narrativa de Cadornega é caracterizada por um olhar eurocêntrico e cristão, que associa o estranho, o diferente, ou seja, o oposto de sua crença religiosa ao demoníaco. Isso é observado no seguinte trecho:

Os seus costumes de idolatras seguindo os ritos gentílicos na invocação do diabo rendendolhe adoraçoens e obsequios, como a seu Deos, adorando idolos de sua invocação, impretando seus diabólicos favores para remedio de suas enfermidades com toda a disformidavel de sua gentilidade de que era Rey e Senhor, tendo sua Corte como dito he em o sitio de Cabaça onde era assistido dos grandes do seu Reino ... (CADORNEGA, 1972, Tomo I, p. 28).

¹⁴⁵ Neste artigo, não utilizamos a grafia Nzinga ou Njinga, como é bastante comum encontrarmos em diversos outros estudos sobre essa rainha angolana, porque tanto no texto de Cadornega quanto no romance histórico de Agualusa é utilizada a forma aporuguesado “Ginga”.

Na passagem acima, podemos evidenciar que, ao entrar em contato com as práticas religiosas em território angolano, o historiador as identifica como ritos demoníacos e assim as descreve para os seus supostos leitores, seus pares europeus e cristãos.

Relato similar encontramos em *A rainha Ginga*, quando o narrador-personagem revela, a partir de um olhar cristão, todo o preconceito em relação à cerimônias religiosas dos africanos:

Nessa mesma noite, já no acampamento onde pernoitámos, Domingos Vaz narrou, com preciosa soma de detalhes, algumas das cerimónias e superstições gentílicas a que assistira. Senti, escutando-o, que estava entrando em pleno Inferno e enchi-me de terror (AGUALUSA, 2015, p.11).

No entanto, logo a seguir, o próprio Francisco José da Santa Cruz, ao narrar os fatos após muitos anos decorridos, destaca que nada de bárbaro existia naquelas cerimônias, pois nada se compara às atrocidades, às cenas de violência e às crueldades protagonizadas pela Igreja Católica:

Tantos anos decorridos, olhando sobre os meus débeis ombros para o alvoroço do passado, sei não serem tais práticas mais diabólicas do que tantas outras de que eu mesmo fui testemunha no seio da Igreja Católica. Violências, injustiças, infindáveis iniquidades, que a mim se me afiguram ainda mais torpes do que as cometidas pelos ímpios, pois se aqueles ignoram Deus, os cristãos erram em nome Dele (AGUALUSA, 2015, p. 11-12).

A partir da leitura dessas duas passagens podemos observar uma aproximação muito nítida entre Francisco José da Santa Cruz e António de Oliveira de Cadornega. Isso acontece quando levamos em consideração algumas coincidências existentes no que se refere aos dados bibliográficos tanto do autor da *História Geral das Guerras Angolanas* quanto do narrador-personagem da obra *A rainha Ginga*.

Nascido em Vila Viçosa, no Alentejo português, próximo à fronteira com a Espanha, Cadornega chega a Angola com a idade de 17 anos, recém-ingressado na armada portuguesa, onde atuava como soldado. Permaneceu em território angolano até a sua morte, em 1690, quando contava 67 anos, ou seja, passou três quartos de sua existência em terras africanas. Já o narrador do romance agualusiano, aos

quinze anos de idade havia ingressado como noviço na Companhia de Jesus. Após alguns anos, embarcou em um navio negreiro, com destino a São Salvador, para se juntar a outros jesuítas em uma escola que há poucos anos havia sido fundada. Chegou ao território africano ainda bastante jovem, com apenas vinte e um anos de idade, com a perspectiva de experimentar fugazes aventuras, porém, acabou por fixar raízes em território africano, passando grande parte de sua existência como secretário e conselheiro da rainha Ginga.

Essa semelhança do ponto de vista entre as duas narrativas torna-se fundamental. Isso acontece porque ela nos permite observar, a partir de uma dupla perspectiva, passagens protagonizadas pela personagem histórica Ginga. Para tanto, analisaremos alguns excertos referentes a essa rainha angolana tanto no texto de Agualusa, quanto na obra de Cadornega. Com essa análise, pretendemos, demonstrar de que maneira a história oficial e uma ficção histórica descrevem essa personagem tão importante para a cultura e para a história africanas.

A rainha Ginga, figura histórica principal da obra *História Geral das Guerras Angolanas*, é descrita de forma recorrente nos três tomos do texto de Oliveira de Cadornega. Como características introdutórias, o autor expõe que ela participou ativamente da resistência ao domínio colonial português por quarenta anos, de 1623 a 1663. Filha de Jinga Mbandi Ngola Kiluanji, rei do Ndongo, assume o trono angolano após a morte de seu irmão, Ngola Mbandi, rei angolano. Ao se referir à rainha Ginga, Cadornega a descreve como portadora de uma personalidade forte e altiva, por isso também muito resistente às tropas portuguesas, uma hábil diplomata, um demônio em forma humana, uma belicosa e imortal mulher. Essa caracterização está presente em vários momentos em seu texto, no qual ora o historiador português reconhece as virtudes da rainha, ora a julga pelos atos cruéis e insanos. Isso é verificado no trecho a seguir, em que a rainha é descrita como uma mulher má e tirana, pois além de assassinar o seu irmão Ngola Mbandi, o rei de Angola, com o objetivo de se tornar rainha, ela manda afogar o próprio sobrinho para que este não reivindicasse o trono:

Fallecido o Rey de Angola Ambandi logo se oppoz a Irmãa mais velha que tinha e tomou o nome de Ginga, imitando no nome aquelles poderosos do que fallamos que tinham aquelle nome, ao governado do Reino de Angola que era o que tanto dezejava a qual logo seguio a sua voz o Reino todo, obedecendo-a por Senhora, e evendo que o filho do Irmão lhe podia servir de impedimento ao perpetuarse no Reino de Angola que era todo o seu

dezejo, austociozamente se amigou, ou abarregou com o Jaga Caza tutor do Príncipe seu Sobrinho e estando de dentro com elle houve o pobre innocente Príncipe a mão e o mandou afogar em o rio Coanza, como huma couza e outra contarão seus mesmos parentes, ficando com esta maldade e tirania livre de cuidado, que o Sobrinho filho de seu irmão legitimo herdeiro daquelle Reino lhe podia vir a dar, e porque desta nova Raynha, se bem cruel a seu Sangue, se há nesta história tratar della em muitas partes, pela continuada guerra que nos fez no discurso de tanto tempo que reinou que forão muitos annos, que parecia immortal, que se poderá fazer grande escritura, a qual se podia comparar ou ainda preferir a Semiramis, a Pantasileja, a Cleopatra, e a outras Raynhas de que as historias nos dão noticia, governando a seus Vassallos a nossa opposição com valor e animo varonil (CADORNEGA, 1940, tomo I: 54).

Nesse trecho, podemos observar que a rainha Ginga é comparada a divindades mitológicas e históricas. Inicialmente, ela é associada a Penthesileia¹⁴⁶ ou rainha das amazonas na mitologia grega, que mata acidentalmente sua irmã Hipólita com uma lança. Entretanto, a aproximação mais significativa ocorre quando Cadornega a compara com Cleópatra, pois assim como essa rainha egípcia, a angolana era uma hábil diplomata, capaz de se opor a uma sociedade falocêntrica, que reservava à mulher o lugar do silenciamento e do esquecimento.

Em linhas gerais, da mesma maneira que as virtudes e as qualidades da rainha são destacadas, paralelamente a sua maldade e a sua crueldade são citadas pelo autor. A leitura que se pode fazer é a de que Cadornega sempre descrevia Ginga como um ser ambíguo e traiçoeiro. Uma grande incógnita, que sempre surpreendia, portanto, pouco confiável. Esse caráter contraditório se justifica pelo fato de haver uma alternância nessas relações, entre os portugueses e a rainha, pois ora ela era uma importante aliada, ora se tornava uma perigosa rival.

Na obra de Agualusa, Ginga é descrita como uma ativa diplomata, líder do seu exército, rigorosa no trato com os seus, justa com fugitivos dos portugueses, leal com os membros do pacto comercial e militar, e “vingativa” com os portugueses que não respeitavam os acordos comerciais e de paz. Entretanto, na narrativa em análise, não podemos deixar de destacar a lado cruel da rainha, sobretudo, no que se refere à morte de seu sobrinho, como podemos evidenciar a seguir:

Ginga compreendeu que para guerrear os portugueses precisaria de ter ao seu lado o rei dos jagas, o poderoso Caza Cangola, e tão bem conduziu as negociações com este que o mesmo lhe enviou uns milhares de arqueiros para a ilha antes do assalto dos portugueses. Mandou-lhe também o filho pequeno de Ngola Mbandi, o que foi uma ruim lembrança. Dizem — destas

¹⁴⁶ Na mitologia grega, segundo Bulfinch (2006), Penthesileia foi uma rainha amazona, filha de Ares e Otrera, e irmã de Hipólita, Antíopa e Melanipe.

coisas não há certezas — que mal o teve diante dos olhos a Ginga o matou, ou fez matar, arrancando-lhe o coração. O certo é que nunca mais ninguém o viu. Calaram-se os fidalgos e macotas que ainda defendiam a substituição da rainha pelo pequeno Hoji. A partir desse dia a Ginga reinou, sem contestação por parte dos seus, até ao derradeiro suspiro (AGUALUSA, 2015, p. 48-49).

A morte do pequeno Hoji, por sua vez, não foi apenas um ato de vingança da rainha em relação à perda de seu filho. Simbolizou que a sua comunidade passou a reconhecer nela a liderança necessária para aquele momento, já que o possível herdeiro ao trono angolano estava morto. Para ser aceita por uma sociedade patriarcal, ela se sentiu obrigada a incorporar à sua personalidade o estereótipo masculino, daí a virilidade e a capacidade de articular estratégias militares. Com a morte do sobrinho, a rainha deixa de ser vista apenas como uma mulher e passa a ser respeitada como uma guerreira sanguinária, habilitada a liderar exércitos nas mais diversas batalhas. Ao revelar esse lado menos utópico da rainha, na história angolana, Agualusa contesta a imagem idealizada, pelos movimentos políticos, surgidos em Angola, em meados do século XX. Em linhas gerais, esses movimentos nacionalistas, tais como MPLA, FNLA e UNITA, pretenderam resgatar personalidades históricas, como a rainha Ginga, com o objetivo de despertar na população um sentimento de orgulho nacional, de pertencimento ao território angolano e de soberania em relação ao colonizador português. Nesse sentido, Agualusa problematiza todas essas complexas questões em seu romance. Para tanto, ele estabelece um intenso diálogo entre ficção e realidade, isso é comprovado a partir do momento em que o escritor efetua uma importante pesquisa em textos históricos¹⁴⁷, com o objetivo de rastrear o que a história oficial nos conta sobre Angola, nos séculos XVI e XVII e, conseqüentemente, sobre essa personagem histórica, tão singular no continente africano.

Com efeito, Agualusa não cai na velha armadilha do nacionalismo utópico e xenófobo. Ao escrever o romance, ele propõe uma visão mais equilibrada, que se localiza no entre-lugar, da visão romantizada, proposta pelo nacionalismo angolano e pelos relatos historiográficos portugueses do período colonial. Com isso, ao invés de reler a história oficial a partir do ponto de vista do africano, ele prefere problematizá-la, e expor as diferentes versões que um mesmo fato histórico pode

¹⁴⁷ Alguns textos pesquisados por Agualusa para a escrita de *A rainha Ginga* estão citados no final do romance, nas páginas 235-236.

ter. Através desse ângulo, podemos concluir que ao relativizar a história oficial, ora contada pelo colonizador português, ora relatada pelo africano, Agualusa revela, a partir de sua obra literária, que o discurso fictício pode se constituir em uma possibilidade de questionar o discurso histórico oficial, produzido pelo português colonizador. Isso é comprovado no trecho a seguir:

Ngola Mbandi morrera. Como sempre havia várias versões. Para os antigos gregos, a verdade, atheneia, é aquilo que está exposto. Segundo eles existe apenas uma verdade. A natureza exuberante dos ambundos explica, talvez, que os mesmos não se contentem com uma única verdade. Assim, segundo alguns, Ngola Mbandi morrera das mesmas febres comuns, tão frequentes no país, que me haviam prostrado a mim. Segundo outros morrera de desgosto por se sentir desrespeitado e humilhado pelos portugueses. Asseguravam terceiros, entre os quais Domingos Vaz, que o rei fora envenenado pela irmã, a qual vingara assim a morte do infeliz Quizua Quiazele (AGUALUSA, 2015, p. 48-49).

Nesse fragmento, o narrador, que de certa forma representa a voz do escritor, não é taxativo quanto à causa ou à autoria da morte de Ngola Mbandi, irmão de Ginga, ou seja, em lugar de se filiar ao discurso histórico oficial e acusá-la de assassinar ou ordenar a morte do irmão, o narrador-personagem prefere citar que não existe apenas uma verdade ou uma versão dos fatos. Em oposição a isso, ele defende que, de fato, o que há é uma multiplicidade de possibilidades explicativas para um mesmo acontecimento histórico. Nessa perspectiva, Agualusa recusa a obrigação de representar, a partir de sua ficção histórica, uma realidade mais “real” ou menos “real” do que a história oficial, contado pelos portugueses. Ao invés disso, ele se preocupa em construir uma narrativa aberta, propensa a várias interpretações, evitando, em razão disso, quaisquer verdades taxativas e redutoras.

Desse modo, o autor releu, reescreve e subverte a *História Geral das Guerras Angolanas*, de Oliveira de Cadornega, considerada a versão histórica oficial daquele período, apropriando-se desse discurso e reinserindo-o nos contextos históricos angolano e brasileiro. Com esta estratégia, *A rainha Ginga* realiza uma revisão crítica do século XVII, tanto em Angola quanto no Brasil, destacando a resistência colonial ao colonizador português. Em outras palavras, podemos afirmar que este romance agualusiano pode ser lido como uma metaficção historiográfica, pois aqui há uma ficcionalização dos fatos históricos, a fim de elaborar uma nova versão acerca da realidade retratada na obra. Todavia, o romance não surge com a finalidade de oferecer, explicar ou mostrar respostas prontas. Na verdade, ele

subverte, questiona e problematiza, a partir da intertextualidade referencial, tudo aquilo que a história oficial e o senso comum consideravam como “verdade” e “realidade”.

Diante disso, podemos afirmar que estes dois romances agualusianos superam os limites impostos pelo pensamento de György Lukács e se aproximam do que se convencionou definir como romance de metaficção historiográfica, pois muitas das características dessas formas romanescas são identificadas nos textos do escritor afro-luso-brasileiro. Em linhas gerais, observamos que a intertextualidade desponta, na obra de Agualusa, como um recurso imprescindível à releitura e à reescrita da história oficial e de ficções literárias canônicas. Através desse mecanismo, o autor rediscute, de modo crítico, versões históricas até então inquestionáveis, apresentando alternativas interpretativas diferentes daquelas propostas/impostas pelos antigos colonizadores.

5.4 A ironia como recurso da metaficção historiográfica

O conceito de ironia a qualquer tempo é comparável a um barco ancorado que o vento e a corrente, forças variáveis e constantes, arrastam lentamente para longe de seu ancoradouro.

MUECKE

A ironia limita, finitiza, restringe, e com isso confere verdade, realidade, conteúdo; ela disciplina e pune, e com isso dá sustentação e consciência. A ironia é um disciplinador que só é temido por quem a não conhece. Quem simplesmente não compreende não compreende a ironia, quem não tem ouvidos para seus sussurros, carece *eo ipso* daquilo que se poderia chamar o início absoluto da vida pessoal.

KIERKEGAARD

A ironia é uma daquelas áreas do conhecimento que demanda muita reflexão. Isso acontece devido à dificuldade em estabelecer uma definição mais precisa sobre

o seu conceito e suas características. Essa dificuldade não é aleatória, mas se justifica pelo fato dela sempre ser permeada pela imprecisão e pela subjetividade. Desse modo, para haver uma compreensão mais lúcida sobre a ironia é imprescindível que a ambiguidade, os múltiplos sentidos e as múltiplas interpretações sejam considerados. Da mesma maneira, não há como perceber uma ironia sem considerar a ideologia e a bagagem cultural dos interlocutores. Esses fatores, no entanto, variam conforme a época, a localização geográfica e o *status* social dos indivíduos envolvidos no jogo irônico. Um dos autores que procura rastrear a origem da ironia é o filósofo Kierkegaard. Na obra *O conceito de ironia: constantemente referida a Sócrates*, o pensador dinamarquês elabora uma tese em que a ironia é analisada através dos conceitos socráticos. De modo resumido, podemos afirmar que Kierkegaard afirma, com seu estudo acadêmico¹⁴⁸, que a ironia tem por característica dizer o contrário do que se pensa. Para o autor, foi o filósofo Sócrates o primeiro a utilizar a ironia de modo consciente e sistematizado.

Kierkegaard defende, a partir da análise do método socrático, que o texto irônico apresenta um jogo permanente entre a palavra e o pensamento. Dito de outro modo, o autor destaca que a palavra é o fenômeno, enquanto o pensamento é a essência e ambos estão em oposição. Nesse sentido, o método socrático, para Kierkegaard, é definido como a matriz da ironia, já que:

[...] a intenção com que se pergunta pode ser dupla. Pois a gente pode perguntar com a intenção de receber uma resposta que contém a satisfação desejada de modo que quanto mais se pergunta tanto mais a resposta se torna profunda e cheia de significação; ou se pode perguntar não no interesse da resposta, mas, para através da pergunta, exaurir o conteúdo aparente, deixando assim atrás de si um vazio. O primeiro método pressupõe naturalmente que há uma plenitude, e o segundo que há uma vacuidade, o primeiro é o especulativo, o segundo o irônico. Era esse último que Sócrates praticava frequentemente (KIERKEGAARD, 2013, p. 50).

Desse modo, Kierkegaard destaca, em seu estudo, que Sócrates, através do jogo de perguntas e respostas, vai minando as teses de seus interlocutores. As afirmações socráticas podem ser interpretadas, assim, como irônicas, pois visavam

¹⁴⁸ O estudo realizado por Kierkegaard, na realidade, foi um trabalho acadêmico que visava a obtenção do título de mestre. No entanto, o que se sabe é que essa pesquisa elaborada pelo filósofo foi incompreendido, na ocasião, e, por isso mesmo, bastante criticado pela banca de examinadores. Os professores responsáveis por avaliarem a dissertação de mestrado argumentaram que o texto Kierkegaardiano comportava dois trabalhos distintos e nada articulados entre si: a primeira parte era sobre Sócrates e a segunda sobre o romantismo. Nem mesmo o seu orientador conseguiu compreender o texto com facilidade.

libertar os interlocutores de determinadas certezas. Assim, a ironia socrática pretendia, em última instância, levar o homem a enxergar por si mesmo os seus preconceitos e suas opiniões equivocadas.

Autora que nos elucida também o papel da ironia na filosofia socrática é a linguista Beth Brait. Para a estudiosa, Sócrates utilizou a ironia como uma técnica filosófica que possibilita ao homem a *maiêutica*¹⁴⁹, isto é, a descoberta da verdade através da autorreflexão e compreensão da própria ignorância. Essa técnica possibilitava ao interlocutor questionar seu oponente a ponto de abalar suas profundas convicções:

Essa configuração da ironia como atitude tem em Sócrates, como se sabe, o modelo primeiro de comportamento irônico, graças às técnicas desenvolvidas por esse filósofo, que consistiam basicamente em transformar uma frase assertiva em interrogativa com a finalidade de dar a entender ao interlocutor um desconhecimento ou a ausência de uma convicção em relação a um determinado tema (BRAIT, 2008, p. 24).

Com isso, percebemos que, para Sócrates, o recurso da ironia se materializava quando o filósofo demonstrava humildade, dissimulando ignorância, e, por meio de uma série de perguntas, conduzia o interlocutor a compreender as contradições de seu próprio pensamento. Com base nisso, podemos afirmar que a atitude irônica socrática se consolidou como um procedimento discursivo dialético, pois:

A forma como Sócrates conduz seu procedimento irônico é, de fato, uma “dialética” no sentido de uma verdadeira arte de dialogar. Por meio de um jogo de perguntas e respostas, Sócrates vai minando as teses de seus interlocutores, como se pode observar na principal fonte de ironia socrática que são os diálogos de Platão, já que Sócrates nunca escreveu (BRAIT, 2008, p. 26).

A autora destaca também que a ironia retórica é formulada em termos de frases, não havendo ligação deste recurso linguístico com o contexto sociopolítico,

¹⁴⁹ Trata-se do método utilizado por Sócrates para, a partir da multiplicação de perguntas, fazer com que seu interlocutor perca sua linha de raciocínio e perceba as falhas de seu pensamento e de sua argumentação. Para Antonio Zuin (2008), o vocábulo *maiêutica* foi escolhida por Sócrates como uma forma de homenagear à sua mãe, que era parteira. Desse modo, a etimologia da palavra está relacionada ao trabalho do parto. O que Sócrates quis demonstrar com isso é que a *maiêutica* correspondia à arte de fazer com que o seu aluno refletisse e, com isso, a verdade viesse à tona. Sócrates seria, portanto, um “parteiro da verdade”, e a dialética, sua prática pedagógica ou metodologia de ensino.

com a intertextualidade e com a interdiscursividade.

Essa expansão da ironia para outras áreas do saber somente começa a acontecer no século XVIII quando ela transcende o campo filosófico e passa a ser utilizada como um importante recurso na esfera literária.

A ironia adquire *status* literário na Alemanha, introduzida, nas últimas décadas do século XVIII e nas três primeiras do século XIX, pelos teóricos do Romantismo. Friedrich Schlegel destaca-se, neste período, como um dos principais expoentes desse recurso linguístico. Quem melhor aborda essa questão é Muecke em *Ironia e o irônico*. Nesta obra, o autor destaca:

O conceito de ironia se estendeu, neste período romântico, para além da Ironia Instrumental (alguém sendo irônico) até incluir o que chamarei de Ironia Observável (coisas vistas ou apresentadas como irônicas). Estas Ironias Observáveis – sejam ironias de eventos, de personagem (auto-ignorância, autotraição), de situação, sejam de ideias (por exemplo, as contradições internas inobservadas de um sistema filosófico como o marxismo) – podem ser locais ou universais. Todas elas eram desenvolvimentos principais, nada menos do que um desenvolvimento do conceito de *Welt-Ironie*, Ironia Cósmica ou Ironia Geral, a ironia do universo que tem como vítima o homem ou o indivíduo. Mas Friedrich Schlegel acrescentaria ao conceito um desenvolvimento posterior e até mais radical. Com ele a ironia tornou-se aberta, dialética, paradoxal, ou “romântica” (MUECKE, 2008, p. 38).

A partir das reflexões promovidas por Friedrich Schlegel, a ironia adquire significados mais amplos, estendendo suas funções para campos nunca antes explorados. Muecke consegue listar alguns desses significados, dentre eles, o autor destaca a ironia romântica, formulado pelo teórico alemão. Essa conotação da ironia:

Ergue a arte a uma força superior, de vez que vê na arte um modo de produção que é artificial no mais alto sentido, porque plenamente consciente e arbitrário, e natural no mais alto sentido, porque a natureza é semelhantemente um processo dinâmico que cria eternamente e eternamente vai além de suas criações (MUECKE, 2008, p. 41).

Confirmamos, assim, que o conceito de ironia literária surgiu a partir dos estudos de ironia romântica propostos por Schlegel no final do século XVIII:

A partir do final do século XVIII, já no Romantismo, ocorreu, na literatura e na crítica literária, uma mudança no conceito corrente de ironia, trazendo à tona uma possível relação desta nova concepção com uma mudança no gosto literário, que resultaria na chegada à modernidade. Nesta época,

surge um conceito de ironia inteiramente novo, cujo discurso duplo e ambíguo era o único ponto em comum com o conceito tradicional retórico e que, contrário a esse último, se referia à eficácia da ironia na literatura (PERROT, 2006, p. 46).

De modo similar pensa Brait (2008) quando afirma que a ironia romântica pode ser traduzida como a forma que a arte encontra para se autorrepresentar e ainda acrescenta que ela pode ser entendida como uma “articulação entre filosofia e arte, poesia e filosofia, na medida em que não estabelece fronteiras entre princípio filosófico e estilo literário” (BRAIT, 2008, p. 73-74).

Na abordagem sobre a ironia romântica, a autora caracteriza esse tipo de ironia como um procedimento que introduz uma ideia:

de contradição, de duplicidade como traço essencial a um modo de discurso dialeticamente articulado; o distanciamento entre o que é dito e o que o enunciador pretende que seja entendido; a expectativa da existência de um leitor capaz de captar a ambiguidade propositadamente contraditória desse discurso (BRAIT, 2008, p. 34).

Devido à sua importância, a ironia foi conquistando espaço cada vez mais amplo no terreno literário, tornando-se um recurso imprescindível para a concretização dos objetivos dos romances de metaficção historiográfica. Nesta forma narrativa, ao lado da intertextualidade, a ironia possibilita o acesso ao passado de modo crítico, subvertendo a estrutura de um discurso que, ao longo da história, privilegiou determinada parcela da sociedade. Nesse sentido, segundo Hutcheon (2000), ela não pode ser tratada apenas como uma inversão semântica direta, similar a uma antífrase¹⁵⁰ ou como um instrumento retórico estático, já que a ironia demonstra ser um processo comunicativo dinâmico. Diante dessa peculiaridade, o significado irônico, segundo a autora, possui três significados principais: relacional, inclusivo e diferencial. O primeiro significado afirma:

A ironia é uma estratégia relacional no sentido de operar não apenas entre significados (ditos, não ditos), mas também entre pessoas (ironistas, interpretadores, alvos). O significado irônico ocorre como consequência de uma relação, um encontro performativo, dinâmico, de diferentes criadores de significado, mas também de diferentes significados (HUTCHEON, 2000, p. 91).

¹⁵⁰ É a figura de linguagem utilizada para dizer-se algo por meio de expressões que remetem propositalmente ao oposto do que se quis dizer.

Aqui, verificamos que o significado da ironia não está associado a um jogo de oposição de palavras, distante de um contexto comunicativo. Na realidade, o (dito e o não dito) não são pares de oposição, mas ambos trabalham juntos para criar algo novo, por isso a ironia também tem como característica semântica a inclusão. A terceira característica, por sua vez, diz respeito à forma como a ironia se diferencia de alguns outros tropos, como a alegoria e a ambiguidade, ou seja, apesar de algumas semelhanças, a ironia não pode ser comparada a elas, pois as diferenças são muito expressivas. Para citar apenas um exemplo, a autora destaca uma característica distintiva entre ironia e alegoria:

A natureza relativamente benigna do “falar de outra maneira” da alegoria contrasta com a intenção mais suspeita, dissimulada na raiz do *iron* da ironia, para apontar, mais uma vez, para aquela diferença em aresta ou avaliação crítica (HUTCHEON, 2000, p. 101).

A aresta crítica, de acordo com Hutcheon (2000), corresponde à parte da ironia que implica uma avaliação, tanto do interpretador quanto do ironista. Em outras palavras, esse aspecto crítico denota uma intencionalidade, pois envolve uma carga de dimensão afetiva. Essa intencionalidade, por exemplo, é a responsável por diferenciar a ironia da mentira, uma vez que enquanto esta apresenta a intenção de enganar, aquela é utilizada com a finalidade de dissimular uma informação. Nesse sentido, a ironia somente é possível com a participação direta do interpretador:

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).

Devido a essa característica relacional da ironia, Hutcheon (2000) ressalta a importância das comunidades discursivas, as quais reúnem os leitores que compartilham a mesma cultura. Isso significa que a ironia depende de um contexto discursivo específico para atingir seus objetivos. Sem essas condições favoráveis, não há ironia, pois o ironista e o interpretador não conseguem estabelecer uma interação comunicativa. Dito de outro modo, são as comunidades, na perspectiva

relacional, que possibilitam o surgimento de ironias, que, dependendo do contexto cultural, pode assumir determinado viés ideológico:

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).

Devido a essa característica, a ironia torna-se imprescindível para os romances de metaficção historiográfica, pois a partir dela os autores conseguem problematizar a História Oficial. Ela é a responsável pelos questionamentos em torno do real e das verdades estabelecidas de maneira dogmática. Através da ironia, temos acesso ao passado e podemos reavaliar os acontecimentos históricos. A partir dela, a verdade única e factual é desarticulada para, em seguida, a história ser reelaborada não simplesmente de um outro modo, mas a partir da premissa do questionamento:

A ironia raramente envolve uma simples decodificação de uma única mensagem invertida; (...) é mais freqüentemente um processo semanticamente complexo de relacionar, diferenciar e combinar significados ditos e não ditos – e fazer isso com uma aresta avaliadora. É também, no entanto, um processo moldado culturalmente (HUTCHEON, 2000, p. 30).

A ironia é, portanto, um recurso que promove a ressignificação do texto literário através da recontextualização. Desse modo, ela desponta como uma estratégia discursiva e literária usada “para deslocar e aniquilar uma representação dominante do mundo, uma paixão que é vista como especialmente crucial quando os discursos estabelecidos e dominantes mostram grande capacidade absorvedora” (HUTCHEON, 2000, p. 54). Por meio dessa postura crítica perante o mundo, a função política da ironia se instaura na literatura, desconstruindo, intencionalmente, verdades estabelecidas, modelos de conduta pré-existentes, e se contrapondo à moral vigente em determinadas sociedades, sobretudo, aquelas que estão passando ou passaram pelo processo de colonização/descolonização.

Através desse recurso, José Eduardo Agualusa, em seus romances de metaficção historiográfica, procura ressignificar os fatos sociais, tentando criar uma perspectiva cultural, histórica e social diferente do modelo dominante, sobretudo,

com a finalidade de contestar a visão enrijecida e estereotipada sobre a sociedade e a história angolanas. O autor manuseia o jogo irônico com perícia e profundidade, utilizando a ironia com o intuito de conduzir o leitor a uma atitude crítica perante as conflitantes relações coloniais e pós-coloniais, ocorridas em Angola e no Brasil. Para tanto, os textos agualusianos, analisados nesta tese, retratam os acontecimentos e as relações humanas, permeados por jogos irônicos que serão melhor aprofundados no tópico seguinte quando destacaremos as principais funções irônicas presentes nas obras *A Nação Crioula* e *A rainha Ginga*.

5.5 As funções da ironia nas obras *Nação Crioula* e *A rainha Ginga*, de José Eduardo Agualusa

O fio da ironia é sempre cortante.

Hutcheon

A ironia é um recurso encontrado em grande parte da obra agualusiana, exercendo uma função imprescindível em suas narrativas, sobretudo, nos romances. O efeito irônico é utilizado pelo autor como uma estratégia de denúncia e de reflexão sobre a realidade angolana pretérita e presente. Ao utilizar a ironia com essa finalidade, o autor realiza o que Laura Cavalcante Padilha, no livro, *Novos pactos, Outras Ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*, destaca como uma das principais finalidades das narrativas de autores africanos: “os textos vão buscar na ironia contundente e no procedimento alegórico seus elementos estilísticos por excelência, lançando mão do humor como forma de tornar porosa a dura carapaça da realidade social” (PADILHA, 2002, p. 54).

Nesse íterim, não é forçoso afirmar que as duas obras analisadas nesta tese não fogem desse padrão. Com efeito, elas não apenas validam a afirmação de Padilha (2002), como também revelam mais um indício de que são, de fato, romances de metaficção historiográfica. Agualusa vai ao encontro dos principais pressupostos teóricos defendidos por Linda Hutcheon. A obra ficcional do autor corrobora com as reflexões da crítica literária canadense, quando ela afirma que “a ironia remove a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem”

(HUTCHEON, 2000, p. 32).

No entanto, a autora deixa claro que o mais importante na atribuição da ironia é o ponto de vista do interpretador e não necessariamente a intenção original de ironizar. Isso acontece porque “a responsabilidade última de decidir se a ironia realmente acontece numa elocução ou não (e qual é o sentido irônico) é apenas do interpretador” (HUTCHEON, 2000, p. 74). Nesse sentido, a estudiosa busca definir um quadro de referência que cite as principais funções da ironia. Para tanto, ela alerta que tais funções são vastamente encontradas em outros estudos realizados por autores que se dedicam ao tema, cabendo a ela a reunião dessas funções:

As funções discutidas aqui não são invenções minhas: elas estão todas presentes e são facilmente explicáveis na vasta quantidade de comentários sobre a ironia através dos séculos. Apenas a ordenação – a organização esquemática, pragmática – é minha responsabilidade (HUTCHEON, 2000, p. 75).

Partindo deste esclarecimento, Linda Hutcheon cita nove funções que a ironia pode apresentar. São elas: reforçadora, complicadora, lúdica, distanciadora, autoprotetora, provisória, de oposição, atacante e agregadora. Essas funções são facilmente identificadas nas obras agualusianas, especificamente, em *Nação Crioula*, em que é possível observar várias passagens em que a ironia aparece. O primeiro parágrafo da obra, que narra a chegada de Fradique Mendes a Angola, já revela o tom irônico e crítico que irá permear a narrativa ao longo de aproximadamente 200 páginas:

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. Respirei o ar quente e húmido, cheirando a frutas e a cana-de-açúcar, e pouco a pouco comecei a perceber um outro odor, mais subtil, melancólico, como o de um corpo em decomposição. É a este cheiro, creio, que todos os viajantes se referem quando falam de África (AGUALUSA, 2011, p. 11).

No trecho, percebemos, inicialmente, uma crítica a uma das características mais marcantes do povo português: a melancolia. O narrador-personagem também reverbera o comportamento preconceituoso, típico do colonizador português quando chegava a terras colonizadas/invadidas, sobretudo, quando ele descreve o odor característico do território angolano. Essa postura ácida, no entanto, logo revela a

ironia, denominada, por Hutcheon (2000) como complicadora. Essa função da ironia, segundo a autora, corresponde a uma ambiguidade, ou seja, a necessidade de refletir para interpretar, mas que também pode gerar confusão, imprecisão ou incompreensão. Isso acontece no citado trecho, pois precisamos de um certo momento reflexivo para compreendermos o que Fradique Mendes quis dizer ao associar Angola a “um corpo em decomposição”. Após o impacto inicial da comparação pouco convencional, percebemos que a crítica dirigida não tem como alvo principal Angola, mas sim Portugal. O narrador aponta o comportamento predador de sua nação, destacando que ela explora todas as forças e recursos dos países colonizados. Essa possibilidade interpretativa do trecho citado é comprovada ao longo da narrativa, pois são muitas as passagens em que Portugal é alvo de crítica, denúncia e ironia. Para citarmos apenas uma, destacamos aqui um fragmento de uma carta escrita por Fradique Mendes a Eça de Queirós:

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, 2011, p. 162).

A imagem descrita nesta passagem revela uma ironia ainda mais aguda, uma vez que ao deixar explícito que sua crítica se dirige ao império português e à forma como o empreendimento colonial é conduzido, Fradique Mendes compara Portugal a um péssimo cavaleiro. Essa comparação sinaliza uma outra função da ironia, denominada por Linda Hutcheon (2000) como Atacante ou Assaltante: “A carga negativa aqui chega ao máximo quando uma invectiva corrosiva e um ataque destrutivo tornam-se as finalidades inferidas - e sentidas – da ironia” (HUTCHEON, 2000, p. 83). Essa função da ironia destaca-se das demais, principalmente, devido à sua capacidade de denunciar as mazelas da sociedade. A partir dela o ironista pode noticiar preconceitos, vícios e loucuras da humanidade, sugerindo mudanças de comportamentos ou atitudes. Por isso, ela também apresenta uma função corretiva. No trecho citado, Fradique Mendes demonstra indignação e revolta com a maneira como Portugal trata suas colônias. Para isso, ele faz uma análise de modo crítico em relação à ocupação portuguesa em território africano. Essa crítica continua nas

páginas seguintes, quando o narrador compara Portugal a um fungo que se propaga com a finalidade de explorar e consumir todos os recursos dos territórios invadidos:

Os nossos políticos gostam de dizer que estamos em África para civilizar os selvagens e propagar a mensagem de Cristo – tretas! Foi o impulso biológico da propagação da raça que empurrou as caravelas portuguesas. Estamos em África, na América e no Oriente pelo mesmo motivo por que os fungos se alastram e os coelhos copulam – porque no íntimo sabemos (o nosso sangue sabe-o) que colonizar é sobreviver! A fúria que animou o Gengiscão na sua prodigiosa cavalgada através da Mongólia, da Coréia e dos Urais, é a mesma que explica hoje a disseminação do bacilo de Koch. Todo o ser vivo é imperialista. Viver é colonizar. Desgraçadamente Portugal espalha-se, não coloniza. Somos assim, enquanto nação, uma forma de vida mais rudimentar que o Bacilo de Koch. Pior: uma estranha perversão faz com que os portugueses onde quer que cheguem, e temos chegado bastante longe, não só esqueçam a sua missão civilizadora, isto é, colonizadora, mas depressa se deixem eles próprios colonizar, isto é, descivilizar, pelos povos locais (AGUALUSA, 2001, p. 164-165).

Aqui, verificamos que Fradique Mendes frustra toda a expectativa que ainda existia sobre um representante do colonialismo português. Em lugar de ser um intelectual que defende o movimento expansionista de Portugal, ele apresenta uma visão realista sobre os verdadeiros interesses portugueses em África. A nacionalidade portuguesa do personagem não o impede de tecer duras críticas ao sistema colonial imposto no período. O narrador identifica que todas as justificativas para a colonização existir eram desculpas usadas, unicamente, para explorar os territórios invadidos. Para convencer o seu correspondente Eça de Queirós, no entanto, ele não dispensa o uso da ironia atacante. Agora, porém, não há indícios de que há alguma intenção de corrigir uma postura inadequada dos portugueses. A função da ironia assaltante é usada, neste contexto, com a finalidade de demonstrar uma desaprovação através de uma ataque visceral:

A retórica negativada de desaprovação que circula em torno dessa função ASSALTANTE da ironia é uma de ataque cortante, derrisório, *destrutivo* ou às vezes de uma amargura que pode sugerir não um desejo de corrigir, mas simplesmente uma necessidade de registrar desprezo e zombaria (HUTCHEON, 2000, p. 85 *grifos da autora*).

Com o auxílio da ironia atacante, Agualusa, através de seu narrador-personagem, desmascara o expansionismo português, que durante séculos foi motivo de orgulho de um povo que louvava a própria superioridade diante dos povos

colonizados. Na obra *agualusiana*, a desconstrução dos benefícios do expansionismo marítimo ocorre quando ele é comparado a apenas um comportamento natural de fungos e bactérias, ou seja, algo primitivo que atende apenas a interesses do próprio instinto, destruindo qualquer sofisticação que se pretendia atribuir ao movimento expansionista.

Em outra passagem da obra, fica claro que a artilharia de Fradique Mendes se volta também contra os próprios luandenses. O narrador-personagem, ao escrever uma carta à sua madrinha madame de Joaurre, em junho de 1868, apresenta a sociedade luandense de modo crítico e irônico, sobretudo, quando se refere à elite local que sobrevive às custas do trabalho escravo:

Trabalhar ninguém trabalha em Luanda a não ser os escravos; e fora da cidade trabalham os, assim chamados, “pretos boçais”. Trabalhar representa portanto para o Luandense uma atividade inferior, insalubre, praticada por selvagens e cativos. “Fulano vem de uma família trabalhadora”, ouve-se dizer às vezes em voz baixa, venenosa, à mesa sombria de um café. É uma insinuação cruel, capaz de destruir reputações, pois sugere que o visado só há pouco tempo comprou o primeiro par de sapatos e que provavelmente descende de escravos. Podemos assim dizer que os Luandenses, gente clássica, entendem a palavra trabalhar no seu sentido original, do latim *tripaliare*, ou seja martirizar com o *tripaliu* (instrumento de tortura). Recordo a propósito que em inglês, *slave*, escravo, provém de *slav*, eslavo — porque os eslavos foram os primeiros escravos romanos. Também a palavra *rabota*, em russo, quer dizer trabalho, e tem como raiz *rab*, que significa escravo (AGUALUSA, 2001, p. 18-19).

Nessa passagem, verificamos que Agualusa, ao dar voz a Fradique Mendes, tece severas críticas à sociedade luandense do século XIX e atual. O autor utiliza mais uma vez a ironia atacante para denunciar a elite local, que historicamente tem explorado os menos favorecidos, beneficiando-se de atos ilícitos e cultivando duvidosas condutas. O autor utiliza a literatura e a ironia como estratégias de resistência, pois são capazes de denunciar os efeitos negativos da política interna angolana.¹⁵¹ Se esquivar de polêmicas não é o forte de Agualusa. O escritor sempre apresenta posições políticas que desagradam a muitos. Tanto nas suas entrevistas quanto na ficção, a sua voz questiona o estabelecido e provoca contestações. Um dos temas que desagradam alguns de seus interlocutores ou leitores é a questão racial. Para o autor de *Nação Crioula*, o fato de ser negro ou branco não está

¹⁵¹ Vale lembrar aqui que Angola é governada por um único partido político (MPLA) desde 1975, quando conquistou a sua independência política.

exclusivamente associado à cor da pele. Essa forma de pensar do autor aparece na voz do narrador d'*A rainha Ginga*:

Nos sertões de Angola, como acontece nos do Brasil, qualquer homem que fale português, tenha recebido as águas do batismo e possua fortuna ou merecimento, pode ser tomado como branco. Conheci muitos brancos de pele preta (AGUALUSA, 2014, p. 64).

Aqui, mais uma vez, o autor utiliza a ironia atacante ou assaltante para criticar um comportamento social comum em Angola e no Brasil em que símbolos culturais e *status* social se sobrepõem à própria cor da pele. A partir do efeito corretivo da função irônica atacante, o autor provoca determinados grupos sociais, destacando que onde há corrupção é possível até mesmo alterar, metaforicamente, a cor da pele.

Essa crítica à sociedade angolana é também percebida em *Nação Crioula*. Nesta obra, Agualusa, a partir de seus personagens e dos narradores-personagens, nos apresenta uma sociedade movida pelo materialismo, em que, muitas vezes, o mais importante é o *status* social e o poder. Isso é demonstrado em várias passagens da narrativa, sendo que uma delas, em especial, nos chama a atenção:

Esse aventureiro, cujo nome não pronuncio por pudor e higiene, chegou a Luanda como um foragido, com uma mão à frente e outra atrás, e um índio a servir-lhe de criado. Porque era irmão de Victorino recebi-o em minha casa, emprestei-lhe dinheiro, apresentei-o às pessoas mais influentes da cidade. Decorridas duas ou três semanas já ele intrigava contra mim, pondo em causa a minha honra e a minha honestidade, duvidando que eu fosse capaz de gerir a fortuna que Victorino me deixara. Expulsei-o, à chibatada, uma noite em que se atreveu, diante de convidados, a levantar a voz para me insultar. Três semanas depois eu era sua escrava. [...] Assim, achei-me de repente desapossada de tudo o que era meu, e de mim própria (AGUALUSA, 2011, p.192-193, grifo nosso).

Nesse trecho, temos a fala Ana Olímpia, relatando um dos momentos mais difíceis pelos quais passou. Aqui, ela narra o instante em que se tornou escrava de seu ex-cunhado, o brasileiro Jesuíno. Essa trágica realidade, no entanto, somente foi possível devido ao caráter corruptível da elite social angolana. Se beneficiando disso, o irmão de seu falecido marido comprou favores e novos amigos em Angola, pagando-os com os recursos da própria ex-cunhada. Assim, ironicamente, pessoas

e amigos que frequentavam a casa de Ana Olímpia a substituíram pelo novo anfitrião:

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, 2011, p.192, grifo nosso).

Em outro trecho da carta de Ana Olímpia endereçada a Eça de Queirós, ela descreve que foi vendida por Jesuíno a Gabriela Santamarinha. No porão da casa, o som do festejo revela toda a hipocrisia daquela sociedade:

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, 2011, p. 198-199).

A ironia se manifesta nesse trecho quando a narradora-personagem percebe que seus amigos da sociedade luandense estavam dançando e cantando enquanto ela enfrentava o pior momento da vida. Nessa circunstância, temos aqui a função da ironia denominada por Linda Hutcheon como provisória. Nela, o ironista oferece “uma condição, sempre contendo um tipo de estimulação condicional embutida que solapa qualquer posição firme e fixa” (HUTCHEON, 2000, p. 81), ou seja, com esse tipo de ironia há a tentativa de revelar a hipocrisia de determinado contexto comunicativo ou determinada sociedade. A partir disso, Ana Olímpia revela ao seu interlocutor as vísceras da sociedade crioula luandense, a qual é fiel apenas ao dinheiro e ao *status* social.

Outra função da ironia recorrente na obra agualusiana é a lúdica. No texto *Nação Crioula*, essa função irônica aparece em várias passagens. Para citarmos apenas uma, destacamos a forma como Fradique Mendes foi recebido em território africano: “Quando soube da minha viagem o meu amigo insistiu em escrever a Arcénio de Carpo. Não sei o que escreveu, mas possivelmente disse-lhe que, instalado na solidão do meu palácio, em Paris, eu comando o movimento dos astros” (AGUALUSA, 2011, p. 13). Nesse trecho, o narrador revela a recepção calorosa que

teve ao chegar a Angola. Aqui, um personagem histórico importante na narrativa é destacado: Arsénio Pompílio Pompeu de Carpo¹⁵². Essa figura marcante da história angolana participa diretamente de alguns eventos mais importantes vivenciados pelo narrador-personagem em território angolano. No citado trecho da obra, percebemos que Arcénio de Carpo recepciona Fradique Mendes como a príncipe, devido ao suposto prestígio que esse tinha na metrópole portuguesa. Esse excesso de atenção é tratado de modo irônico pelo narrador, já que este utiliza o humor para narrar à sua correspondente, Madame Jouarre, as suas primeiras impressões sobre Angola. Na citada passagem da obra, identificamos, explicitamente, uma função benigna¹⁵³ da ironia: lúdica. Segundo Linda Hutcheon, essa função de ironia:

é vista como a ironia afetuosa de *provocação* benevolente; ela pode ser associada também com *humor* e espirituosidade, é claro, e, por consequência, pode ser interpretada como uma característica valiosa de *jocosidade* (e assim, na linguagem, semelhante ao trocadilho e à metáfora) (HUTCHEON, 2000, p.78).

Neste ponto, observamos que a ironia e o humor apresentam muitas similaridades, pois, dependendo da circunstância, podem interagir em um mesmo enunciado. Desse modo, tanto a linguagem humorística, quanto a linguagem irônica têm como princípios básicos os jogos de sentido, já que são capazes de explicitar determinadas críticas de modo descontraído. Isso acontece porque o humor irônico apresenta, basicamente, duas finalidades: o riso e a crítica. Essas finalidades são percebidas em várias passagens das duas obras analisadas nesta tese. Para citar um trecho da obra *A rainha Ginga*, destacamos aqui uma fábula contada pela própria personagem Ginga. Na passagem, a rainha procura justificar ao narrador o motivo pelo qual ela se converteu ao cristianismo:

Depois que os músicos se foram, perguntou-me a Ginga, sorrindo, se me agradara o batizado. Respondi-lhe, sem esconder os meus sentimentos,

¹⁵² Segundo João Pedro Marques no artigo *Arsénio Pompílio Pompeu de Carpo: um percurso negreiro no século XIX*, Arsénio de Carpo foi um atuante traficante de escravos que nasceu na cidade de Funchal, em Portugal, a 20 de Dezembro de 1792. “Pouco ou nada se conhece do primeiro quartel da sua vida, a não ser que terá seguido, pelo menos temporariamente, os passos do pai, trabalhando como pedreiro” (MARQUES, 2001, p. 612).

¹⁵³ Segundo Linda Hutcheon, cada função da ironia pode apresentar uma articulação positiva ou negativa. As positivas são aquelas em que o tom crítico é menos acentuado. Neste grupo de ironias, podemos destacar: reforçadora, complicadora, lúdica, distanciadora e autoprotetora. Já o segundo grupo corresponde àquelas que apresentam uma temperatura crítica mais elevada. São elas: provisória, de oposição, atacante e agregadora.

que a decisão dela me causara natural surpresa. Nas conversas anteriores, sobre questões de fé, achara-a sempre pouco apegada às coisas de Deus, do verdadeiro e autêntico Deus, muito presa aos antigos ídolos e grandemente desconfiada da Igreja. Voltou a sorrir. Ofereceu-me assento numa almofada, a seus pés. Senta-te, ordenou, vou contar-te uma história que o meu pai me contou a mim, depois de a ter escutado ao pai dele. Aqui, neste chão de África, nós gostamos de contar histórias. Havia uma moça em idade de casar, vou chamá-la Mocambo, como a minha irmã mais nova e tão linda quanto ela. Mocambo tinha muitos pretendentes. Nenhum lhe agradava. Um dia surgiu diante dela o Senhor Elefante. Sou forte, disse-lhe, sou o mais forte desta nação. Não há ninguém mais poderoso do que eu. Mocambo olhou para o Senhor Elefante e viu uma fortaleza, um potentado, uma imensidade. Seduzida, disse-lhe que sim, que estava disposta a casar com ele, e começou logo a preparar o noivado. Nessa tarde apareceu-lhe o Senhor Sapo, fazendo grandes salamaleques e cortesias, e oferecendo-se também para seu marido. Mocambo, divertida com tal pretendente, que lhe parecia meio tolo, um pobre diabo sem nome nem fortuna, lá explicou que não podia ser, pois estava noiva do Senhor Elefante. Riu-se o Sapo — o Senhor Elefante? Pois não sabia a Mocambo que o Elefante era um escravo seu? Muito se admirou a moça. Não acreditava naquilo, parecia-lhe impossível que o Senhor Elefante, cujo simples caminhar sacudia a terra, estivesse sujeito a figura tão acanhada e tão verde quanto aquele Sapo. Ao anoitecer, quando o Senhor Elefante apareceu para cumprimentar a noiva, esta contou-lhe o que lhe dissera o Senhor Sapo. Mostrou-se o Senhor Elefante muito irado ao ouvir a vil aleivosia, saindo, aos gritos, à caça do rival. Encontrou-o já de manhã a nadar numa lagoa e logo o intimou, em altos brados, a sair dali e repetir o que dissera à Mocambo. Veio o Senhor Sapo muito sereno, assegurando ao Elefante que não, que jamais afirmara tal absurdo e dispondo-se a acompanhá-lo para esclarecer a questão na presença da moça. Foram os dois por aqueles matos acima. Ao fim de algum tempo, queixou-se o Senhor Sapo que não conseguia acompanhar o Senhor Elefante e que seria mais rápido se este o transportasse no dorso. O Senhor Elefante, irritado com a marcha lenta do batráquio, deixou que este se instalasse no seu dorso, e assim prosseguiram viagem. A meio do caminho, o Senhor Sapo arrancou um raminho de uma silva, com que se pôs a fustigar o Senhor Elefante, dizendo-lhe que agia assim para afastar as moscas. O que a Mocambo viu foi o Senhor Sapo montado no seu escravo, o grande Elefante, e açoitando-o para o apressar. Muito poderoso devia ser o Sapo para ter escravo tão forte, pensou. E assim, graças a este ardil, Mocambo casou com o Senhor Sapo. Riu-se muito a Ginga ao contar-me a fábula. Riram-se as suas fidalgas e mucamas. Riu-se Domingos Vaz enquanto a traduzia. Eu não me ri. Achei-a ingénua e disparatada, como um conto para divertir infantes. Contudo, fiquei a pensar nela e no que a Ginga me teria querido dizer ao contá-la (AGUALUSA, 2014, p. 35-37).

No trecho, verificamos que a rainha Ginga assume uma função tradicionalmente atribuída aos grandes contadores de histórias, ou seja, aos Griots¹⁵⁴. Estes guardiões das tradições milenares eram responsáveis, entre outras funções, por passar aos mais jovens ensinamentos e tradições culturais através da

¹⁵⁴ Falar sobre o griot africano é, antes de mais nada, referir-se à voz cultural do continente. É a voz de várias identidades, que trazem para o tempo do agora toda a tradição ancestral. É a voz que eterniza as histórias, ligando gerações. Conceitualmente, entende-se por griot (...) toda pessoa que tem a responsabilidade de transmitir histórias e canções do povo. É ele que preserva a cultura local. Por meio dele, as novas gerações recebem conselhos e são apresentadas aos costumes locais, ao conhecimento dos ancestrais e até ao entendimento da ciência natural (PETERSEN, 2016, p.37).

oralidade muito comum entre os povos africanos. Ao mesmo tempo, observamos nesta passagem, que ao ocupar, momentaneamente, a função de narradora, a personagem apresenta as tradições culturais africanas em tom humorístico, crítico e irônico, conquistando a atenção dos ouvintes. Para produzir a ironia lúdica neste trecho, a personagem recorre à metáfora, associando diretamente a relação colonizador-colonizado aos personagens sapo e elefante. Essa aproximação inusitada é a responsável pela descontração observada na narrativa, gerando risos entre os ouvintes e causando preocupação ao narrador José Francisco da Santa Cruz.

Para Bergson (1983), o riso sempre obedece a três regras básicas para existir: apenas o homem é capaz de rir; a sensibilidade nunca vai estar associada ao cômico e o riso vai estar sempre dentro de um contexto social.

A primeira regra afirma que não há comicidade fora do que é propriamente humano, ou seja, o ser humano só ri de algo que possui características humanas. A passagem supracitada exemplifica, perfeitamente, essa primeira regra, pois o humor está associado à esperteza do sapo, que aqui, representa o colonizado. Com esta metáfora, a rainha Ginga pretende explicitar que uma das estratégias de resistência dos povos africanos, perante os invasores europeus, é o riso, pois este desestabiliza as convicções e a suposta certeza de superioridade dos colonizadores. A segunda regra sobre o riso diz respeito à insensibilidade, isto é, o riso somente acontece quando não há envolvimento emocional. Isso é possível na fábula citada, pois nela o riso está associado à esperteza do sapo que engana o elefante com a finalidade de conquistar a moça ansiosa pelo casamento. Aqui, não está sendo relatada, explicitamente, a história da rainha Ginga, nem tampouco do narrador José Francisco da Santa Cruz. Por isso, o riso é permitido, já que não há aparente constrangimento para os ouvintes da história contada.

Já a terceira regra afirma que o riso é sempre propiciado pelo grupo, ou seja, o riso é uma maneira de pertencer a determinado grupo social. Tendo em vista isso, os efeitos cômicos enfrentam dificuldades em serem traduzidos, já que o humor não está unicamente vinculado às palavras, mas, principalmente, aos costumes e às ideias de uma comunidade. Essa regra explica o motivo pelo qual o narrador-personagem não compreende o humor da fábula, criticando-a e afirmando que ela é “ingênua e disparatada, como um conto para divertir infantes” (AGUALUSA, 2014, p. 37).

Em outras passagens da narrativa agualusiana, a ironia lúdica pode ser interpretada como uma jocosidade, pois revela-se a partir de metáforas ou trocadilhos:

eu e Ingo aprendíamos a falar a língua dos flamengos. Alguém me disse, certa ocasião, não haver melhor escola de línguas que uma boa cama. Acredito que sim. Ingo depressa me ultrapassou. Aprendeu não somente os segredos da língua mas também a falá-la nos seus diferentes sotaques, para espanto e divertimento dos flamengos, que o festejavam como a um bizarro prodígio. Eu, confesso, jamais alcancei semelhante perfeição. Em contrapartida melhorei muito o calon, que é como se chama ao idioma dos ciganos, pois voltei a passar as noites enredado nas compridas pernas de Sula (AGUALUSA, 2014, p. 165).

No trecho, percebemos o tom irônico expressado pelo ex-padre José Francisco da Santa Cruz ao se referir ao período em que estava no Recife-PE, negociando uma aliança militar e comercial com os holandeses para que estes invadissem o território angolano, expulsassem os portugueses e apoiassem o reinado da rainha Ginga. Durante a estada em território recifense, o narrador reencontrou a cigana Sula com quem tinha um caso amoroso antigo e seu companheiro de viagem Ingo, sobrinho da rainha Ginga, conheceu uma holandesa casada por quem se apaixonou. As relações amorosas desses dois casais são sugeridas no trecho acima a partir de um trocadilho com a palavra língua. Nesse sentido, o humor irônico é explorado com a finalidade de revelar uma espíritosidade do narrador.

Observamos, com isso, que José Eduardo Agualusa, nas duas obras aqui analisadas, transcende o conceito de ironia como uma figura de linguagem. O autor cria uma atmosfera irônica ancorada sempre no contexto da situação narrada, tecendo críticas, no entanto, não apenas ao período referido nas obras literárias, mas também e, principalmente, referindo-se ao contexto atual de Angola, do Brasil e de Portugal.

Como ficou nítido até aqui, a ironia, os narradores-personagens excêntricos e a intertextualidade se complementam no processo de construção textual das metaficções historiográficas. Esses recursos, na obra agualusiana, possibilitam novas leituras e novas interpretações de períodos históricos desconhecidos ou mal interpretados sobre as relações entre Angola, Brasil e Portugal. A ironia, especialmente, se destaca neste processo, pois ao atuar no campo da crítica, da

controvérsia e dos múltiplos dizeres, possibilita aos leitores um campo interpretativo vasto.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O escritor "engajado" sabe que a palavra é ação: ele sabe que desvelar é mudar e que não se pode desvelar a não ser projetando mudar.

Jean-Paul Sartre

Embora não tenha sido a pretensão desta tese afirmar que José Eduardo Agualusa seja um escritor engajado, ficou evidente, ao longo da pesquisa, que a sua produção literária revela um certo engajamento político e ideológico. A produção literária do autor procura, com humor e ironia, questionar determinadas “verdades” formuladas pela história oficial e, ao mesmo tempo, denunciar, de modo contundente, os atuais problemas sociais, políticos e econômicos enfrentados pelos angolanos. Gravitando em torno da dicotomia realidade/ficção, a obra romanesca de José Eduardo Agualusa borra a fronteira entre literatura e história. Os seus textos revelam que é possível reler e reinterpretar a história oficial a partir da literatura, pois esta, mesmo não se comprometendo com a fidelidade de dados históricos, permite uma viagem no tempo e no espaço e possibilita ao leitor compreender que a realidade atual é fruto de uma construção histórica.

Ao longo de aproximadamente 200 páginas, apontamos, nesta tese, a importância da literatura para a compreensão do mundo caótico em que vivemos. Vimos que o gênero romance desponta como um dos principais instrumentos de reflexão e tomada de consciência sobre a realidade que nos circunda. Destacamos a origem e o desenvolvimento desta importante forma literária a partir dos estudos empreendidos por Lukács nas obras *A teoria do romance (1914-1915)* e *O romance como epopeia burguesa (1935)*. Percebemos, com essas leituras, que o romance nasceu em um contexto histórico de crise, permeado pela desconfiança e pelas críticas. Mesmo assim, ele resistiu, tornando-se uma das formas artísticas de maior repercussão no cenário literário.

Adquirindo *status* cada vez mais elevado no mundo das letras, foi natural a subdivisão que o romance sofreu. Com o seu sucesso, logo surgiram alguns adjetivos para especificar determinados tipos de romances como: romance

psicológico, romance regional e romance histórico. O que nos interessou, nesta tese, foi o último citado, pois este promoveu/promove, segundo Lukács (2011), um diálogo entre literatura e história de modo eficiente, pois delinea grandes painéis históricos, abrangendo determinada época e um conjunto de acontecimentos de modo similar aos procedimentos típicos da escrita da história; utiliza personagens fictícios com a finalidade de analisar os acontecimentos históricos; as personalidades históricas, quando presentes, são apenas citadas ou integram o pano de fundo das narrativas e os dados e os detalhes históricos são utilizados com o intuito de conferir veracidade à narrativa e o narrador se faz presente, em geral, na terceira pessoa do discurso, pois simula um distanciamento em relação ao fato narrado.

Com o desenvolvimento da nossa pesquisa, percebemos que devido à importância desse gênero literário, o seu processo evolutivo continuou em curso, apresentando, na contemporaneidade, novas características e outras finalidades. Essa transformação do romance histórico possibilitou o surgimento da metaficção historiográfica ou romance pós-moderno. Essa narrativa, que estabelece um produtivo diálogo entre ficção e realidade, atualizou os objetivos do romance histórico tradicional, pois pôs em discussão a reinterpretação e a ressignificação do passado através da literatura, procurando incorporá-lo à ficção com a finalidade de questioná-lo e problematizá-lo. No decurso da tese, identificamos que é Linda Hutcheon a estudiosa que melhor debate este tema. A autora, ao longo de uma profunda análise acerca da função da literatura na contemporaneidade, destaca a importância do romance de metaficção historiográfica, pois este, diferentemente do modelo de romance estudado por Lukács (2011), busca não apenas reproduzir os acontecimentos históricos. A literatura desfruta de liberdade para reler e de recontar a história oficial a partir de um outro ponto de vista. Isso é possibilitado devido a alguns recursos recorrentemente utilizados pelas metaficções historiográficas, como: intertextualidade, ironia e narradores-personagens marginais que revelam o olhar e a angústia das minorias silenciadas pela história oficial.

Nesse ínterim, entendemos e defendemos, nesta tese de doutorado, que as obras *Nação Crioula* e *A rainha Ginga*, de José Eduardo Agualusa são romances de metaficção historiográfica. Essa tese foi confirmada ao longo da pesquisa, pois percebemos, ao analisarmos as obras, que ambas apresentam algumas particularidades próprias dos romances pós-modernos. Dentre as quais, destacamos três: a primeira está relacionada ao diálogo estabelecido por cada obra com a

história oficial, problematizando os processos de colonização e de escravidão ocorridos tanto no Brasil quanto em Angola. Com isso, *A rainha Ginga* reflete sobre os momentos iniciais do tráfico negreiro entre Angola e Brasil, no final do século XVI e início do século XVII, assim como discorre a respeito da resistência dos africanos ao colonizador português; já *Nação Crioula* salienta os instantes finais do tráfico negreiro e da escravidão no Brasil, enfatizando a participação ativa dos angolanos na luta contra estas práticas.

A segunda diz respeito ao fato de as duas narrativas promoverem uma releitura e uma reescrita de textos canônicos produzidos por escritores oriundos da metrópole portuguesa. Em outras palavras, enquanto em *A rainha Ginga*, José Eduardo Agualusa mantém um explícito diálogo com *História Geral das Guerras Angolanas*, de António de Oliveira de Cadornega; em *Nação Crioula* o autor se apropria de um cânone da literatura portuguesa: *A Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós.

A terceira particularidade, por seu turno, corresponde ao fato de ambas as obras se apropriarem da ironia, da intertextualidade e de narradores-personagens excêntricos com a finalidade de questionarem a história oficial, propondo versões alternativas às narrativas sobre a colonização portuguesa em território africano. Além disso, as citadas obras agualusianas também tecem críticas aos nacionalismos angolanos que, em nome de uma unidade nacional e em prol da construção de uma pátria livre e independente, tanto mal causou e causa às populações menos favorecidas.

Diante disso, ficou evidente que José Eduardo Agualusa repercute em suas obras literárias uma visão de mundo realista, crítica e reflexiva. Ao longo da tese, destacamos que as obras literárias do autor transcendem a mera função de entretenimento, pois estabelecem um importante diálogo entre realidade e ficção, possibilitando ao leitor o desvelamento de uma realidade camuflada por discursos históricos permeados por uma ideologia favorável aos vencedores na disputa colonial. Agualusa confirma, em seus textos literários, ser um escritor errante, pouco limitado pelas fronteiras territoriais. Devido a isso, pensamentos dicotômicos e “verdades” estabelecidas são questionados e desconstruídos pelo autor. Isso foi evidenciado nesta tese, a partir da análise das duas obras literárias, as quais utilizam a história de Angola, principalmente, como pano de fundo e fio condutor dos enredos narrados.

Nestes termos, identificamos ao longo da tese que a intertextualidade se converteu em um recurso recorrentemente usado pelo autor para recuperar determinados períodos históricos de Angola. Isso acontece, segundo Hutcheon (1991) porque, a partir do diálogo intertextual pós-moderno, as metaficções historiográficas reduzem a distância do passado com o presente:

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. [...] Não é uma tentativa de esvaziar e ou de evitar a história. [...] Ele usa e abusa desses ecos intertextuais inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia (HUTCHEON, 1991, p.157).

Com isso, percebemos que a intertextualidade e a ironia são recursos complementares essenciais aos objetivos das metaficções historiográficas, pois subvertem o passado com a finalidade de problematizá-lo, desconstruindo a noção de real factual que um texto historiográfico costuma revelar aos seus leitores.

Diante disso, acreditamos que esta tese de doutorado contribuiu para a compreensão do projeto literário desenvolvido por José Eduardo Agualusa. Na nossa pesquisa, ficou explícito que a literatura agualusiana tem como objetivo a desconstrução de determinadas “verdades” propagadas pela história oficial, escrita pelos colonizadores portugueses. Paralelo a isso, ficou evidente, neste estudo, que Agualusa também pleiteou o questionamento dos discursos formulados pelos movimentos nacionalistas angolanos pós-independência, os quais se apropriaram de uma narrativa “anticolonizadora” para justificar todas as atrocidades cometidas no interior do próprio país.

Ao chegarmos a esse resultado, esperamos que esta pesquisa possa inspirar a realização de outros estudos na área das Literaturas africanas. Isso, no entanto, não nos impede de observar as limitações inerentes à nossa tese. Percebemos que muito ainda precisa ser discutido e escrito, pois as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa ainda são um oceano a ser explorado. Acreditamos, por isso, que novos estudos acadêmicos precisam se aventurar por esses mares. Até porque reconhecemos a necessidade de outras pesquisas mais profundas sobre o tema proposto aqui, pois há uma carência, incontestável, de trabalhos que abordem a

importância das metaficções historiográficas como instrumentos de denúncia e de contestação de “verdades” impostas por aqueles que sempre estiveram no poder.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2003.

AGUALUSA, José Eduardo. **A Conjura**. Lisboa: Don Quixote, 1998.

AGUALUSA, José Eduardo. **As Mulheres de meu Pai**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

AGUALUSA, José Eduardo. **A rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo**. Rio de Janeiro: Foz, 2014.

AGUALUSA, José Eduardo. **Barroco tropical**. Lisboa: Don Quixote, 2009.

AGUALUSA, José Eduardo. **Estação das chuvas**. 2ed. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

AGUALUSA, José Eduardo. **Manual Prático de Levitação**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.

AGUALUSA, José Eduardo. **Milagrário pessoal**. 1ed. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

AGUALUSA, José Eduardo. **Nação Crioula: A correspondência secreta de Fradique Mendes**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

AGUALUSA, José Eduardo. **O Ano em que Zumbi tomou o Rio**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

AGUALUSA, José Eduardo. **O Vendedor de Passados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

AGUALUSA, José Eduardo. **Teoria geral do esquecimento**. Lisboa: Quetzal, 2012.

AGUALUSA, José Eduardo. **Um estranho em Goa**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.

AGUALUSA, José Eduardo. **Em conversa exclusiva com o JC, José Eduardo Agualusa fala sobre novo romance**. Jomal do Comércio: 19 jul. 2015b. Entrevista concedida a Adriana Victor. Disponível em: https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2015/07/19/em_conversa-exclusiva-com-o-jc-jose-eduardo-agualusa-fala-sobre-novo-romance-190910.php. Acesso em: 10 jan. 2018.

AGUALUSA, José Eduardo. **José Eduardo Agualusa lança 'A sociedade dos sonhadores involuntários'** 10 mai. 2018. Entrevista concedida a Carlos Marcelo. Disponível em: <https://www.fronteiras.com/entrevistas/jose-eduardo-agualusa-lanca-a-sociedade-dos-sonhadores-involuntarios>. Acesso em: 10 Jan. 2019.

AGUALUSA, José Eduardo. **José Eduardo Agualusa. Demorei a vida inteira a escrever este livro.** Rede Angola: 02 jun. 2014a. Entrevista concedida a António Rodrigues. Disponível em: <http://www.redeangola.info/especiais/demorei-a-vida-inteira-a-escrever-este-livro/>. Acesso em: 10 jan. 2018.

AGUALUSA, José Eduardo. **José Eduardo Agualusa, no ritmo da escrita.** Saraiva: 03 nov. 2010. Entrevista concedida a Ramon Mello. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10342>. Acesso em: 15 fev. 2018.

AGUALUSA, José Eduardo. **Assim, Luanda morre.** Diário de notícias: 13 jun. 2007a. Entrevista concedida a Isabel Lucas. Disponível em: <https://www.dn.pt/arquivo/2007/interior/entrevista-a-jose-eduardo-agualusa-escritor-assisim-luanda-morre-659243.html>. Acesso em: 20 mar. 2018.

AGUALUSA, José Eduardo. **O quintal da minha casa ocupou o mundo.** Entrevista concedida a Carlos Câmara Leme. Público, Lisboa, Coleção Mil Folhas 3, 2009. Disponível em: <http://static.publico.pt/docs/cm3/escritores/78-JoseEduardoAgualusa/quintal.htm>. Acesso em 30 nov. 2018.

AGUALUSA, José Eduardo. **Agualusa em entrevista.** Entrevista concedida a Luís Antônio Giron. Época: 15 jun. 2014b. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT808282-1666-2,00.html>. Acesso em: 15 fev. 2018.

AGUALUSA, José Eduardo. **Em novo romance, José Eduardo Agualusa fala de sonhos e de Angola.** Entrevista concedida a Nahima Maciel. Correio Brasiliense: 14 ago. 2017b. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/08/14/interna_diversao_arte.617250/agualusa-escreve-sobre-sonhos-e-sobre-angola-em-novo-romance.shtml. Acesso em: 08 abr. 2018.

AGUALUSA, José Eduardo. **José Eduardo Agualusa: "Pela primeira vez, sinto que posso dizer que sou escritor".** Entrevista concedida a Sílvia Souto Cunha. Visão: 10 jun. 2014. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/actualidade/cultura/2014-06-10-Jose-Eduardo-Agualusa-Pela-primeira-vez-sinto-que-posso-dizer-que-sou-escritor-2>. Acesso em: 10 abr. 2018.

AGUALUSA, José Eduardo. **De papo com a literatura africana:** entrevista ao autor angolano José Eduardo Agualusa. Entrevista concedida a Alejandra Fazzito e Maria Fernanda de Sousa Tomé. Lusofonia: 01 dez. 2017c. Disponível em: <https://www.lusofia.com/single-post/esplit2017/agualusa>. Acesso em: 10 abr. 2018.

AGUALUSA, José Eduardo. Farpas: entrevistas. In: **Jornal de notícias**, Lisboa, Portugal, 13 ago. 2007. Entrevista concedida a Helena Teixeira da Silva. Disponível em: <https://jiverao.blogs.sapo.pt/12458.html>. Acesso: em 30 out. 2018.

AGUALUSA, José Eduardo. **Do fantástico ao político**. Entrevista concedida a Ubiratan Brasil. Folha de São Paulo: 13 jul. 2013. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,do-fantastico-ao-politico-imp-,1053079>. Acesso em: 14 dez. 2018.

AÍNSA, Fernando. **La nueva novela histórica latinoamericana**. Plural, 240 (82 – 85), 1991.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007.

ALVES, Estefânia Isabel Lemos. **Jaime Bunda, agente secreto e Jaime Bunda e a morte do americano: a crítica político social através da desconstrução paródica da narrativa fílmica bondiana**. Dissertação (Mestrado em letras), Universidade de Lisboa, p. 145, 2009. Disponível em: http://docs.di.fc.ul.pt/bitstream/10451/1715/1/21684_ulfl071261_tm.pdf. Acesso em: 09 jan. 2019.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARISTÓTELES. **A Poética Clássica**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s. d.

ARENDT, João C.; CONFORTO, Marília. Cruzamentos: a representação da história no texto literário. In: CHAVES, Flávio Loureiro; BATTISTI, Elisa. **Cultura regional: língua, história e literatura**. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2004.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. IN: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. São Paulo: brasiliense, 1987.

BERAS, Cesar. **A revolução francesa de 1848: o desenvolvimento do capitalismo e as cartas de Paris de Sebastião Ribeiro de Almeida**. Porto Alegre, n. 154, p. 47-75, julho de 2018. Disponível em: <file:///C:/Users/pc/Downloads/82037-350438-1-PB.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2021.

BERGSON, Henri. **O Riso: Ensaio Sobre a Significação do Cômico**. Tradução de Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2. reimp. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BOLAÑOS, Aimée G. Diáspora. In: BERND, Zilá et al. (Orgs.). **Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos**. Porto Alegre: Literalis, 2010.

BONICCI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura.** Maringá: Eduem, 2000.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência In: **Literatura e resistência.** São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 118-135.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica.** 2 ed. rev. Campinas: Ed. UNICAMP, 2008.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis.** Tadução de David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BURKE, Peter. As fronteiras instáveis entre a História e a Ficção. In: AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos Sebe Bom; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.). **Gêneros de fronteira.** São Paulo: Xamã, 1997, p. 97-115.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural.** Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: UNISINOS, 2013.

CADORNEGA, Antônio de Oliveira de. **História Geral das Guerras Angolanas.** Lisboa: Agência Geral das Colônias, 1972.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade.** Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANDIDO, Antonio. **A Literatura e a formação do homem.** Ciência e Cultura. São Paulo v. 24, n.9, 1972.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo.** Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, Rita. **A Formação do Romance Angolano: entre intenções e gestos.** São Paulo: FBLP, Via Atlântica, 1999.

CHIAPPINI, Ligia. **O foco narrativo.** São Paulo: Ática, 2007.

COSSON, Rildo; SCHWANTES, Cíntia. **Romance histórico: as ficções da história.** Itinerários. Araraquara, n. 23, p. 29-37, 2005.

COSTA LIMA, Luiz. **A aguarrás do tempo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

COSTA LIMA, Luiz. **Pensando nos trópicos.** Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

DALCASTAGNÈ, Regina. Narrador suspeito, leitor comprometido. In: DALCASTAGNÈ, Regina. **Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da**

representação na narrativa brasileira contemporânea. Brasília: Finatec, 2005. p. 11-32.

DECCA, Edgar de. O que é romance histórico? In: AGUIAR, Flávio (Org.). **Gêneros de fronteira**: cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs - Capitalismo e Esquizofrenia** - Volume 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIAS, Gonçalves. **Poemas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

DÓREA, Juraci. **Cartas de Eurico Alves**: fragmentos da cena modernista. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de José Lourênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

FAUST, Ivan Lucas Borghezán. **Fradique Mendes intelectual**: o papel do escritor e a intervenção nos limites da história em *nação crioula* de José Eduardo Agualusa. Dissertação (Mestrado em letras). Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Paraná, p. 112. 2017.

FERREIRA, José da Silva Maia. **Espontaneidades da minha alma – Às senhoras africanas**. Porto: Sombras pela pintura, 2018.

FEHÉR, F. **O romance está morrendo?** Tradução Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FOUCAULT, Michel. A escrita em si. In: **O que é um autor?** 4. ed. Veja: Alpiarça, 2000. p. 129-160.

FUENTES, Carlos. **Geografia do Romance**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GALLO, Renata Altenfelder Garcia. **“A teoria do romance” e “O romance como epopeia burguesa”**: um estudo comparado da concepção de Romance em Georg Lukács. 2012. 153f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2012.

GARCÍA, Flavio. **Tensões entre questões e conceitos na proposição de um outro e novo gênero literário**: o Insólito Banalizado. In: XIV Congresso da ASSEL-III Enletrarte, 2007, Campos. *Anais do XIV Congresso da ASSEL-Rio e III ENLETRARTE*. Campos: ASSEL-Rio CEFET Campos, 2007.

GILROY, Paul. **O atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2012.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Elnice do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GOMES, Aldónio e CAVACAS, Fernanda. **Diccionario de autores de literaturas africanas de língua portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1997.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. "A construção do espaço da escrita em *Nação Crioula*." In: CAMARANI, Ana Luiza; MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. **Espaço e tempo na narrativa**. Araraquara: FCL-UNESP Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

GRINBERG, Keila; Peabody, Sue. **Escravidão e liberdade nas Américas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

HALL, Stuart. **A Diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução Adelaide La Guardia Resende (et al). Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HAMILTON, Russel G. **Literatura africana, literatura necessária**. Lisboa: Edições 70, 1984.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

HAESBAERT, Rogério. **Territórios alternativos**. Niterói: Eduff; São Paulo: Contexto, 2002.

HAESBAERT, Rogério. **Território e multiterritorialidade: um debate**. *Geographia*, ano 9, n. 17, p. 19-43, 2007.

HEGEL, G. W. F. **Estética: a poesia**. Trad. A. Ribeiro. Lisboa: Guimaraes, 1980.

HOHLFELDT, Antonio; CARVALHO, Carolina Corso de. **A imprensa angolana no âmbito da história da imprensa colonial de expressão portuguesa**. São Paulo, v.35, n.2, p. 85-100, jul./dez. 2012.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-moderno: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

IANNI, Octávio. A metáfora da viagem. In: **Enigmas da Modernidade-Mundo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

JACINTO, António. **Castigo P'ro Comboio Malandro**. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/13262/castigo-pro-combioio-malandro>. Acesso em: 12 jul. 2018.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent. **Intertextualidades**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almeida, 1979.

KANDJIMBO, Luís. Angolanidade: o conceito e o pressuposto. In: **Apologia de Kalitangi, ensaio e crítica**. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1997. Disponível em: <http://www.nexus.ao/kandjimbo/kalitangi/>. Acesso em: 27 jan. 2018.

KEBANGUILAKO, Dinis. **A educação em Angola**: sistema educativo, políticas públicas e os processos de hegemonização e homogeneização política na primeira república: 1975-1992. Tese (Doutorado em Educação). UFBA, p. 326. 2016.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates** (1ed. 1841); tradução Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LARANJEIRA, José Luiz Pires. **Vale tudo?** Jornal de Letras, Lisboa, n. 828, p. 23, 26 jun. 2002.

LARANJEIRA, José Luiz Pires. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritos pós-coloniais**: estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

LIMA, Danuza Américo Felipe de. **Da ficcionalização da história**: um estudo da metaficção historiográfica em estação das chuvas, de José Eduardo Agualusa. Dissertação (Mestrado em estudos de literatura). UFSCar. São Carlos, p. 147. 2015.

LIMA, Stélio Torquato. **O falar na articulação da memória e da identidade**: uma forma de ler Nga Muturi, de Alfredo Troni. Cadernos Cespuc. Belo Horizonte. N. 20, p. 125-132, 2010.

LLOSA, Mário Vargas. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In: **O romance 1: A cultura do romance**. MORETTI, Franco (org). Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2009.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

LUKÁCS, Georg. O romance como epopeia burguesa. In: **Arte e Sociedade**: escritos estéticos 1932-1967. Rio de Janeiro: UERJ, 2009.

MACÊDO, Tania Celestino de. **A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa**. Revista VIA ATLÂNTICA N. 13, JUN, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50259>. Acesso em: 12 jul. 2019.

MACÊDO, Tania Celestino de. **Luanda, a cidade de Luandino Vieira**. Mulemba. Rio de Janeiro: UFRJ, V.12, n. 1, pp. 136-146, jan./jul. 2015. ISSN: 2176-381X.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MARINHO, Maria de Fátima. **O romance histórico em Portugal**. Porto: Campo das Letras, 1999.

MARQUES, João Pedro. **Arsénio Pompílio Pompeu de Carpo: um percurso negreiro no século XIX**. *Análise Social*, vol. XXXVI (160), 2001, 609-638. <https://www.jstor.org/stable/41011548?seq=1>. Acesso em 02 fev. 2021.

MARTIN, Vima Lia. **Luandino Vieira: engajamento e utopia**. In: Maria do Carmo Sepúlveda; Maria Teresa Salgado. (Org.) *Africa e Brasil: letras em laços*, Yendis, São Caetano do Sul, 2006.

MATA, Inocência. **Ficção e História na Literatura Angola: o caso de Pepetela**. Edições Colibri, 1993.

MATEUS, Dalila Cabrita; MATEUS, Álvaro. **Purga em Angola**. Lisboa: Edições ASA, 2007.

MELO, Arnon de. **Portugal e as colônias da África**. Brasília: Senado da República, 1974.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador**. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina**. México: Fondo de la Cultura Económica, 1993.

MEREDITH, Martin, **O destino da África: cinco mil anos de riquezas, ganância e história**. Tradução de Marlene Suano. 1. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

MIRANDA, Maria Geralda de. **O fim do colonialismo em Angola e a tessitura da narrativa-nação, sob o olhar de Pepetela**. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, V. 4, N° 7, p. 45-56. Nov. 2011.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MUNANGA, Kabengele. **Pan-africanismo, negritude e teatro experimental do negro**. v. 18, n. 1, p. 107-120, jun., 2016.

NASCIMENTO, Gizêlda Melo do. **Feitio de viver: memórias de descendentes de escravos**. Londrina: Eduel, 2006.

NOA, Francisco. **As falas das vozes desocultas: a literatura como restituição**. In: GALVES, Charlotte; GARMES, Helder; RIBEIRO, Fernando Rosa (Org.). **África-**

Brasil: caminhos da língua portuguesa. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. p. 85-100.

ONU. Territórios sob a administração portuguesa (1974-1995). **Documentos da Assembleia Geral e Conselho de Segurança**. Disponível em: http://www.guerracolonial.org/specific/guerra_colonial/documents_onu/un.sfw. Acesso em: 20 set. 2018.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. 2ed. Niterói: EdUFF; Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos pactos, Outras Ficções: ensaios sobre literaturas afroluso-brasileiras**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PEIXOTO, Carolina. **Por uma perspectiva histórica pós-colonial, um estudo de caso: A 'descolonização' de Angola e o retorno dos 'nacionais'**. 2011. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/2350>. Acesso em: 27 set. 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: **Flores da escrivantina: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 91-99.

PERRONE-MOISÉS, Leyla.. **Texto, crítica e escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Intertextualidades**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almeida, 1979.

PERROT, Andrea Czarnobay. **Machado de Assis e a ironia: estilo e visão de mundo**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006, 230 p. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/8575>. Acesso em 21 fev. 2021.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e literatura: uma *velha-nova* história. In: COSTA, Cléria Botelho da & MACHADO, Maria Clara Tomaz. **História e literatura: identidades e fronteiras**. Uberlândia: EDUFU, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O Mundo Como Texto: leituras da História e da Literatura. **História da Educação**, Pelotas, p. 31 - 45, 01 set. 2003.

PETERSON, Paula Karina Verago. **Pés na tradição e olhos na modernidade Narrativa e caça em A confissão da leoa, de Mia Couto**. 2016. Dissertação. (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

QUEIRÓS, Eça de. **A correspondência de Fradique Mendes**. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2013.

REIS, Carlos. **Estudos Queirosianos: Ensaio sobre Eça de Queirós e a sua obra.** Lisboa: Editorial Presença, 1999.

RIAÚZOVA, Helena. **Dez anos de literatura angolana.** Luanda: Edições 70, 1986.

RICOEUR, Paul. “O entrecruzamento da história e da ficção” e “Tempo e narrativa: a tríplice mimese”. In: **Tempo e Narrativa.** Campinas: Papyrus, 1994. 3v.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance.** trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto.** São Paulo: Perspectiva, 1969.

SALGADO, Maria Teresa. José Eduardo Agualusa: Uma Ponte entre Angola e o Mundo. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (Orgs.). **África & Brasil: Letras em Laços.** São Caetano do Sul: Yendis, 2006.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra.** São Paulo: Companhia das letras, 1989.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Estórias africanas: história e antologia.** São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, Donizeth Aparecido dos. **Da ruptura à consolidação: um esboço do percurso literário angolano de 1948 a 1975.** v. 15, n. 1, p. 31-142, jun., 2007.

SILVA, Zoraide Portela. Guerra Colonial e Independência de Angola: O fim da guerra não é o fim da guerra. **Revista Transversos. “Dossiê: História Pública: Escritas Contemporâneas de História”.** Rio de Janeiro, Vol. 07, nº. 07, pp. 154-184, Ano 03. set. 2016. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>. ISSN 2179-7528. DOI: 10.12957/transversos.2016.25600. Acesso em: 20 abr. 2019.

SILVA, Zoraide Portela. **José Luandino Vieira: Memórias e guerras entrelaçadas com a escrita.** Tese (Doutorado em Letras). São Paulo. USP. p. 198. 2013.

SILVA, Alberto da Costa e. **Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Ed. UFJR, 2003.

SILVA, Maria Teresa Salgado Guimarães da. **A presença do cômico na ficção angolana contemporânea: a tarefa de conciliar o inconciliável.** Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1997.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica.** Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** Tradução de Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969.

VARGAS LLOSA, Mario. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In: MORETTI, Franco (org). **A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

VISENTINI, Paulo Fagundes. **As revoluções africanas**: Angola, Moçambique e Etiópia. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

WATT, I. **A ascensão do romance**: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEINHARDT, Marilene. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: WEINHARDT, Marilene **Ficção histórica**: teoria e crítica. Ponta Grossa: Editora da UEPG, 2011.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso**: Ensaio sobre a Crítica da Cultura. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. 2 ed. São Paulo, Editora da USP, 2001.

WOOLF, Virgínia. **A arte do romance**. Tradução de Denise Bottmann. Porta Alegre: L&PM POCKET, 2018.

ZUIN, Antonio. A dialética socrática como Paidéia irônica. In: **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**. V. 89, n. 221 (2008). Disponível em: <http://rbep.inep.gov.br/index.php/rbep/article/view/722/0>. Acesso em: 02 fev. 2021.