



Programa de Pós-Graduação em  
Estudos de Literatura

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

DANUZA AMÉRICO FELIPE DE LIMA

**DA FICCIONALIZAÇÃO DA HISTÓRIA:  
UM ESTUDO DA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM *ESTAÇÃO DAS  
CHUVAS*, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA**

São Carlos  
2015



Programa de Pós-Graduação em  
Estudos de Literatura

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

**DA FICIONALIZAÇÃO DA HISTÓRIA:  
UM ESTUDO DA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM *ESTAÇÃO DAS  
CHUVAS*, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA**

**Danuza Américo Felipe de Lima**

Dissertação de Mestrado, apresentada à Comissão Avaliadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, referente à Linha de Pesquisa em *Literatura, História e Sociedade*, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim.

São Carlos  
2015

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da  
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

L732fh

Lima, Danuza Américo Felipe de.

Da ficcionalização da história : um estudo da metaficção historiográfica em estação das chuvas, de José Eduardo Agualusa / Danuza Américo Felipe de Lima.. -- São Carlos : UFSCar, 2015.  
1471 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2015.

1. Literatura angolana - romance. 2. Poesia. 3. Pós-modernismo. I. Título.

CDD: 896.3 (20ª)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

---

**Folha de Aprovação**

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Danuza Américo Felipe de Lima, realizada em 25/02/2015:

---

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim  
UFSCar

---

Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi  
UNESP

---

Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha  
UFSCar

**À família, professores, alunos e amigos.**

## Agradecimentos

Todo texto tem seu intertexto, pois é sempre tecido a partir de outros textos, “não no sentido convencional de que [os textos] trazem traços ou influências, mas no sentido mais radical de que cada palavra, frase ou segmento é um trabalho feito sobre outros escritos que antecederam ou cercaram a obra individual” (EAGLETON, 2003, p. 190).

Da mesma forma como aprendemos nas aulas do curso de Letras, assim é nosso ser, construído a partir de outros saberes e experiências, absorvidos e compartilhados. Por isso, agradeço aos que contribuíram com os intertextos que compõem minha vida: a meus pais Alice e Enéas, a meu esposo Douglas, a meu irmão Marcelino, à minha avó Lize, a meus professores, amigos e, **principalmente, a Deus**, o criador de todas as obras.

Agradeço também ao professor Jorge Vicente Valentim, generoso mestre, exemplo e sempre tão bom companheiro nesta caminhada pelos trilhos das Literaturas Africanas.

À professora Márcia Gobbi, pelo modelo de viagem por entre os caminhos teóricos da História e da Ficção.

À professora Rejane Cristina Rocha, pela gentileza, disposição e atenção com meu trabalho.

À CAPES, pela concessão da bolsa de pesquisa.

Ao PPGLit e a seus professores, que, com tanta diligência, conduziram-me ao desenvolvimento teórico em minha linha de pesquisa, em especial a Wilson Alves Bezerra, Carla Alexandra Ferreira, Tânia Pellegrini, Ricardo Iannace, Wilton José Marques, Joyce Rodrigues Ferraz Infante e Raquel Terezinha Rodrigues.

À minha querida *dinda* Vanessa Oliveira, pois, como escreve Agualusa, em *Nação Crioula* (2011, p. 153), atribuindo a frase a Balzac: “a solidão é ótima desde que haja alguém com quem possamos conversar sobre isso”. Dinda foi minha interlocutora diária desde o início deste caminho, por vezes solitário, de pesquisa e escrita. Obrigada pela paciência, amizade, inspiração e incentivo. À Valéria Silva pelo incentivo e amizade, à querida Ingrid Favoretto que tão generosamente me auxiliou, a Israel Pompeu, Maraisa, Sílvia e tantos outros amigos que com palavras de encorajamento, olhares, abraços e com sua torcida fizeram deste momento também seus.

À UFSCar, que, com seu belíssimo lago, acalenta e transborda as águas do conhecimento, possibilitando-me mais um mergulho.

LIMA, Danuza Américo Felipe de. **Da ficcionalização da história:** um estudo da metaficção historiográfica em *Estação das chuvas*, de José Eduardo Agualusa. São Carlos: UFSCar, 2015. Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura.

**Resumo:** Esta dissertação propõe uma análise do romance *Estação das Chuvas*, de José Eduardo Agualusa, valendo-se dos pressupostos da teoria pós-colonial e da poética do pós-modernismo em pontos convergentes das duas críticas. Busca-se demonstrar como a narrativa ficcionaliza as condições conflitantes presentes no território angolano por meio de recursos da metaficção historiográfica, definida por Linda Hutcheon. Neste caso, recuperando as situações ocorridas no período do pré e do pós-independência nacional. *Estação das Chuvas* é um romance construído a partir do diálogo entre ficção e história, pois o autor se volta para o passado propondo sua reconstrução sob um viés crítico a respeito dos discursos e as instâncias de poderes instaurados. Neste retorno, são abordadas questões referentes ao contexto do pós-colonialismo português e os conflitos da guerra que circundam a independência política de Angola. Arelados a esses períodos históricos, a narrativa engendra a auto-reflexão sobre a literatura e a perspectiva de identidade nacional heterogênea, multifacetada e crioula. Neste sentido, a leitura centra-se na análise dos recursos utilizados na efabulação do romance para a ficcionalização da história e o repensar dos contextos social, cultural e político de Angola.

**Palavras-chave:** Metaficção Historiográfica; Pós-Colonial; Pós-Modernidade; José Eduardo Agualusa.

LIMA, Danuza Américo Felipe de. **Da ficcionalização da história:** um estudo da metaficção historiográfica em *Estação das Chuvas*, de José Eduardo Agualusa. São Carlos: UFSCar, 2015. Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura.

**Abstract:** This dissertation aims to analyze the novel *Estação das Chuvas*, by José Eduardo Agualusa, drawing on the assumptions of postcolonial theory and poetics of postmodernism in converging points of the two reviews. The aim is to demonstrate how the narrative fictionalizes the Angola's conflicting conditions, through historiographical metafiction, discussed by Linda Hutcheon. In this case, recovering the facts during the period pre and post-independence national. *Estação das Chuvas* is a novel built from the dialogue between fiction and history, therefore, the author turns to the past proposing its reconstruction under a critical bias about the discourses and power positions. In this return, issues are addressed for the Portuguese context of post-colonialism and conflicts of the war surrounding the political independence of Angola. Related to these historical periods, the narrative engenders self-reflection on literature and the prospect about the heterogeneous national identity, multifaceted and creole. In this sense, the reading focuses to analysis the resources used in the novel for the fictionalization of history and for the rethinking of social, cultural and political contexts of Angola.

**Keywords:** Historiographic Metafiction; Postcolonial; Postmodernity; José Eduardo Agualusa.



A mim parecia-me um disparate multiplicado por mil páginas, obra de um ébrio que não podendo organizar a realidade segundo os próprios desejos, optara por erguer à sua volta um vasto e laborioso universo de ficção [...].

[JOSÉ EDUARDO AGUALUSA. *Estação das Chuvas*]

O romance angolano encontrou na metaficção histórica um espaço de grande criação e renovação. Trabalhando o diálogo entre ficção e história, diversos escritores angolanos vêm expressando suas inquietações e questionamentos [...]. A obra de Agualusa amplia o leque das indagações no diálogo entre ficção e história, pois encena discussões que enfocam o papel desempenhado pelos africanos e portugueses em momentos e espaços bastante carregados de tensão, conflito e ambivalência.

[MARIA TERESA SALGADO. *África & Brasil: Letras em Laços*]

## Sumário

APRESENTAÇÃO .....	11
CAPÍTULO 1: A FICÇÃO DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA .....	17
1.1 Um viajante em trânsito .....	17
1.2 A dimensão diaspórica da narrativa de José Eduardo Agualusa e suas <i>Fronteiras Perdidas</i> ....	21
1.3 A condição diaspórica em <i>Estação das Chuvas</i> .....	30
1.4 Que Angola escreve José Eduardo Agualusa?.....	36
1.5 Guerra e paz ou a Angola escrita por José Eduardo Agualusa .....	40
CAPÍTULO 2: O PÓS-COLONIAL E O PÓS-MODERNO: CAMINHOS E APROXIMAÇÕES .....	46
2.1 O pensamento pós-estruturalista e os estudos críticos das literaturas africanas .....	46
2.2 O Pós-colonial e as literaturas africanas .....	53
2.3. O pós-moderno e seus vestígios nas literaturas africanas .....	66
2.3.1. Interrogando o pós-moderno.....	66
2.3.2 Os vestígios de um saber pós-moderno nas literaturas africanas .....	79
CAPÍTULO 3. A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM <i>ESTAÇÃO DAS CHUVAS</i> : INDEPENDÊNCIA POLÍTICA, LITERATURA E NAÇÃO .....	87
3.1. Da ficcionalização da história: metaficção historiográfica e <i>Estação das Chuvas</i> .....	88
3.2. <i>Estação das Chuvas</i> : olhares sobre uma certa Angola.....	95
3.3. “A busca” ou alguns olhares sobre a história .....	106
3.4. “A poesia” ou alguns olhares sobre o fazer literário.....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	137
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	140

## APRESENTAÇÃO

Difícil dizer como tudo começou. Mas tudo começou, é claro, muito antes desse dia [...] Os acontecimentos se amarrariam uns aos outros – uns puxando os outros – através do confuso turbilhão das noites e dos dias.  
[JOSÉ EDUARDO AGUALUSA. *A conjura*]

Este trabalho centra-se no romance *Estação das Chuvas*, do escritor angolano José Eduardo Agualusa, originalmente publicado em Portugal, em 1996, pela editora Dom Quixote, e no Brasil, em 2000, sob a chancela da editora Gryphus, com uma segunda edição em 2005. Em um primeiro olhar, tal informação poderia parecer desprezível, no entanto, expõe o interesse e a atenção que a crítica e o mercado editorial brasileiro têm dado não só às obras de José Eduardo Agualusa, mas também às dos autores africanos dos países de língua portuguesa, sobretudo nos anos finais do século XX e, maioritariamente, no século XXI.

As propostas desses autores estão em constante circulação entre os espaços lusófonos, e, gradativamente, esses territórios vão sendo ampliados em seus alcances. As literaturas africanas de língua portuguesa, que outrora estiveram restritas apenas a seu continente, na atualidade, tornam-se cada vez mais difundidas, já que as obras são traduzidas para diversos idiomas. O romance *Estação das Chuvas*, por exemplo, fora também publicado em Barcelona, pela editora Ediciones Del Bronce, em 2002; em Paris, pela Editora Gallimard, em 2003; e também, em 2009, pela editora Arcadia Books, em Londres.

Mais especificamente no caso do Brasil, é possível pensar que essas obras corroboram a aproximação e o resgate da cultura africana nos contextos educacional e cultural brasileiros, propostos há anos pelo Movimento Negro, cujas Ações Afirmativas contribuíram para uma maior visibilidade, culminando com a sanção das leis 10.639/03 e 11.645/08. Tais propostas constituem um importante meio de acesso à história, à cultura e à arte do continente africano, além de reivindicarem o reconhecimento das identidades afro-brasileiras.

O título do romance em estudo (*Estação das Chuvas*) pode ser entendido, a princípio, como uma metáfora das condições conflitantes presentes no território angolano, relacionada, neste caso, às situações ocorridas nos períodos do pré e do pós-independência nacional, momento em que a trama narrativa encontra-se contextualizada. Neste sentido, o romance propõe uma interpretação da sociedade angolana e uma revisitação da história do país, desde os primeiros passos da colonização, passando pelos conflitos da guerra colonial até a

atualidade. Na trama, o narrador-personagem busca reconstruir a história da protagonista, Lúdia do Carmo Ferreira, uma historiadora, poetisa e militante política desaparecida, reunindo informações de documentos escritos, entrevistas e outras formas de registros presentes no imaginário nacional, como, por exemplo, as histórias e os mitos transmitidos oralmente e a sabedoria dos mais velhos para interpretar sonhos e presságios.

A partir da tentativa de preencher as lacunas sobre a trajetória de Lúdia, o exercício do narrador ultrapassa a categoria de uma narrativa de teor puramente biográfico sobre a vida da personagem ao propor, ao lado desta recriação individual e particular, a reconstrução de um determinado período histórico coletivo da nação, uma vez que convivem com a personagem os principais ícones desta sociedade, responsáveis inclusive pela independência política de Angola. Apostamos, assim, em uma leitura em que a ocorrência da ficcionalização dos dados históricos oficiais, misturados aos registros orais e culturais do país, aparece acompanhada de um visível questionamento sobre o caráter de veracidade de todos esses registros. Sendo Lúdia uma criatura fictícia, os dados biográficos, que aferem a busca do narrador-personagem, fazem parte de uma belíssima trama ficcional, pois mesclando os vários registros discursivos, tais como a biografia romanceada e o romance histórico, eles induzem o leitor a um pacto estreito com a veracidade, deslocando a narrativa para o entrelugar de dados históricos e fictícios.

Neste sentido, o romance também não deixa de apontar para um repensar da identidade nacional amparada pela perspectiva do sujeito diaspórico e pós-moderno, propondo a percepção de uma sociedade angolana não dividida em pensamentos marcadamente dicotômicos, bem como uma reflexão crítica daquelas “narrativas mestras”, na concepção de Lyotard (1993; 2002) que compõem o quadro cultural dessa sociedade.

Assim, o intuito deste trabalho centra-se na análise desse romance de José Eduardo Agualusa sob a perspectiva da metaficção historiográfica, conforme defendida pela ensaísta canadense Linda Hutcheon (1991), além de compreender os mecanismos estéticos consonantes com esta proposta teórica, presentes na narrativa, e como tais aspectos coadunam com o projeto literário do autor, no seu gesto (e gosto) de repensar a nação angolana, valendo-se do diálogo entre ficção e história.

Optamos, portanto, por uma estruturação, neste trabalho, que evidenciasse as etapas desta proposta de análise. Assim, sendo, iniciamos, no primeiro capítulo (A Ficção de José Eduardo Agualusa), com um perfil biográfico do autor. A partir do livro de contos, *Fronteiras Perdidas*, efetuamos uma reflexão sobre a condição diaspórica de sua narrativa,

apontando essa característica também no romance *Estação das Chuvas*, fizemos uso de algumas proposições dos ensaios de Lola Geraldine Xavier (2000), Jorge Vicente Valentim (2012) e Mário César Lugarinho (2007).

Durante a reflexão acerca do processo de construção ficcional, verificamos, no romance em estudo, a presença da história e a questão da nacionalidade, enquanto dados corroboradores de uma escrita em diálogo com certos pressupostos estéticos da crítica pós-colonial e da poética pós-moderna. Procuramos assim identificar José Eduardo Agualusa como um escritor em trânsito, em virtude de propor uma visão heterogênea e multifacetada de diferentes tipos de cultura e identidade. Essa condição diaspórica nos termos da pós-modernidade também é marcada em sua obra pela presença da criouliidade, em oposição à angolanidade endógena, abordada neste trabalho sob a perspectiva de Luis Kandjimbo. O embate entre os dois intelectuais revela uma cesura no contexto de Angola também presente no romance *Estação das Chuvas*, conforme buscamos abordar no subcapítulo “Guerra e paz ou Angola escrita por José Eduardo Agualusa”.

No segundo capítulo (“O Pós-Colonial e o Pós-Moderno: Caminhos e Aproximações”), propomos uma reflexão acerca do pós-colonial e do pós-moderno, comparando-os e justificando a abordagem teórica eleita. Com o estudo sobre o pós-colonialismo, enfatizamos a importância do discurso para a teoria, bem como as dúvidas sobre as noções clássicas de verdade e realidade. Buscamos, portanto, relacionar o pensamento pós-estruturalista ao pós-colonialismo. Destacamos, neste contexto, o discurso de poder *versus* o contradiscurso, o colonialismo *versus* a descolonização, bem como a desilusão com as “narrativas mestras” no contexto angolano, utilizando, aqui, o termo de Lyotard (1993; 2002).

Para tanto, recorreremos ao conceito de “pós-colonialismo” proposto por Thomas Bonnici (2009; 2012) e às incursões de Hommi Bhabha (1998), Stuart Hall (2011), Inocência Mata (1992; 2001; 2003; 2007) e Rita Chaves (2005). Já em relação às questões da pós-modernidade, e com a preocupação de identificá-las dentro de certas ocorrências textuais do autor estudado, adotamos a conceptualização de Linda Hutcheon (1991). Por fim, ao longo do embasamento dessas incursões na narrativa contemporânea, lançamos mão de algumas das considerações de David Harvey (2012), Ana Mae Barbosa (2008), Luis Nazario (2008) e Moema Parente Augel (2007).

Ainda que este capítulo aponte uma diversidade de linhas teóricas, tais citações não poderiam deixar de figurar nesta proposta de leitura como forma de corroborar nossa tese de

que é possível perceber ressonâncias pós-modernas na leitura da obra do autor em estudo. Exatamente para operacionalizar um conceito de metaficção e a relação entre ficção e história, incidindo no conceito chave desta investigação (a metaficção historiográfica), utilizamos as considerações de Linda Hutcheon (1991). A par de certas fontes teóricas que sustentam as duas vertentes em questão, o pós-colonial e o pós-moderno (HUTCHEON, 1991; BHABHA, 1998; HALL, 2011), também recuperamos outras que comprovam os pontos de contato e a convergência entre elas em consonância com as propostas de Inocência Mata (2003), Laura Cavalcante Padilha (2002) e Boaventura de Souza Santos (2004).

No terceiro capítulo (“Da Ficcionalização da História e a Metaficção historiográfica em *Estação das Chuvas*: independência política, literatura e nação”), desenvolvemos a análise do romance mais concretamente, procurando deixar em evidência como este estabelece consonâncias com certas linhas da crítica pós-colonial e, ao mesmo tempo, atende algumas demandas de uma poética do pós-modernismo. Para tanto, fizemos uso das ponderações de Linda Hutcheon (1991), Márcia Valéria Zamboni Gobbi (2004) e Renata Flávia da Silva (2002).

Com esta proposta de leitura do romance *Estação das Chuvas*, a presente dissertação incide num estudo sobre a reflexão de José Eduardo Agualusa e os seus modos de repensar a nação, recuperando todo o processo de violência gestado nos alicerces da colonização, além de se deter em uma busca que perpassa a questão da identidade crioula e heterogênea. Por meio dos aspectos levantados ao longo da análise, buscamos mostrar que o romance faz consonância com as feições estéticas de uma poética do pós-modernismo.

Consideramos, assim, a possibilidade de que o interlocutor deste texto verbere a ousadia do viés teórico de análise aqui adotado, pois desde a apresentação do projeto e durante os diversos caminhos trilhados na pesquisa, não faltaram grandes apoiadores e ferrenhos opositores. Ambos foram de igual importância para a realização desta investigação, pois todos os questionamentos foram considerados e aparecem, direta e indiretamente, na feitura da dissertação. Mesmo os mais céticos não deixaram de nos atrair, pois de certo modo, a nosso ver, suas predições corroboravam o tom apocalíptico do texto de Agualusa e também a amplitude inclusiva e ambígua do pós-modernismo no viés de Hutcheon (1991), tom, aliás, que buscamos manter na escrita do texto, sobretudo na escolha dos pesquisadores, teóricos e exemplos citados.

Abrigamos a percepção de que essa dissertação apresenta-se como um primeiro passo de infinitos degraus sobre os estudos da pós-modernidade e seus possíveis vestígios nas

literaturas africanas de língua portuguesa da contemporaneidade. Foram muitas as leituras, as oportunidades de aprendizado e de imersão nesta narrativa instigante e desafiadora de José Eduardo Agualusa, experiência que temos a oportunidade, agora, de compartilhar com o leitor desta dissertação. Temos em mente, também, que muitas das interrogações e suas possíveis vias de respostas acabaram sendo submetidas às nossas limitações, e, por isso, mais do que pontos definitivos, descrevemos neste trabalho os caminhos palmilhados, a fim de sinalizarmos outros a serem percorridos, com o intuito de que essas informações sejam pontos de parada para os que pretendem seguir pela via de análise das narrativas africanas pelo viés da pós-modernidade.

Instigante, apaixonante, desestabilizador, talvez esses adjetivos possam descrever os sentimentos suscitados pelo romance *Estação das Chuvas*. Desde o primeiro contato, a mistura e a fragmentação são marcas que o caracterizam. A fusão entre ficção e realidade, tradição e modernidade, conhecimento tradicional e tecnologia, utopia e distopia, violência e poesia instiga seus leitores.

A título de esclarecimento, a primeira tentativa de analisar o romance ocorreu durante a disciplina de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, no período da graduação, quando, já naquele momento, conseguimos observar, ainda que não detidamente, a presença de características muito semelhantes às narrativas pós-modernas, conforme teorizadas na poética do pós-modernismo. Neste sentido, o trabalho crítico de Linda Hutcheon (1991) serviu de suporte fundamental, posto que a estudiosa considera como principais elementos dessas narrativas a revisitação e a recomposição crítica do passado histórico por meio da metaficção historiográfica. No entanto, ao partirmos deste princípio, nosso desafio foi detectar, compreender e respeitar as nuances e características específicas do contexto angolano que viabilizam esse tipo de composição narrativa.

A presença dessas novas formas de ver e escrever a nação, de certo modo, também está relacionada às mudanças do pensamento e da subjetividade ocidental, abordadas pelos teóricos pós-modernos, mas, acima de tudo, está internamente relacionada às conjunturas e ao contexto de conflitos intrínsecos ao ambiente africano, que levam suas literaturas a apontarem para as mesmas questões de repensar e reconstruir o passado enquanto um ato político e estético.

São, portanto, esses pontos convergentes da linha teórica escolhida e o contexto específico abordado pelo romance que tornaram nosso trabalho de pesquisa mais instigante e

aprazível, o que, no entanto, não se revelou de forma fácil para se levar a efeito, e os resultados desses levantamentos estão aqui expostos.



## CAPÍTULO 1: A FICÇÃO DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

### 1.1 Um viajante em trânsito

A minha língua é o português global.  
[JOSÉ EDUARDO AGUALUSA. “José Eduardo Agualusa: no reino de sua majestade”]

De família de ascendência brasileira e portuguesa, o angolano José Eduardo Agualusa nasceu em 13 de dezembro de 1960, na cidade de Huambo, e de suas referências genealógicas adquiriu um amplo senso de pertencimento, o qual o leva a transitar constantemente entre essas fronteiras: nasceu e cresceu em Angola, estudou Agronomia e Silvicultura em Lisboa, morou por dois anos no Brasil, de 1998 a 2000, e, atualmente, reside em Portugal<sup>1</sup>. Trajetória muito peculiar de um escritor que aborda esta transitividade de espaços de língua portuguesa em muitos de seus romances e contos.

É membro da União dos Escritores Angolanos e escreve crônicas para a revista portuguesa *Ler* e para o jornal angolano *A Capital*. Também realiza um programa de rádio, intitulado *A Hora das Cigarras*, que trata sobre a música e a poesia africanas. No presente momento, produz uma literatura com visíveis marcas daquela transitoriedade geográfica, em virtude de sua trajetória estar concentrada entre cidades de Angola, de Portugal e do Brasil.

Profundo conhecedor da realidade conflitante de seu país, o autor aposta em uma releitura crítica de um passado que deixou marcas profundas na vida político-social de Angola. Segundo Inocência Mata, seu contexto configura-se da seguinte forma:

A sociedade angolana vive um período marcado pela inquietação geral e generalizada, que é a de perceber e pensar o país. A literatura não foge a esse sentimento, [...] o escritor, afirmando a sua inquietação Presente, busca o Passado para se projetar no Futuro, no sentido que pela História, o autor trabalha as aspirações, os desejos e os ideais do país (2001, p. 218-219).

Nesta perspectiva, é possível perceber, em suas obras, uma atitude de engajamento e de desejo de resgatar cenas de um passado que, tanto durante a colonização como no período do pós-independência, sofreu com o amplo processo de destruição e violência, ocasionado pelos resquícios de anos de guerra colonial e civil.

---

<sup>1</sup> Maria Teresa Salgado relata que, após solicitar a José Eduardo Agualusa, por e-mail, sua biografia, recebe apenas três linhas: “José Eduardo Agualusa nasceu na cidade de Huambo, planalto central de Angola, a 13 de dezembro de 1960. Estudou Agronomia e Silvicultura em Lisboa. É jornalista e reside atualmente no Rio” (SALGADO, 2000, p. 175).

Em 2006, José Eduardo Agualusa, em sociedade, lançou no Brasil a editora Língua Geral. De acordo com o escritor e ensaísta Reynaldo Damazio, em artigo sobre a criação da editora no *Caderno de Leitura*, na página *on-line* da Editora da USP, “Língua Geral é uma expressão utilizada para denominar as línguas de origem indígena que surgiram em algumas províncias do Brasil, entre os séculos XVI e XVII, a partir do contato entre tupi-guaranis, europeus e africanos”. Depreende-se, portanto, que também a escolha do nome da editora vai ao encontro da proposta literária do autor de contato entre as culturas americanas, europeias e africanas, estabelecendo, assim, uma espécie de preocupação contínua em refletir sobre os diferentes matizes dos países de língua portuguesa.

Dentro de sua trajetória como escritor, José Eduardo Agualusa possui um repertório considerável de obras publicadas, entre as quais podemos elencar: *A Conjura* (romance, 1989), *D. Nicolau Água-Rosada e outras estórias verdadeiras e inverosímeis* (contos, 1990), *O coração dos Bosques* (poesia, 1991), *A feira dos assombrados* (novela, 1992), *Estação das Chuvas* (romance, 1996), *Nação Crioula* (romance, 1997), *Fronteiras Perdidas. Contos para viajar* (contos, 1999), *Um Estranho em Goa* (romance, 2000), *Estranhões e Bizarrocos* (literatura infantil, 2000), *A Substância do Amor e Outras Crônicas* (crônicas, 2000), *O Homem que Parecia um Domingo* (contos, 2002), *O Ano em que Zumbi Tomou o Rio* (romance, 2002), *Catálogo de Sombras* (contos, 2003), *O Vendedor de Passados* (romance, 2004), *Manual Prático de Levitação* (contos, 2005), *Passageiros em Trânsito* (contos, 2006), *O filho do vento* (conto infantil, 2006), *As Mulheres do Meu Pai* (romance, 2007), *Barroco Tropical* (romance, 2009), *Milagrário Pessoal* (romance, 2010), *Nweti e o Mar* (exercícios para sonhar sereias) (literatura infanto-juvenil, 2012), *Teoria Geral do Esquecimento* (romance, 2012), *A vida no céu* (romance, 2013) e, mais recentemente, *A rainha Ginga* (romance, 2014).

Ganhou diversos prêmios literários, como o *Prêmio de Revelação Sonangol*, concedido pela empresa petrolífera de mesmo nome com a colaboração da UEA (União dos Escritores Angolanos), em 1989, pelo seu primeiro romance *A Conjura*. Também recebeu o *Prêmio de Literatura da RTP* (Rádio e Televisão de Portugal), em 1997, pelo romance *Nação Crioula*, bem como o *Grande Prêmio de Conto Camilo Castelo Branco* da Associação Portuguesa de Escritores, com a coletânea *Fronteiras Perdidas*, em 1999. Em 2007, foi galardoado com o prêmio *The Independent Foreign Fiction Prize*, promovido pelo diário britânico *The Independent*, em colaboração com o Conselho das Artes do Reino Unido, pelo seu romance *O Vendedor de Passados*. Também recebeu o *Prêmio Literário Fernando*

*Namora*, em 2013, com o romance *Teoria Geral do Esquecimento*, além de três bolsas de criação literária que lhe permitiram escrever *Nação Crioula*, em 1997; *Um estranho em Goa*, depois de passar três meses na Índia, em pesquisa; e, por fim, a terceira bolsa, concedida pela instituição alemã *Deutscher Akademischer Austauschdienst*, que lhe facultou passar treze meses em Berlim, entre 2001 e 2002, onde escreveu *O ano em que Zumbi tomou o Rio*. Ainda residiu por dois meses em Amsterdã, graças ao apoio da Fundação Holandesa do Livro, instituição que mantém uma residência para escritores, onde terminou a escrita de *Barroco Tropical*, em 2009. Artista dinâmico e transitivo entre trilhas de outros gêneros textuais, tais como a poesia, a literatura infantil e a escrita de músicas, também terá seu romance *O vendedor de passados* adaptado para o cinema em 2015, sob a direção do brasileiro Lula Buarque de Holanda.

Pode-se notar, por meio deste breve traçado de seu trajeto biográfico, que José Eduardo Agualusa se constitui como uma espécie de ser diaspórico, ou seja, de sujeito que, em si, traz uma visão heterogênea e multifacetada de diferentes tipos de cultura e identidade, além de ser um constante viajante, em trânsito por diferentes espaços da língua portuguesa, envolvendo espaços da África, da Ásia, da Europa e do Brasil. 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.

Vale lembrar, aqui, que a palavra “diáspora” vem do grego (*dia*, através; *speirein*, espalhar), com a atribuição ao ato de dispersar ou semear. Apesar de originalmente nomear a paradigmática história de migração e colonização de diversos povos, como a dispersão dos judeus documentada nos relatos históricos e bíblicos, o significado de diáspora muda de acordo com os novos contextos geopolíticos (BOLAÑOS, 2010). Como bem descreve 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 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).

Na sua leitura, Bolaños (2010) descreve aquilo que Edward Said, a partir dos anos de 1980, trata de modo consistente: a questão do exílio e o uso do termo diáspora pelo “seu manto inclusivo, capaz de aludir à multiplicidade de identidades em trânsito” (BOLAÑOS, 2010, p. 168). Já James Clifford estuda as identidades comunitárias e interroga como o discurso da diáspora representa as práticas de construir lares longe do lar, como pode ser percebido em sua explicação:

Interessa-se pelo fenômeno contemporâneo da “dimensão diaspórica” e de como se criam vínculos entre gente de origem comum em diferentes lugares, constituindo identidades que, ao estender pontes, não reproduzem ao nacionalismo [...] pensando que o lugar da experiência diaspórica é sempre intermediário (CLIFFORD *apud* BOLAÑOS, 2010, p. 169).

As proposições a serem apresentadas sobre a obra de José Eduardo Agualusa, nesta dissertação, estão sob esta perspectiva e, também, em consonância com os estudos de Stuart Hall (2011), que se posiciona pela ótica de que as identidades estão sendo descentradas, deslocadas ou fragmentadas, e acredita que um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades desde o final do século XX. Na sua concepção, “Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (HALL, 2011, p. 9).

Visualizamos, portanto, que a concepção diaspórica está presente na trajetória pessoal do autor, no modo como aborda a língua portuguesa e também na sua percepção da identidade nacional angolana. Assim sendo, tais atributos sobressaem-se na trama e nos elementos narrativos de suas obras, sendo perceptíveis também nas metáforas aludidas à escolha dos títulos de seus livros, que, em alguns momentos, apontam estas características diaspóricas, como por exemplo, a fluidez dos espaços e das temporalidades, uma vez que estes estão, de certo modo, constantemente presentes, bem como a flexibilidade das relações históricas, propondo a releitura e a repaginação desses momentos por meio da ficção. Consequentemente, isso promove o questionamento dos limites nas relações entre a realidade e a ficção, ou, ainda, aponta para a questão identitária. Tal trânsito reflexivo pode ser observado, em primeira mão, nos seguintes exemplos: *Estação das Chuvas* (1996), *Passageiros em Trânsito* (2006), *O Ano em que Zumbi Tomou o Rio* (2002), *A*

*Conjura* (1989), *D. Nicolau Água-Rosada e outras histórias verdadeiras e inverosímeis* (1990) e *O vendedor de passados* (2004).

## 1.2 A dimensão diaspórica da narrativa de José Eduardo Agualusa e suas *Fronteiras Perdidas*

Viajo habitualmente com um pequeno bloco de capa dura. Anoto nele tudo quanto não tem importância.  
[JOSÉ EDUARDO AGUALUSA. *Fronteiras perdidas*.]

Para compreendermos melhor a dimensão diaspórica presente em suas narrativas, acreditamos ser necessário tomar, como ponto de partida, a coletânea de contos *Fronteiras perdidas* (1999), onde o autor promove verdadeiras viagens espaciais, temporais e internas, em que o sujeito diaspórico aparece contextualizado num universo globalizado e de múltiplas identidades. Todas elas, de algum modo, aparecem ligadas ao contexto pós-independente de Angola.

Esta obra é sublinhada por alguns ensaístas como exemplo emblemático da condição diaspórica, tema, aliás, recorrente na narrativa do autor. Mário César Lugarinho (2007), no ensaio “Quem deve comer lagosta? Reflexões sobre os estudos pós-coloniais a partir de alguma ficção de Pepetela e Agualusa”, relaciona essa condição a uma proposta de rediscussão a respeito da identidade nacional angolana, presente desde seu romance de estreia (*A conjura*, 1989) e, na opinião do pesquisador, ressaltada em *Fronteiras Perdidas* (1999). Por outro lado, Jorge Vicente Valentim (2012) vê a opção estética do autor atrelada às narrativas condizentes com o pós-moderno, enquanto Lola Geraldes Xavier (2000), no ensaio “Nas fronteiras do (in)verossímil”, dá destaque à espacialidade na obra e à posição cosmopolita do narrador predominantemente homodiegético que “interpreta a realidade a partir de um cosmos espacial diversificado” (2000, p.12). Desta forma, optamos por recorrer aos textos desses estudiosos, pois acreditamos que apontam caminhos para a análise da índole diaspórica, bem como as incidências pós-modernas no romance *Estação das Chuvas*.

Na interpretação Xavier (2000), *Fronteiras Perdidas* revelam a desorientação do espaço físico, mas constituem também “a compilação organizada de uma galeria de personagens (e situações) perdidas” (2000, p.12-13), promovendo, neste sentido, a explanação de um universo cuja cultura e economia se encontram destruídas pela esterilidade

do espaço físico que oprime e desgasta. A ensaísta também observa que as narrativas se opõem nefastamente ao tempo do colonialismo português e, neste sentido, o livro obtém um valor histórico-documental relevante.

Os dezesseis contos da coletânea recriam, em suas tramas, viagens de jipe, de ônibus, de avião, de elevador ou até mesmo pelas memórias. A obra é dividida em duas partes, com os subtítulos “Fronteiras perdidas” e “Outras fronteiras”. Na primeira, os títulos no índice são seguidos do local em que ocorrem as narrativas, dado que corrobora o enfoque espacial dessas fronteiras, situadas em regiões pertencentes a Angola, África do Sul, Portugal, Brasil e Alemanha. Contudo, conforme observa Xavier (2000), as personagens são geralmente os oprimidos, perspectiva acentuada na segunda parte em que o universo físico concentra nos espaços angolanos.

Nesses textos, as fronteiras geográficas são transpostas, da mesma forma como as discursivas, em uma viagem pelos cenários, tempos e personagens no espaço textual, como pode ser detectado no conto “Não há mais lugar de origem”.

Ambientado em Frankfurt, na Alemanha, o narrador-personagem assume a voz de um sujeito que transita pelos seus pensamentos, pois inicialmente deitado em uma cama, à espera do sono, observa pela porta entreaberta o sono agitado de Raquel. Ao ouvir duas brasileiras cantando baixinho uma música, cuja letra diz “não há mais lugar de origem/ a origem é existir/ não me diga de onde eu sou/ eu sou, não sou/ eu estou aqui”, adormece e sonha estar em um comboio com destino a Berlim, com vários passageiros. Entre estes, há um homem com a capacidade de mudar de raça como um camaleão, “consoante na carruagem estivessem sobretudo brancos, negros, chineses e indianos” (AGUALUSA, 1999, p. 66). Esses passageiros descem todos, sobrando apenas o narrador, que, pensando estar sozinho, decide urinar nos bancos para chamar a atenção, caso restasse mais alguém no comboio: “Tinha certeza de que, estando na Alemanha, se urinasse nas cadeiras iria aparecer alguém” (AGUALUSA, 1999, p. 67). Por fim, quem aparece é o homem camaleão: “Era preto como eu (naquele sonho eu era preto), mas parecia-se muito com Fernando Pessoa” (AGUALUSA, 1999, p. 67), e este desabotoa a calça e começa a urinar no trem também, pensando assim estar colaborando para chatear os brancos.

Ao acordar, o narrador observa novamente Raquel e lembra-se de que ela havia lhe contado que, quando criança, tinha a alcunha de “Fronteiras Perdidas”, porque, em certos dias, parecia mulata e, noutros, acordava com cara de branca. Assim, acreditava que a alcunha havia marcado seu destino. No decorrer da conversa, o narrador diz a Raquel que

“certos povos, em África, acreditam que o nome guarda a essência do indivíduo, o seu futuro e o seu passado. Por isso têm um nome público e outro secreto, o verdadeiro utilizado apenas nas cerimônias restritas” (AGUALUSA, 1999, p. 67). Segundo ele, o pior que poderia acontecer a alguém é ter seu nome verdadeiro caído no conhecimento geral, pois isso seria pior que a morte. Talvez, por isso, ela se chamasse realmente “Fronteiras Perdidas”, e não Raquel.

Ao longo da trama, ele deixa claro que vai inventando essa história para Raquel, e, à medida que conta, ela sorri e lhe oferece um sorvete de pétalas de rosa que “tinha um sabor escuro – a terra molhada – que se entranhava na alma” (AGUALUSA, 1999, p. 68). Por fim, o narrador continua a observar Raquel, que permanece dormindo.

Ora, interessa-nos perceber neste conto que os conceitos de identidade e de pertencimento são constantemente relativizados. O narrador, por exemplo, mesmo estando em um quarto, viaja em sua mente num comboio onde encontra passageiros de diversas identidades e um homem que possui todas elas ao mesmo tempo, sendo, ainda, um negro com a cara de Fernando Pessoa. Raquel, a mestiça com a alcunha de “Fronteiras Perdidas” (personagem homônima à coletânea), em razão de sua indefinição de raça, é a mesma que ouve velhos discos de música angolana dos anos de 1970 e chora solitária na cozinha. Ou seja, ainda que com traços distintivos bem definidos, de um lado o poético, do outro o musical, as duas criaturas apresentam um sentimento nostálgico que as identifica com outro tempo. Há, ainda, as brasileiras que não são reconhecidas em seu país de origem e travam, em sua canção, um discurso de identidade dispersa, relacionada apenas ao fato de existirem, e não ao local onde nasceram.

A partir, portanto, destas articulações entre personagens que pulverizam a estabilidade das certezas geográficas e das linhas fronteiriças, é possível entender a negação categórica contida no título: “Não há mais lugar de origem”. Mas, “não há”, não porque os lugares nunca existiram ou deixaram de existir por causa de algum evento apocalíptico. Talvez, porque no projeto de escrita de José Eduardo Agualusa, estes seres diaspóricos, que transitam entre espaços, raças e fronteiras, reverberam aquela aposta de que a língua é o local mais propício para se pensar numa grande aldeia global. E se a língua é global, onde, então, encontrar a fixidez e a certeza incontestada da origem? Como o título parece apontar bem, o ponto original não só deixou de existir, mas também foi relativizado e negado enquanto única instância possível de identificar um sujeito.

Outro texto desta obra, digno de nota, é o conto “Os pretos não sabem comer lagosta”. Neste, uma personagem busca o pertencimento idealizado pela origem étnica e acaba se decepcionando, ao se deparar com a impossibilidade dessa identificação dicotômica, posto que se depara com uma África múltipla, mediada pelo pensamento globalizado do capitalismo, uma vez que seu anfitrião interessa-se unicamente pelo seu dinheiro e desconsidera toda a idealização de Jimmy.

Negro, americano, estando pela primeira vez na África, Jimmy acreditava ser tetranelo da rainha Ginga e, por isso, alimentava um sentimento de pertencimento, esperando finalmente conhecer seu lugar de origem ancestral, como é possível observar no trecho em que é questionado sobre o racismo nos Estados Unidos:

[...] Jimmy ficou sério. Estava em África, estava em casa, estava entre os seus. Podia desabafar. Sim nos Estados Unidos os brancos continuavam a oprimir os negros. Tinham lutado muito, muita coisa agora era diferente, mas os negros ainda não eram inteiramente livres. Os brancos faziam com que eles se sentissem numa propriedade alheia. A América, para os negros, era um país emprestado. Ali, em Angola, pelo contrário, ele, Jimmy Waters, sentia-se um homem livre (AGUALUSA, 1999, p. 92).

Jimmy busca sua identidade em uma África homogênea e, por isso, surpreende-se ao avistar um branco, daí a sua reação de olhar “para ele com desconfiança. O que fazia um branco naquela casa? Aldemiro adivinhou o pensamento do amigo: – O José Bento é branco, mas é um branco da terra, é angolano” (AGUALUSA, 1999, p. 93). É confrontado com a atitude de racismo de seu anfitrião que, inconformado com a atitude da mulher em separar as lagostas para o guarda, acaba por desferir a seguinte sentença: “os pretos não sabem comer lagosta”. Por isso, não poderia ser outra a reação de Jimmy se não a de decepção: “Toda gente riu-se. Todos menos Jimmy Waters. Tinha regressado a África, estava na terra da sua avó, a Rainha Ginga, e aquela não era a sua casa” (AGUALUSA, 1999, p. 95).

O conto sublinha, assim, a ruptura da fronteira dicotômica entre o opressor colonizador branco e o negro oprimido colonizado, conferida ao contexto pós-colonial, uma vez que a atitude racista é proferida por um negro, ao mesmo tempo em que desencadeia a demarcação de outras fronteiras, tais como as de classe social e de ideologias divergentes.

Neste sentido, concordamos com Jorge Vicente Valentim (2012), quando afirma que, nesta obra, o autor lança um novo olhar para a temática da viagem, posto que esta “ganha novos enfoques, porque é a viagem pelo mundo da chamada pós-modernidade época marcada pela globalização e pelo afrouxamento de identificações com a cultura nacional [...]”



(VALENTIM, 2012, p. 94). Se a ressignificação da palavra “fronteiras”, presente no título, que, no livro, demarca a diluição de certezas e a fluidez de verdades inquestionáveis, ambos traços característicos da pós-modernidade, não será possível pensar este elenco de personagens diaspóricos e transitivos como traços distintivos de uma transitoriedade, típica do contexto globalizado? Por este viés de leitura, as *Fronteiras perdidas*, de José Eduardo Agualusa não deixam de compor um certo “território literário sob o signo da atual globalização, viagem errante do homem chamado ‘pós-moderno’, ser também diluído e fragmentado diante de uma realidade estilhaçada” (VALENTIM, 2012, p. 95).

Assentado em pensamentos como os de Stuart Hall (1999), Renato Ortiz (1998), Manuel Castells (1999) e Marc Augé (1994), Jorge Valentim (2012) destaca que o homem dos séculos XX e XXI vive sob o signo do provisório, do movediço e do problemático. Pensando por este viés, os personagens de Agualusa – a mestiça Raquel, o homem camaleão e Jimmy – situam-se de maneira bem diferente daquele modelo de ser unificado e previsível, conforme preconizado pelo pensamento iluminista, estando, portanto, muito mais próximos do sujeito pós-moderno, cuja identidade é composta de várias nuances, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas, contextualizado em uma era marcada pela articulação de diferentes identidades.

Stuart Hall (2011) considera que a questão da identidade cultural também é perpassada pelas transformações associadas à modernidade tardia, pois os indivíduos são, neste contexto, liberados dos apoios estáveis, tais como as tradições e as estruturas socializantes, e tal descentramento deve-se às reflexões surgidas ao longo da história da sociedade moderna, tais como os pensamentos de Marx, Freud, Lacan, Saussure e Foucault evidenciam.

A este respeito, Jorge Valentim (2012) acrescenta a concepção de comunidades imaginadas, propondo que, para repensar a identidade cultural, é necessário interrogar os valores formados e transformados dentro de um sistema de símbolos e representação que compõe as culturas nacionais, já que, os conceitos identitários são cultural e politicamente construídos (CASTELLS, 1999). Aqui, concordamos com o pesquisador brasileiro, no sentido de que, diante do deslocamento do núcleo centralizador, o sujeito pós-moderno ocupa uma época marcada pela mobilidade, a tal ponto que as diferenças entre ele e o outro se desintegram gradativamente. Assim, o pensamento dual e diferenciador também passa pelo processo de dissolução, reiterando, assim, a própria condição pós-moderna subjacente. Segundo Renato Ortiz:

A consciência pós-moderna exprime o desenraizamento das formas e dos homens. O espaço, que surgia ainda como uma resistência à mobilidade total, definindo os indivíduos e as formas em relação ao solo, às cidades, aos países, transubstanciando-se em elemento abstrato. O presente se alinha ao passado, e as arquiteturas nacionais, desvencilhadas do peso da tradição, se articulam no interior deste metaconjunto, domínio de todas as formas (1998, p. 110).

Essa abstração pode ser designada pelos espaços marcados pela mobilidade e pelo trânsito contínuo, como não-lugares, de acordo com a definição de Marc Augé (1994, p. 74). Para ele, “o lugar e o não-lugar são, antes polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente [...]”. Ou seja, o não-lugar, portanto, refere-se a espaços que representam mobilidade e fluidez, tais como as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias, aviões, trens, ônibus, estações, grandes cadeias de hotéis, parques de lazer e superfícies de distribuição, redes a cabo e sem fio. Daí, a conclusão de Jorge Valentim em observar uma inferência pós-moderna na composição dos contos de José Eduardo Agualusa:

Longe de se colocar alheio a questões tão particulares de seu tempo, acreditamos que José Eduardo Agualusa, em *Fronteiras Perdidas*, mergulha numa viagem por “não-lugares” e mostra que muito mais importante do que assumir uma postura a favor ou contra teorias modalizantes, está a preocupação do escritor, sujeito pensante de sua época, em refletir sobre problemas que estão tão próximos de si e que merecem um espaço para o exercício reflexivo e interrogador. Neste sentido, podemos detectar, se não nítidos indícios de um modelo acabado, pelo menos, de uma consonância com valores estéticos da pós-modernidade, acarretando naquele diálogo sublinhado por Laura Cavalcante Padilha em que algumas obras literárias africanas, produzidas em tempos pós-coloniais, permitem uma sintonia direta com alguns “vestígios de um saber pós-moderno” (VALENTIM, 2012, p. 97).

Para Mário Cesar Lugarinho (2007, p. 307), ao publicar em 1999, sua coletânea *Fronteiras Perdidas*, José Eduardo Agualusa “impôs uma rediscussão a respeito do tema fulcral da identidade nacional no interior da literatura angolana”, uma vez que lança ao leitor o questionamento sobre a viabilidade do projeto de identidade nacional do qual a literatura participa. Nos argumentos do ensaísta, Agualusa dedica-se a demonstrar a falência de um pretensioso projeto de nacionalidade, posto que, “desde o seu romance de estreia, *A conjura*, de 1989, passando por *Estação das Chuvas*, de 1996, e *Nação Crioula*, de 1997, tal tema vem sendo posto à prova diante da história” (LUGARINHO, 2007, p. 307).

Assim como visualizamos no início deste capítulo, Mário Lugarinho (2007, p. 307) observa que os diferentes narradores e personagens de *Fronteiras Perdidas* encontram-se em

“constante trânsito e sem uma localização geográfica fixa que lhe dê um estatuto nacional harmônico”. Não podendo, portanto, ser localizados em uma origem específica e uma, determina, assim, que as fronteiras da identidade nacional também podem se encontrar perdidas. Com a impossibilidade de se constituir uma coincidência entre o projeto de nação e a sociedade real, José Eduardo Agualusa, de acordo com o ensaísta, demarca, assim, a inviabilidade de um projeto nacional angolano homogêneo:

Não se está a determinar o fluxo de um tempo determinado por acontecimentos de um passado longínquo, mas de um tempo presente que contradiz o horizonte de expectativas do leitor das narrativas angolanas – não há tradição a ser buscada, não há história a ser recontada. O que Agualusa propõe é o tempo presente em tensão com os discursos sobre o passado, que ele não renega – mas é percebido como discurso falido e, portanto, arruinado pelas histórias narradas. Essas histórias são a forma de demonstrar que o fluxo dos acontecimentos vividos nas últimas décadas terá sido mais eficaz dos que aquele que a história insiste em fixar (LUGARINHO, 2007, p. 308).

Para o ensaísta, a primeira parte do livro estabelece que há um entrelaçamento de fronteiras geográficas e fronteiras históricas, em que “a geografia encobre a história já que as fronteiras perdidas são políticas e culturais” (LUGARINHO, 2007, p. 308). Seu exemplo incide exatamente na construção da personagem Jimmy, de “Os pretos não sabem comer lagosta”. Segundo Lugarinho (2007), neste conto, ocorre, de um lado, a revelação das contradições que se instalam na sociedade e, de outro, a inviabilidade do projeto nacional tal como se apresenta, pois, conforme suas próprias palavras, “a utopia deixando de ter lugar na história, refugia-se entre os estrangeiros, que, incapazes de compreender as contradições, alimentam a permanência do projeto” (LUGARINHO, 2007, p. 309). Portanto, permanecem discursos de sujeitos diaspóricos, como o estrangeiro Jimmy, que alimenta a permanência do projeto de nacionalidade unificada, decepcionando-se com o contexto com o qual se depara.

Destarte, Lugarinho (2007) alega a fugacidade diante da pretensão pela perenidade, pois tomando como exemplo o conto “Plácido Domingo contempla o rio, em Corumbá”, afirma que, na obra de Agualusa, “o narrador constata que os projetos concebidos como perenes são traídos pela história, que a trama da narrativa que o constitui pode ser arruinada a todo instante pela inserção de novos elementos não previstos pelo projeto nacional” (LUGARINHO, 2007, p. 309). Ironias à parte, a personagem tida como herói da independência angolana é revelada como um espião do exército português.

Longe de parecer um elenco único e pontual do autor, acreditamos que essa característica pode ser estendida ao seu *corpus* literário, que concebe, na junção de seus

romances, uma grande narrativa, em que a cada obra assente a liberdade de inserir elementos que condizem ou desestabilizam as tramas anteriores. Isto, por exemplo, fica patente na efabulação que faz dos familiares de Lídia do Carmo Ferreira, já originariamente ficcionalizados no romance *A conjura*. No caso de Plácido Domingo, “as conjunturas históricas são denunciadas não como uma ação vitoriosa de um ideal coletivo, mas da necessidade de sobrevivência de personagens cujo destino é contingenciado pela história” (LUGARINHO, 2007, p. 309), já que a personagem consagrada por seus feitos heroicos é, na realidade, um espião que depois de envolvido com toda a trama política não teve tantas chances de escolha.

Partindo da concepção de unificação nacional, Lugarinho (2007) destaca que essa visão é retomada constantemente pelos autores angolanos, tal como ocorre com Luandino Vieira e Pepetela, destacados pelo ensaísta. São ficções que reiteram a ideia de que “a nação angolana é gerada através de uma multidiversidade cultural capaz de colocar-se acima das diferenças internas, dando origem, portanto, a uma identidade nacional uniformizada e, portanto, utópica” (LUGARINHO, 2007, p. 304), fato que não se efetiva no plano real, uma vez que os conflitos gerados pela guerra após a independência nacional colocam em xeque essa proposição social, vislumbrada em muitos textos literários.

O ensaísta sublinha que, “na medida em que os povos colonizados se encontravam atrelados à história de seus colonizadores e, por isso, não dispo de mecanismos convencionais de reivindicação de sua história, a literatura [...] foi o discurso possível para a história africana” (LUGARINHO, 2007, p. 305). Foi por meio da literatura que a África de língua portuguesa conseguiu encontrar “condições de narrar a sua história, contrapondo-a ao discurso do colonizador” (LUGARINHO, 2007, p. 305). Ora, essa condição das literaturas africanas é denotada e partilhada pelos investigadores dessas literaturas pelo viés da teoria pós-colonial, como atestam os estudos de Inocência Mata (2003, 2007) e Ana Mafalda Leite (2003), por exemplo. Porém, a visão do ensaísta brasileiro se sobressai ao considerar o fato de que, com a independência nacional, essas literaturas deixam de lado sua condição de *contraliteratura* para se constituírem como literaturas nacionais. Este movimento gera o que ele designa como “discurso fundador da nação” (LUGARINHO, 2007, p. 305), que, por meio das obras literárias, irá perfazer os novos cânones nacionais, sendo fixado pelos novos Estados, passando a se constituir, portanto, como discurso oficial.

Sua aposta, na verdade, caminha ao lado do pensamento de Walter Benjamin (1984), que compreende a literatura como lugar de onde emerge o discurso dos vencidos. Com esta perspectiva, a conclusão de Lugarinho enfatiza que,

Alijados de sua própria história, lugar tradicional do discurso dos vencedores, os oprimidos conseguem estabelecer um fio condutor de suas identidades culturais, postas em perigo diante da presença opressora do vencedor. O vencedor é aquele que detém em suas mãos o discurso da história oficial, garantido para a posteridade uma versão reconhecida e autorizada de fatos que a memória dos vencidos fixara de maneira diversa. [...] a história oficial é o discurso que não propõe mais uma utopia válida para um povo. Se ela é o discurso que garante a estabilidade política de um Estado, este deve ser a concretização das esperanças passadas, portanto a própria utopia, aspirada pelos ancestrais, que toma lugar na história (2007, p. 305).

Ou seja, a história oficial é entendida como um discurso naturalizado. Daí que, diante dos pressupostos benjaminianos sobre a alegoria e o discurso histórico, Mário Lugarinho (2007) enfoca o processo pelo qual o discurso literário, no contexto angolano, abriu mão de sua condição alegórica para, então, sustentar uma proposição oficial, uma vez que as obras desenham a identidade angolana “sob um espectro multiculturalista e utópico” (LUGARINHO, 2007, p. 305). Em contraposição, o investigador brasileiro posiciona a obra de José Eduardo Agualusa enquanto narrativa questionadora desse projeto nacionalista.

Nesta perspectiva analítica, o ensaio é esclarecedor, no sentido de que lança uma reflexão sobre o lugar da obra de Agualusa no circuito dos estudos pós-coloniais. Recorre ao pensamento de Homi K. Bhabha (1998), apontando o caminho subversor adotado pelo autor de *Estação das chuvas* para abordar a metáfora da nação. Segundo ele, Agualusa “está a arruinar a metáfora por dentro do significante que a sustenta, isto é, por dentro da sociedade que deveria sustentar o projeto de nação” (LUGARINHO, 2007, p. 310). Em outras palavras, o escritor angolano, com sua mobilidade espacial, deveria estar contribuindo para a estabilização da imagem angolana do projeto nacional, porém, em sua narrativa, “a instância que garantiria a coincidência entre nação e sociedade, o povo, encontra-se fragmentada e dispersa, sem rosto e alijada dos mecanismos que o garantiriam como tal” (LUGARINHO, 2007, p. 310).

O ensaísta, portanto, questiona se, em Agualusa, não haveria a constituição do entrelugar ou, ainda, de uma fala constituída a partir da margem que se dirige ao centro. Compreendendo que esse centro é o Estado, que se conforma à força como nação, seria possível entender a narrativa de Agualusa, então, como um espaço em que se realiza uma

desmontagem do frágil edifício da identidade nacional canônica. Essa dinâmica descrita por Lugarinho (2007) de desmontagem e subversão do objeto por dentro dele, conforme veremos mais detalhadamente no próximo capítulo, está em consonância com o movimento descrito por Linda Hutcheon (1991, p. 19) na sua poética do pós-modernismo, enquanto uma escolha estética e política de um fenômeno contraditório que usa, abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia, com o objetivo de contestá-los.

### 1.3 A condição diaspórica em *Estação das Chuvas*

O romance *Estação das Chuvas* é dividido em nove partes com os subtítulos: “O princípio”, “A poesia”, “A busca”, “O exílio”, “O dia eterno”, “A euforia”, “O medo”, “A fúria” e “O fim”. Cada parte é subdividida por capítulos numerados que remetem de maneira não linear a momentos da história de Lídia e de Angola, recuperados sob a perspectiva do narrador. A primeira parte, portanto, inicia-se *in media res*, com um trecho do discurso oficial de libertação nacional, proclamado pelo líder do MPLA (Movimento pela Libertação de Angola,) Agostinho Neto:

Em nome do povo angolano, o Comité Central do Movimento Popular de Libertação de Angola, MPLA, proclama solenemente perante a África e o mundo a independência de Angola. Nesta hora o Povo Angolano e o Comité Central do MPLA observam um minuto de silêncio e determinam que vivam para sempre os heróis tombados pela independência de Angola.

Agostinho Neto, em Luanda, às zero horas e vinte minutos do dia 11 de Novembro de 1975 (AGUALUSA, 2005, p. 13).

Tal cena contrasta vivamente com a de apresentação da personagem Lídia, deitada em sua cama, enquanto acontecem os festejos e as lutas. As dissonâncias entre os dois eventos descritos vem à tona quando, acordando de um sonho, a mesma se pergunta: “O que fazia ela naquele país?” (AGUALUSA, 2005, p. 15).

Logo, a recuperação da trajetória de Lídia do Carmo Ferreira, escritora, militante política e intelectual importante para o processo de luta pela independência nacional, constitui o eixo central da trama romanesca. A investigação é realizada pelo narrador-personagem, um jovem jornalista e também antigo militante político. A sua atuação em delinear o percurso do país, do colonial ao pós-colonial, surgirá, assim, em decorrência daquela primeira, fazendo com que esta se torne ação secundária na narrativa (MATA, 2001).

No entanto, além desta constatação articulada por Inocência Mata (2001), postulamos que o romance é composto por outras ações secundárias, tendo em vista que, além do percurso da nação, é possível também acompanhar a ação do narrador em recuperar todas essas informações, num emaranhado de diversas outras personagens. São amigos, parentes e participantes da luta armada que se relacionam com Lídia ou com o próprio narrador, bem como outras que aparecem nas histórias contadas sobre Lídia, recuperadas por ele.

Neste sentido, o desvelamento que, a princípio, propõe ser de ordem individual, à medida que o romance se desencadeia, torna-se coletivo, pois o narrador desvela aproximadamente meio século da história angolana, centrando-se no início dos movimentos nacionalistas na década de 1950 até o período da sangrenta guerra civil de 1992. Embora o romance centre-se nesse período, outros contextos epocais são retomados em uma mescla de gêneros discursivos, desde os fundamentos da colonização, passando por cenas ocorridas no início do século XX. E, no bojo dessa recuperação, além da coexistência de eventos fictícios e registrados nos documentos históricos, confundem-se também as personagens fictícias com as personagens históricas ficcionalizadas. Assim, Lídia passa a conviver com figuras ilustres da história oficial, tais como Agostinho Neto, Mário Pinto de Andrade, Holden Roberto, António Jacinto e Viriato da Cruz, entre outros nomes responsáveis pela luta de independência política de Angola.

Há, portanto, um cruzamento de todas essas histórias que se interpolam de modo fragmentado, pois a pulverização dos discursos centralizadores apresenta-se como uma importante escolha estética para a construção da *diegese* do romance, enquanto uma narrativa que busca recompor os estilhaços dos conflitos da guerra. Em *Estação das Chuvas*, Agualusa joga ludicamente com os vários gêneros, compondo uma obra que transita entre eles, estabelecendo, portanto, também um discurso de fronteira. Não de maneira despreziosa, o autor subscreve a palavra “romance” como subtítulo, rompendo com as expectativas do leitor, que se sente confrontado ao se deparar com nomes de personagens e dados históricos tão precisos, bem como referências bibliográficas de livros publicados pela protagonista, trechos de poemas, entrevistas e cartas.

Vale lembrar que o descompasso entre a sociedade angolana e o projeto nacionalista fica evidente no início do romance ao descrever a independência como um momento de discrepâncias:

Balas coloridas riscavam a noite e ninguém sabia dizer se era parte dos festejos ou do aparato de guerra. Os céus da cidade tinham-se transformado

numa imensa armadilha. Era tão incerto o destino de Luanda, que muitas delegações convidadas a assistir à cerimônia, incluindo a da União Soviética, tinham preferido não comparecer.

O presidente falou durante quarenta minutos. Quando terminou houve na praça um instante de assombro. O Presidente estava muito direito no seu fato azul, os olhos sem brilho por detrás das lentes grossas, o sorriso triste – ou irônico? –, com que sempre o víamos. O mesmo com o qual haveriam de embalsamar quatro anos mais tarde. [...] E então a multidão irrompeu aos gritos numa explosão de júbilo lançou-se para diante, ao mesmo tempo em que a cavalaria avançava para proteger a tribuna (AGUALUSA, 2005, p. 18).

Desta forma, o romance também pode ser remetido à compreensão alegórica que descreve Mário César Lugarinho (2007), pois mais do que metaforizar a situação conflitante por que passa a nação, Agualusa sublinha sua visão crítica sobre todo o sistema que gera os conflitos. Esse sistema é sustentado pelo discurso nacionalista que amparou a luta pela independência e que, posteriormente, desintegrou-se ao se opor à realidade que esse movimento gerou. Em *Estação das Chuvas*, o autor dá destaque às pessoas envolvidas nesse processo, com suas dores íntimas e físicas, bem como com suas decepções com o projeto nacional diante da realidade de perseguições, torturas e doenças que assolavam o país. Neste sentido, é interessante observar que alguns procedimentos utilizados em *Fronteiras Perdidas* também podem ser percebidos na efabulação de *Estação das Chuvas*, como por exemplo, a problematização das relações identitárias de suas personagens, em geral, retratadas como não homogêneas ou quando o contrário, realizada pela constância da ironia. De acordo, com Mário Lugarinho,

Sem dúvida, diante do tempo pós-moderno e pós-colonial, a crueza das *Fronteiras Perdidas* (Agualusa, 1999) não remete o leitor ao conforto das fronteiras conhecidas em que o repertório literário acostumou. A perda das fronteiras conhecidas, ao contrário, denuncia que o jogo de poder que os discursos encenam não se esgotou e ainda é jogado. Mesmo que o discurso literário tenha se tornado propriedade de um discurso de poder, a obra de Agualusa indica que a literatura ainda possui fôlego para se consubstanciar como lugar da história dos vencidos, recorrendo mais uma vez a Walter Benjamin. No complexo espaço cultural angolano, Agualusa impõe uma rediscussão do poder, do cânone e da própria crítica que se operou até o presente momento (LUGARINHO, 2007, p. 312).

Em *Estação das Chuvas*, a construção de algumas personagens reflete a visão do discurso nacionalista, no qual as fronteiras entre o colonizador e o colonizado são concebidas como bem definidas. Tal é o caso de Antoine Ninganessa, líder espiritual seguido por um



grupo de pessoas que tenta fugir da guerra. Suas atitudes extremas, que muitas vezes beiram o risível, rejeitam tudo o que diz respeito ao colonizador:

Estava sempre a dizer que as pessoas deviam deixar de imitar os brancos. Ninguém devia vestir calças ou camisas, ninguém devia comer em pratos de alumínio, ninguém podia utilizar papel higiênico. Às vezes exaltava-se e gritava que era preciso fazer tudo ao contrário dos portugueses. E então ele próprio dava o exemplo e começava a andar para trás, como um caranguejo, ou sentava-se numa cadeira com pernas dobradas ao contrário e virava a cabeça para as costas e falava não pela boca mas pelo ânus (AGUALUSA, 2005, p. 93).

Há um episódio marcante no romance que traduz bem a percepção diaspórica ante a dicotomia entre o “bom” *versus* o “mal”, e que transfigura a possibilidade de o sujeito transitar por essas vias. Isso ocorre no décimo capítulo de “A poesia” em que Lídia, contando sobre sua infância, afirma que uma vez ela e um grupo de amigos puseram visgo em um pequeno muro onde os pássaros costumavam pousar, já que esta era uma prática recorrente entre as crianças pobres que os apanhavam para vender de porta em porta. Porém, Lídia e seus amigos, oriundos do Liceu, não tinham o objetivo de vender os passarinhos apreendidos, e, por isso, discutiam o que fariam com eles. No relato da personagem, Viriato pretendia comê-los, quando apareceu um garoto solicitando que os soltassem. Ironias a parte, este menino se chamava Rui Tavares Marques, recém-chegado de Huambo, criança expansiva e divertida que, quando grande, tornou-se um dos mais maquiavélicos torturadores.

[...] pois foi o homem que julgou os mercenários em 1976, e depois participou nos interrogatórios aos fraccionistas. Os que sobreviveram dizem que foi o pior de todos: “era maquiavélico”. Outros adjetivos: odioso, hipócrita, repugnante, paranóico. Obtinha confissões sob tortura. Diz-se que num ataque de fúria, enfiou a mão pela boca de uma prisioneira e lhe arrancou a língua. Todavia, tem até hoje muitos amigos: “é simplesmente encantador”, garantiu-me uma escritora portuguesa, “uma pessoa culta, divertida, inteligente. Excelente cozinheiro e poeta de grandes recursos”. Outros adjetivos: brilhante, amável, delicado, acolhedor (AGUALUSA, 2005, p. 58).

Pela perspectiva de Lídia, após a intervenção insistente de Rui Tavares Marques em defesa da vida do passarinho e da sua ponderação sobre o crime contra animais, um dos garotos “de modos efeminados, o Rosa-da-Ana, também conhecido por Rosa-de-Porcelana, apareceu com uma tesoura de podar: Queres soltar o passarinho? Então vamos soltar os passarinhos. E, enquanto os outros agarravam Rui Tavares, cortou as pernas aos pássaros” (AGUALUSA, 2005, p. 58). A conclusão de Lídia revela que fora ela quem dera a tesoura ao Rosa-de-Porcelana, pois, no seu entender, a infância é a estação da maldade:

Apenas isso, que a infância é a estação da maldade. Claro que é também a idade da inocência. Acho que é necessária uma certa inocência para que a maldade se manifeste nas suas formas mais exuberantes. [...] As notícias sobre crianças que matam ou torturam não me surpreendem. Admira-me, sim, que este fenômeno não seja mais vasto. Os grandes torturadores, e eu conheci alguns – enfim, nós conhecemos alguns, não foi? –, os grandes torturadores são quase sempre homens que não tiveram infância e por isso exercem mais tarde. A maldade dos homens talvez seja, no fundo, uma expressão de sua inocência. Por isso eu costumo dizer que só os inocentes são culpados (AGUALUSA, 2005, p. 60).

Ora, se as características diaspóricas também são demarcadas na obra pelo recontar das muitas histórias, a partir da margem e pela figuração dos espaços na narrativa, é preciso lembrar que essa é também uma característica da metaficção historiográfica, presente em *Estação das Chuvas*, e que promove uma abertura aos discursos da margem ou dos excêntricos (HUTCHEON, 1991), dando voz a essas personagens na recomposição da história de Angola, bem como a focalização de seus espaços. A narrativa vai buscar lugares não privilegiados pelos discursos oficiais, tais como a prisão, o interior das casas e a rua ocupada por crianças e também pelos desabrigados, doentes e mutilados.

Daí, concordamos com Jorge Valentim (2012), quando afirma que, em *Fronteiras Perdidas*, há uma incidência de espaços flutuantes “que incitam não só o repensar das identidades culturais que se misturam, mas também o *redimensionar de um novo espaço, não mais central, mas periférico*, marcado pela mobilidade, pela transitoriedade e pelo excesso multicultural” (VALENTIM, 2012, p. 97; grifos meus). Deste modo, ressurgem das margens as imagens que vêm recontar as muitas histórias dessa nação. E essa transitividade ocorre na narrativa tanto no nível coletivo, quanto no destaque à condição individual das personagens.

Ora, tal condição descrita por Valentim (2012) não deixa de estar relacionada com a composição ficcional da protagonista de *Estação das Chuvas*. Lídia do Carmo Ferreira está sempre isolada num “não-lugar” e constantemente vinculada à solidão. Por meio da escrita, a personagem busca a intersecção entre o mundo vivido e o imaginário e faz de seus poemas o principal caminho para a fruição e a sublimação. Elemento emblemático no romance, a presença do mar e do fluido é também constantemente associada à protagonista, posto que o líquido abre as páginas do romance, através de imagens flutuantes e aquáticas:

Naquele dia Lídia sonhou com o mar. Era um mar profundo e transparente e estava cheio de umas criaturas lentas, que pareciam feitas da mesma luz melancólica que há nos crepúsculos. Lídia não sabia que aquilo eram alforrecas. Enquanto acordava ainda as distinguiu atravessando as paredes (AGUALUSA, 1996, p. 15).

A condição diaspórica determina a impossibilidade da personagem de sentir-se plena em um único espaço. Ela figura-se como uma espécie de sujeito inadaptado, e essa condição perpassa todo o seu percurso. O ápice desta figuração talvez seja o seu destino final, marcado pelo desaparecimento, restando apenas sua trajetória, recuperada em uma tentativa de junção realizada pelo jornalista. A sensação de pertencimento e completude, fundamentada nas teorias modalizantes e almejada durante as lutas pela Independência, não reside em Lídia nem nunca residiu, posto que a viajante que nela habita permanece num estado de solidão. Ela configura-se, portanto, sob o signo do móvel e do fronteiro.

Se, por um lado, a protagonista acentua a fragmentação, típica dos sujeitos pós-modernos, por outro lado, os locais agenciadores da ação não escapam à efabulação. As *fronteiras perdidas* também atingem os espaços geográficos que se transfiguram em não-lugares, pois, em *Estação das Chuvas*, as diversas barreiras, sejam físicas ou ideológicas, são transpostas em diferentes níveis. Jorge Valentim (2012), por exemplo, relaciona com propriedade a proposta de viagem ao fenômeno da globalização, pois segundo Stuart Hall (1999, p. 74-75 *apud* Valentim, 2012, p.102), “as diferenças e as identidades nacionais na era pós-moderna tendem a uma intensa metamorfose, saindo de uma fortaleza inexpugnável e cedendo lugar a novas, salutares e híbridas manifestações culturais”. Se tal fenômeno de multiplicidade de fronteiras literárias que se perdem ocorre nos contos de *Fronteiras Perdidas*, também em *Estação das chuvas*, as fronteiras geográficas, culturais e genológicas se diluem.

Esse movimento ocorre, por exemplo, com a reescrita dos textos históricos oficiais, pois os dados não aparecem apenas citados, são ficcionalizados, com todas as cores e entonações de uma reescrita que preconiza a doação de voz aos dantes silenciados. Outras partículas movimentam-se para a composição da narrativa, e uma delas, digna de nota, é a metaficção, em que o texto se torna um espaço fundamental também para se interrogar (sobre) a própria escrita, permitindo-se, conforme já destacado, o mover por vários gêneros escritos e orais, como a carta, o poema, a reportagem e os mitos. O próprio título do romance pode ser relacionado aos conflitos ocorridos no período que circunda a Independência Nacional, em 1975, do mesmo modo como também pode ser remetido ao sentido de estação como espaço do entrelugar e da transitividade.

Vale ressaltar, aqui, que a expressão “estação das chuvas” pode, todavia, ser aludida ao efeito climático, pois, como característica típica do país, este é popularmente classificado como tendo duas principais estações: a da chuva e a da seca, conhecida como *cacimbo*. A

estação das chuvas ocorre em novembro, exatamente o mês da Independência, que, após inaugurar a narrativa, é seguido de todos os embates que a atravessam. A tão esperada chuva, elemento significativo de liberdade, portanto, vem acompanhada de uma realidade adjacente à esperada, já pressentida por Lúdia. Mesmo durante os festejos, a protagonista se refugia em seus sonhos: “Deitada de bruços, na sua cama de tábuas de quicombo, Lúdia Ferreira sentiu que o ar do quarto se enchia de um violento tropel e que de novo a alcançava o abraço do mar” (AGUALUSA, 1996, p. 18). Daí, ser possível pensar o mar enquanto elemento simbolizador desse estado transitório entre as possibilidades ainda informes e a realidade disposta. Uma situação de ambivalência, incerteza, dúvida ou de flutuação, que pode se concluir bem ou mal.

O narrador também ocupa um lugar representativo nessa transitividade, pois é com ele que o leitor viaja nessa busca incessante pelo passado e pelo paradeiro de Lúdia. Num gesto muito próximo daquilo que Jorge Vicente Valentim aponta sobre as *Fronteiras Perdidas*, o deslocamento proposto em *Estação das chuvas* não deixa de revigorar o trânsito e a mobilidade, posto que

[...] a viagem na chamada pós-modernidade passa agora além das terras, rompe fronteiras, flutua entre “não-lugares” e transita por espaços periféricos. Logo ganha múltiplas significações porque não se concentra num espaço centralizado e centralizador. [...] repensa a questão da identidade cultural, vinculada numa sociedade em trânsito, questiona valores intocáveis e dilui antigas e congeladas certezas (VALENTIM, 2012, p. 106).

Deste modo, defendemos, aqui, a ideia de pensar o romance, neste sentido, como um passaporte para diversas viagens, articuladas em sua ficção. Entre elas está o interrogar constante sobre a proposta de identidade nacional, não mais atada à linha geográfica, mas propondo, agora, uma reflexão sobre as definições de angolanidade e africanidade.

#### **1.4 Que Angola escreve José Eduardo Agualusa?**

[...] existem onze milhões de maneiras diferentes de ser angolano, tantas quantos os angolanos, e todas elas são legítimas.  
[JOSÉ EDUARDO AGUALUSA. *Guerra e paz em Angola*]

Em virtude do contexto histórico e literário de recente descolonização, nas literaturas africanas em língua portuguesa, os escritores, de modo geral, perpassam o processo de pensar as nações, fundamentados pelo conceito da africanidade. José Eduardo Agualusa não é uma exceção. Ele propõe em seu projeto literário pensar a nação angolana a partir de um viés heterogêneo, multicultural e multilinear (ou de uma perspectiva crioula, conforme enseja em seu romance *Nação crioula*, de 1997). Agualusa coloca-se, portanto, como um viajante entre as identidades e afirma por diversas vezes, em sua obra, essa mestiçagem racial e cultural.

Na leitura aqui proposta, temos a oportunidade de pensar a protagonista do romance em estudo, Lúcia do Carmo Ferreira, como uma personagem construída sob esses pressupostos, posto que, descendente de portugueses e africanos, ela possui uma educação tradicional dos liceus, mas não abdica da importante componente das tradições ancestrais, sendo constantemente tocada pela sabedoria de sua avó Zafina.

Ao iniciarmos, portanto, a análise sobre o romance *Estação das Chuvas*, nada mais conveniente do que transportar para o universo do escritor angolano a interrogação lançada pelo escritor moçambicano Mia Couto (2005), em seu ensaio “Que África escreve o escritor africano?”. Com uma postura muito próxima da de José Eduardo Agualusa, Mia Couto partilha de alguns posicionamentos consonantes aos assumidos pelo autor de *Estação das Chuvas*. Ao afirmar, por exemplo, que o escritor tem toda a responsabilidade com a democracia e os direitos humanos, “porque o compromisso maior do escritor é com a verdade e com a liberdade”, Mia Couto sublinha o instrumento utilizado por ele enquanto criador de realidades e modificador de mentalidades: “[...] para combater pela verdade o escritor usa uma inverdade: a literatura. Mas é uma mentira que não mente” (COUTO, 2005, p. 59).

Ora, também José Eduardo Agualusa propõe uma reinvenção da história em suas construções narrativas, pelas malhas da ficção, e, por meio desta, lança, nas malhas da efabulação, uma certa contestação de posicionamentos já estabelecidos na sociedade angolana. Vale também destacar seu trabalho de reflexão em torno dos caminhos da nação, não se guiando, porém, por um viés restritamente etnográfico ou puramente geográfico.

O argumento central do ensaio de Mia Couto, que se encontra presente em muitos textos de Agualusa, incluindo *Estação das Chuvas*, é a defesa de uma África híbrida, mestiça e multicultural, revigorando toda a riqueza que estes termos, em sua multiplicidade, detêm, posto que, segundo o escritor moçambicano, “quando falamos de mestiçagens falamos com algum receio como se o produto híbrido fosse qualquer coisa menos ‘pura’. Mas não existe

pureza quando se fala da espécie humana. E se nos mestiçamos significa que alguém mais, do outro lado, recebeu algo que era nosso” (COUTO, 2005, p. 59).

É preciso ter certa cautela ao utilizar o argumento de Mia Couto, no sentido de não o perceber de modo descontextualizado para não se ter a sensação de um apagamento da violência que segue esse processo de hibridação. É exatamente este o ponto crucial, já que a questão da violência une e separa as duas concepções dominantes sobre a identidade dos países pós-coloniais africanos. No caso de Agualusa, a questão centra-se na identidade angolana: de um lado, há a questão da heterogeneidade, vista pelo viés da criouldade; de outro, há uma perspectiva que considera a angolanidade sob os traços culturais tradicionais preexistentes à presença cultural portuguesa. A questão da violência se torna crucial, uma vez que a grande crítica da segunda corrente é o apagamento ou a atenuação da violência durante o processo de hibridação das culturas proposto pela criouldade. Diante dos dois ângulos, pode-se inferir que o racismo que sustentou esse processo no território africano imprimiu marcas em ambos os lados, porém, é inegável o fato de que este fora sempre muito mais árduo com aqueles que foram suas vítimas diretas.

O ensaísta, crítico literário e escritor angolano Luis Kandjimbo é um dos opositores declarados da teoria da criouldade, que ele chama de “fantasmas que resistem à morte” do final do colonialismo. Esse posicionamento é articulado em seu ensaio “A Literatura Angolana, a Formação de um Cânone Literário Mínimo de Língua Portuguesa e as Estratégias da sua Difusão e Ensino”, disponível no *site* da União dos Escritores Angolanos. Para ele, a teoria não deixa de ser uma manifestação de outra forma de violência, no sentido de que:

[...] impõe-se um grande esforço de exorcização dos fantasmas que ainda resistem à morte. Um destes fantasmas é a chamada teoria da criouldade esboçada em fins da década de 60 pelo ensaísta Mário António. Mas encontra hoje em Portugal muitos seguidores, entre os quais o escritor José Eduardo Agualusa e o professor universitário José Carlos Venâncio todos nascidos em Angola. Aliás, o modo como se difunde tal teoria da criouldade não deixa de ser manifestação de uma forma de violência, na medida ela tem o seu fundamento no mito do mestiço teoricamente defendido por Gilberto Freyre, o pai do lusotropicalismo [KANDJIMBO, s.d.].

Apenas por este excerto não é possível analisar ou avaliar os argumentos de Kandjimbo ou, até mesmo, tomar partido por algum dos lados da discussão. Para isso, seria necessário um processo de pesquisa mais amplo, fato que seria fascinante, mas que desviaria o foco da presente dissertação que se outorga a verificar como essas relações de tensões

manifestam-se na obra de José Eduardo Agualusa. No entanto, não deixa de ser instigante a forma como o pensador angolano expõe suas reticências ao processo de criouldade e a maneira desconfiada com que percebe determinados defensores dos seus pressupostos.

Estas diferentes reações não deixam de apontar para uma complexidade no pensamento intelectual e artístico angolano. Neste sentido, Maria da Conceição Neto (1997), professora da Universidade Agostinho Neto, demonstra as multiplicidades e as ambiguidades das relações no território angolano, sobretudo quando afirma que qualquer teorização com o objetivo exclusivo de considerar um carácter essencial ou uno da colonização portuguesa será inadequada, e comprova que mesmo as discussões sobre a criouldade ou o lusotropicalismo não escapam de tal complexidade, visto que, sobre esta última corrente herdada pelo pensamento de Gilberto Freyre, por exemplo, a ensaísta angolana coloca em xeque quem teria sido esse “luso” típico, visto que vários foram os colonizadores portugueses. Basta lembrar que, entre estes, podem ser elencados os cristãos-novos, os padres jesuítas, os brasileiros, os degredados e os exilados políticos. Ainda a respeito da teoria da criouldade, a investigadora afirma:

Evitemos equívocos lembrando, em primeiro lugar, que ‘crioulo’ tem uma pluralidade de significados que chegam a ser contraditórios: no Brasil, designava o escravo negro nascido localmente; noutras colônias americanas, os brancos ali nascidos. Em Cabo Verde, todos se assumem ‘crioulos’ de longa data. Em Angola, o termo está hoje em dia fortemente politizado, ao ponto de haver três ou quatro significados correntes, donde resulta ser cada vez menor a operacionalidade do conceito. Mas mesmo no sentido que na história de África geralmente se dá a ‘crioulos’ (grupos social e culturalmente distintos, com consciência de grupo, reivindicando-se da dupla herança africana e ‘ocidental’) criouldade e mestiçagem ‘racial’ não são sinônimos. Não só a mestiçagem não é condição suficiente para o surgimento de ‘crioulos’, como também pode suceder que estes não se distingam ‘racialmente’ dos ‘não-crioulos’ que os rodeiam [...]. Ou seja, os processos de ‘crioulização’ pertencem a diferentes épocas e a povos diversos e referem-se a novas identidades sócio-culturais resultantes da interação prolongada de línguas e culturas diferentes, num espaço geralmente limitado e em determinadas circunstâncias (ou então seríamos todos crioulos, como resultantes que somos de múltiplas interações culturais) (NETO, 1997, p. 332).

Em outras palavras, para Maria da Conceição Neto (1997), não se pode obliterar as nuances que a “criouldade” abarca, mas, ao mesmo tempo, não se pode reduzir seu complexo processo a uma nomenclatura generalizante, como a da “mestiçagem”. Ambas expressões têm suas validades e, com isto, especificidades distintas. Daí entendemos a principal crítica articulada por Kandjimbo (s.d.) em relação à criouldade, posto que se

fundamenta na ideia de que tal pensamento teórico desconsidera a violência e os interesses mantidos no processo de miscigenação, trazendo, assim, um falso tom de harmonia nessas relações, daí a sua comparação com o lusotropicalismo. Um detalhe importante a ser observado, neste sentido, é a percepção e a preocupação, nas obras de José Eduardo Agualusa, de não proceder um apagamento da violência desse processo, mas as de a perspectivar sob uma outra ótica.

Agualusa faz parte, assim, de um segmento da sociedade angolana que não se ampara unicamente nos valores de recuperação da tradição, porque a percebe sob um contexto globalizado e, conseqüentemente, a considera inserida em um cenário de múltiplas trocas e mudanças. Kandjimbo (s.d.), por sua vez, representa outro segmento, também legítimo e bem fundamentado, que busca resgatar e reconhecer o conhecimento da África negra, com uma postura totalmente possível, rica e também complexa, capaz de representar uma Angola igualmente existente àquela que propõe e busca o autor de *Estação das Chuvas*. O embate ideológico entre os dois intelectuais revela-se mais um debate de ordem social, cultural e política, bastante grave em Angola, por sinal, e que, conseqüentemente, permeia boa parte das narrativas produzidas neste fim de século XX e início de século XXI.

### **1.5 Guerra e paz ou a Angola escrita por José Eduardo Agualusa**

José Eduardo Agualusa, em conferência realizada pelo Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona (CCCB), em 2004, intitulada “Guerra e paz”, comenta os conflitos que permeiam a independência política de Angola, ficcionalizados no romance *Estação das Chuvas*: “[...] no meu segundo romance, *Estação das Chuvas*, tentei reconstruir aquelas horas de medo e euforia” (AGUALUSA, 2004, p. 1). Ainda neste texto, afirma serem os conflitos étnicos o grande mote gerador da incongruência e da intolerância entre os partidos políticos de Angola:

O tempo veio a demonstrar que aquilo que separava os diferentes partidos angolanos não eram tanto divergências de ordem ideológica, exploradas pelas diversas superpotências, e sim algo mais antigo, mais desesperador, e muito mais profundo. As sementes do ódio haviam sido lançadas muitos séculos antes (AGUALUSA, 2004, p. 2).

Em sua perspectiva, a FNLA (Frente Nacional da Independência de Libertação de Angola), um dos três partidos históricos do nacionalismo angolano, é o mais marcadamente



étnico, pois representa, desde a origem, a aristocracia rural do velho Reino do Congo, e nunca conseguiu se expandir para além da sua região de origem. Tendo abandonado a luta armada, logo após a Independência, transformou-se posteriormente em um pequeno partido. Já o MPLA (Movimento pela Libertação de Angola) surgira em Luanda, no seio da sociedade crioula euro-africana, e era integrado inicialmente apenas por brancos e mestiços, mas, posteriormente, expandiu-se para o campo, afirmando-se como uma força nacional. Por fim, a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), fundada um pouco mais tarde, em 1967, era composta por homens de origem camponesa de diferentes etnias angolanas, do norte ao sul do país, e quase todos seus membros fundadores eram educados em missões protestantes.

Ora, nenhum desses dados passa de maneira despercebida pelo autor de *Estação das Chuvas*. Agualusa comenta a atuação de Jonas Savimbi e Viriato da Cruz, pois o primeiro, antes de fundar a UNITA, hesitou durante algum tempo entre militar no MPLA ou na FNLA, optando pela última organização. Jonas Savimbi justificou, posteriormente, sua decisão em entrevista com as seguintes palavras: “Pode parecer racismo e não será certamente a forma como pensamos hoje, porque já aprendemos muito. Contudo é um facto que era muito difícil, naquela altura, para os Africanos, compreender porque é que os mestiços estavam a liderar um movimento de libertação contra os portugueses”<sup>2</sup>.

O segundo caso, comentado por Agualusa, é o do poeta Viriato da Cruz, homem mestiço, de língua materna portuguesa e de formação europeia. Ele, também, um dos fundadores do MPLA, afastou-se do partido pouco tempo depois de se opor à liderança de Agostinho Neto. Por um breve período também aderiu à FNLA, argumentando que apenas o partido de Holden Roberto reunia condições para representar a vasta maioria negra e camponesa de Angola. Sobre a questão identitária do MPLA, Agualusa (2004, p. 2) enuncia:

Os principais dirigentes do MPLA revelaram desde o início graves distúrbios de identidade. Angolanos, sem dúvida, mas de origem portuguesa, ou, ao menos, formados dentro de uma matriz portuguesa, o seu combate nacionalista implicou uma ruptura com uma parte deles mesmos. Brancos ou mestiços, queriam ser negros. Homens da cidade, queriam ser camponeses.

[...] Vários dirigentes brancos e mestiços do MPLA, ou negros de língua materna portuguesa, escolheram nomes de guerra, ou, no caso daqueles que eram também escritores, pseudónimos literários, em línguas africanas. Foi o caso de Mário Pinto de Andrade, elemento central de todo o movimento

---

<sup>2</sup> Entrevista a Fred Bridgland, em “Jonas Savimbi – Uma chave para África” (Editora Perspectiva & Realidades, Lisboa, 1988), citada por Agualusa (2004).

literário que precedeu e preparou a insurreição nacionalista, o qual assinou, durante alguns anos artigos na revista *Presence Africaine*, de que era redator, com o sonoro pseudônimo de Buanga Fele. Outro caso interessante é o de Pepetela. O mais famoso escritor angolano da actualidade, chama-se na realidade Artur Pestana, e é neto de portugueses, sendo Pepetela, simplesmente, a tradução para quimbundo da palavra pestana.

Em sua instigante explicação, Agualusa afirma que Luanda, capital de Angola, fundada em 1576, é uma das mais antigas cidades da costa ocidental da África. Séculos de presença colonial fizeram nascer e afirmar-se nela uma sociedade crioula, euro-africana, composta por famílias negras e mestiças, enriquecidas com o tráfico negreiro que, até os finais do século XIX, detiveram considerável poder político e econômico. O Senado da Câmara de Luanda, por exemplo, era composto quase exclusivamente por angolanos negros e mestiços, bem como os principais jornais da época eram dirigidos por angolanos e algumas das maiores fortunas também pertenciam a pessoas de sangue africano<sup>3</sup>. Ele cita o exemplo de Dona Ana Joaquina dos Santos Silva, a Dona Ana Mulata, e ainda sublinha que as famílias tradicionais luandenses, em geral, possuíam uma relação bastante conflituosa com os povos do interior de Angola. Segundo ele,

Estas famílias tradicionais luandenses mantiveram sempre, salvo raras exceções, uma relação conflituosa e de grande desconfiança relativamente aos povos do interior, os quais desprezavam profundamente, e nem o seu empobrecimento, nem sequer a grande vaga colonial que se sucedeu ao fim da II Guerra Mundial, e que a todos prejudicou, conseguiu alterar tais preconceitos e mentalidades. Do outro lado, do lado da África profunda, o rancor em relação à cidade não era menor – mas tinha menos possibilidade de se exprimir (AGUALUSA, 2004, p. 3).

Por isso, argumenta que o posicionamento de certos homens e intelectuais, como Viriato da Cruz ou Mário Pinto de Andrade, não deixou de se configurar como algo mais radical do que uma simples opção de classe, uma vez que eles se esforçaram, segundo Agualusa, de forma honesta, para construir um amplo movimento nacionalista, “capaz de ultrapassar séculos de ódios, de rancores, e, sobretudo, de desconhecimento mútuo, reconciliando uma civilização urbana, crioula, fruto do pecado original de escravos, com as diversas sociedades camponesas do interior do país” (AGUALUSA, 2004, p. 3).

---

<sup>3</sup> No referido texto de Maria da Conceição Neto (1997), a pesquisadora apresenta detalhadamente o processo da formação da elite negra angolana durante o período colonial e as árduas condições impostas para o indivíduo obter o estatuto de “cidadão civilizado” e, conseqüentemente, a ascensão social.

Ora, optamos por resgatar, aqui, o ensaio de José Eduardo Agualusa quase na íntegra, porque acreditamos que, neste texto, ele apresenta de forma elucidativa e explícita como e por que ocorrem esses conflitos em solo angolano, visto que a sociedade tradicional luandense, apontada por ele, enriqueceu principalmente com o tráfico de escravos, de pessoas capturadas no interior de Angola. Logo, esse enriquecimento ocorreu por associações e concessões ao regime colonial português, sustentado pela dizimação, espoliação e todo o processo de violência física e ideológica que envolveu a dinâmica da escravização em solo africano.

Agualusa continua o ensaio afirmando que o MPLA, após a Independência, nutriu um discurso que enfatizava o combate ao tribalismo e ao regionalismo, sob a justificativa de se manter a unidade nacional. No entanto, segundo ele, sob esse discurso, o partido “ocultava uma mentalidade colonizada”, que não percebia como riqueza e vantagem a diversidade étnica e linguística do país, pois, “Quando os dirigentes angolanos gritavam ‘Um só povo, uma só nação’ – a principal palavra de ordem daqueles dias – estavam a sugerir (e eles acreditavam nisso) que era impossível construir um país moderno respeitando as diferentes nações de Angola” (AGUALUSA, 2004, p. 3).

Assim, Agualusa segue afirmando que Jonas Savimbi, o mais mordaz opositor ao MPLA após a Independência, aproveitara esse discurso, já que para ele esta linha de pensamento representava o mundo urbano e a sociedade crioula, explorando, assim, “o ressentimento e a revolta das populações rurais” (AGUALUSA, 2004, p. 3). Savimbi, portanto, na perspectiva do referido ensaio, teria se encarregado de aprofundar o fosso entre o campo e a cidade, transformando a UNITA em um partido preponderantemente camponês, com relevante atuação na guerra civil. Por fim, Agualusa conclui seu pensamento, afirmando acreditar na possibilidade de reconciliação por meio da democracia política:

A democracia é, creio, o único sistema capaz de combater a cultura de exclusão que se instalou em Angola, o racismo, a xenofobia, promovendo o diálogo e expondo à luz franca do dia aquilo que para muitos de nós, aqueles que nunca deixaram de lutar pela paz, sempre foi uma evidência – existem onze milhões de maneiras diferentes de ser angolano, tantas quantos os angolanos, e todas elas são legítimas (AGUALUSA, 2004, p. 5).

Depreende-se destas colocações do autor de *Estação das Chuvas*, que refletir sobre sua visão do contexto que permeia o seu processo de escrita, bem como seu posicionamento ideológico, faz-se interessante, uma vez que todo esse eixo epocal, deslindado por Agualusa neste ensaio, está pulverizado no romance em estudo, seja pela representação de cenas de

violência e tortura, como a da morte de Artur, primo de Lídia, comandante do EPLA (Exército Popular para a Libertação de Angola), o primeiro braço armado da MPLA – “caiu numa emboscada da FNLA e foi torturado durante três semanas. Arrancaram-lhe os cabelos e a barba, queimaram-lhe o peito com cigarros e por fim empalaram-no com um ferro em brasa” (AGUALUSA, 2005, p. 33) –, seja pela efabulação de outros conflitos tênues ou explícitos que permeiam toda a narrativa, como, por exemplo, as situações de preconceito racial desferidas ao médico negro amigo do avô de Lídia,

[...] o Dr. Aires Menezes, um dos primeiros médicos negros a desenvolver atividades em território angolano. Alto e de porte atlético, vestido como um herói de filme americano, soberbo monóculo no olho direito, perfume francês e bengala de prata. Os candungos [brancos] olhavam-no com desconfiança [...] quando ele passava enrolavam as palavras, cumprimentavam, “vossência como vai a saúde?”. Mas mal o viam pelas costas cuspiam para o lado “ora querem lá ver o raio do preto!” (AGUALUSA, 2005, p. 48)

Lídia narra que uma dessas pessoas, com o intuito de humilhar o médico, fora ao consultório solicitando uma cirurgia para retirar de seus pés algumas “bitacaias” [bicho de pé]. No entanto, percebe-se a atitude do médico em tratar o caso como se fosse o de uma delicada cirurgia, enquanto o homem divertia-se internamente. No entanto, perde a vontade de rir quanto o médico apresenta a conta, afirmando: “Achou caro? [...], “pois fique sabendo que em se tratando de eliminar parasitas todo dinheiro é pouco” (AGUALUSA, 2005, p. 49).

Desta forma, podemos concluir que Angola constitui-se, portanto, um território onde convivem estes e outros segmentos da sociedade, sendo composta por negros, mestiços, brancos, camponeses, ricos, pobres, sonhadores, corruptos, guerrilheiros, trabalhadores, criminosos e outros atores das mais diversas classes sociais e atuações. E são estes os agentes que proliferam nas narrativas de José Eduardo Agualusa, ainda que amparados pelo viés da desilusão, da crítica ácida e do desencanto em relação ao contexto atual da nação. É possível perceber, assim, que os conflitos descritos em Angola têm como cerne a questão identitária, daí a nossa aposta em pensar a proposta de Agualusa, no romance em estudo, de reescrever esses contextos pós-coloniais sob o viés do sujeito diaspórico, rompendo as barreiras e ampliando as fronteiras entre a ficção e a história, como um atributo proeminente em sua escrita.



## **CAPÍTULO 2: O PÓS-COLONIAL E O PÓS-MODERNO: CAMINHOS E APROXIMAÇÕES**

Tendo como foco de análise o processo da ficcionalização da história e a subsequente questão da identidade nacional, sob os vieses já aqui apontados – a condição diaspórica, a fragmentação como eixo de construção das representações identitárias – faz-se necessário, em primeira mão, tratar dos conceitos *pós-colonial* e *pós-moderno*, ambos orientados pela percepção pós-estruturalista de análise.

Em virtude de seu caráter político e das nuances ideológicas fortemente entretecidas em suas construções, os romances africanos de língua portuguesa, quase sempre, são analisados a partir da linha crítica pós-colonial (LEITE, 2003; REIS, 1999). No entanto, alguns estudos já despontam no cenário atual, buscando uma aproximação destes princípios com outros, mais próximos de um norte pós-moderno, procurando não postular categoricamente uma pós-modernidade nos distintos sistemas literários dos PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa), mas apontar e sugerir um diálogo entre as propostas pós-coloniais e os recursos estéticos pós-modernos (MATA, 2003, 2007; PADILHA, 2002; SANTOS, 2004).

Em se tratando da obra de José Eduardo Agualusa, acreditamos ser possível relacioná-la neste cenário dialógico, tendo em vista que algumas questões acabam por florescer em no campo de análise aqui pretendido. Afinal, como compreender a obra de José Eduardo Agualusa no circuito dos estudos pós-coloniais? Será possível falar em uma pós-modernidade na África, se considerarmos que os modelos socioculturais regentes são frutos de um período muito próximo da tirania da colonização? Em que medida a proposta de ficcionalização da história atende às demandas pós-modernas e responde a certas inquietações pós-coloniais?

São questões como estas que buscaremos responder neste capítulo, tendo como intuito apreender os pressupostos regentes desses conceitos, definir e justificar as abordagens eleitas, bem como compará-los.

### **2.1 O pensamento pós-estruturalista e os estudos críticos das literaturas africanas**

Muitas perspectivas críticas têm orientado o estudo do *corpus* das literaturas africanas de língua portuguesa, com base em padrões que vão desde os parâmetros formalistas, em que o texto é tomado pela valorização da estética (FERREIRA, 1987; LARANJEIRA, 1995;

TRIGO, 1981), até os que se vinculam a questões paralelas ao texto, em sintonia com parâmetros extratextuais (MATA, 2001; 2007; PADILHA, 2002). Sabemos que a subjetividade e a criatividade materializam-se na obra literária textualmente, portanto, não há como prescindir da estrutura, sem a qual as intenções inerentes ao objeto literário não se manifestariam.

A materialidade do texto entra em evidência na teoria literária, sobretudo com o Formalismo Russo e o *New Criticism* dos Estados Unidos, no início do século XX, como correntes que se opuseram ao método humanista de análise e à historiografia literária sedimentada em um método puramente diacrônico, recorrentes no século XIX. Os dois movimentos foram de grande importância para que a teoria literária galgasse o padrão de uma disciplina firmada como ciência, ao lado de outras disciplinas das Ciências Humanas, e também para a abertura de caminhos crítico-metodológicos posteriores, sobretudo, para o pós-estruturalismo e a crítica pós-colonial, corrente esta privilegiada em nosso processo de análise do romance *Estação das Chuvas*.

Acreditamos ser importante perpassarmos alguns aspectos dessas linhas críticas, identificando, assim, aportes embrionários que vieram a gestar as concepções do pós-colonial e do pós-moderno, pois ao compreendermos tais correntes, intentamos demonstrar como esses ares do pensamento gestado nos principais núcleos acadêmicos ocidentais relacionam-se com a crítica e as literaturas nos territórios africanos, em especial na obra do angolano José Eduardo Agualusa.

Como observa Arnaldo Franco Junior (2009), no ensaio “Formalismo Russo e *New Criticism*”, ao darem ênfase aos procedimentos textuais, os formalistas russos efetuam uma severa crítica ao modo como a evolução literária era tradicionalmente abordada, pois reconhecem a história literária marcada pela sequência dialética de formas novas e antigas. Segundo o crítico brasileiro, “para eles [os formalistas] uma nova forma sempre dialoga com as anteriores, justificando sua emergência em razão do desgaste das formas que a precederam. Desse modo, a chamada ‘evolução literária’ passa a ser abordada por um prisma dialético [...]” (FRANCO JR., 2009, p. 117), conforme percebemos nas reflexões propostas por Tynianov (1921) em *Dostoievski e Gogol*:

Quando se fala da tradição ou da sucessão literária, imagina-se geralmente uma linha reta que encadeia novas folhas de um certo ramo literário e seus mais velhos. Entretanto as coisas são mais complexas. Não é a linha direta que se prolonga, mas assiste-se antes a uma partida que se organiza a partir de um certo ponto que se refuta [...] Toda sucessão literária é antes de tudo

um combate, é a destruição do todo já existente e a nova construção que se efetua a partir dos antigos elementos (TYNIA NOV *apud* EIKHENBAUM, 1976, p. 33).

Apesar do repúdio aos aspectos não linguísticos e extraliterários, que posteriormente foi levado à exaustão, Arnaldo Franco Júnior (2009) atenta para a importância desses estudos para uma maior abertura e valorização dos chamados gêneros “marginais”, “menores” ou “subliterários”. Para os formalistas, a literatura considerada de massa teria igualmente valor e funcionalidade, pois participa desse processo de domínio de um gênero e substituição de novos que o contestem. Porém, ainda de acordo com o ensaísta, a recusa ao extraliterário presente nos seus estudos mais radicais pretendeu afirmar uma autonomia que o fenômeno literário, na verdade, não teria, posto que “[...] A própria noção de *literariedade* é construída histórica e culturalmente – o que significa que ela resulta de uma interação complexa que envolve tantos aspectos imanentes do fenômeno literário como os aspectos normalmente considerados como extra-literários” (FRANCO JR., 2009, p. 124).

Para o estruturalismo, corrente sucedânea aos formalistas russos, a estrutura assume a primazia e a condição para que o significado seja compreendido (BONNICI, 2009), e, por isso, busca-se fornecer parâmetros científicos de análise, fundamentados na possibilidade de uma sintaxe universal da narrativa, desconsiderando também os substratos sociopolíticos envolvidos neste contexto. Neste sentido, como o principal objetivo é isolar e privilegiar o sistema narrativo, os estruturalistas acabam obliterando de suas análises o fator histórico, pois se concentram unicamente nas estruturas e “mais particularmente nas leis gerais pelas quais essas estruturas funcionam” (EAGLETON, 2003, p. 129).

Assim, entre o final de 1960 e o início de 1970, alguns adeptos do estruturalismo reavaliam a metodologia que subsidia suas análises e motiva o surgimento do pós-estruturalismo como uma espécie de bifurcação do primeiro, sendo, portanto, nas palavras de Thomas Bonnici (2009, p. 146), uma forma de “continuação e ao mesmo tempo de rejeição do mesmo”. Os pós-estruturalistas mantêm uma visão anti-humanista do estruturalismo e, influenciados pela Linguística, acreditam ser a linguagem a principal chave do conhecimento. A grande diferença reside no fato de o pós-estruturalismo considerar o indivíduo como fruto das estruturas sociológicas, psicológicas e linguísticas, e por perceber nas construções artísticas estratégias de poder e controle social.

É esteado por um conjunto de abordagens que nem sempre são compartilhadas na íntegra por todos os seus comungantes. Em seu estudo sobre o pensamento moderno, Stephen



Trombley (2014) aponta os principais adeptos da corrente pós-estruturalista, tais como Roland Barthes (1915-1980), Jacques Derrida (1930-2004) e Júlia Kristeva (1941-). No seu estudo sobre o pós-colonialismo, Thomas Bonicci (2009) ainda acrescenta os nomes de Jacques Lacan (1901-1981), Michel Foucault (1926-1984), Jean-François Lytoard (1925-1998), Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992). Entendemos, na esteira do pensamento destes dois críticos, que todo este elenco de intelectuais abrange uma série de pensamentos complexos, os quais não poderiam ser resumidos em poucas linhas, até porque não é o objetivo deste trabalho apresenta-las, mesmo de maneira sucinta. No entanto, gostaríamos de usufruir de algumas definições expostas pelo crítico literário britânico Terry Eagleton (2003) para destacar alguns pontos convergentes com a crítica pós-colonial e a poética pós-moderna.

Dentre tantos pensamentos aventados pelo pós-estruturalismo está a desconstrução da noção do sujeito do filósofo francês Jacques Derrida, que, por considerar a realidade humana um constructo social, propõe uma operação crítica por meio da qual as oposições podem ser parcialmente enfraquecidas no processo de significação textual. Nesta perspectiva, não será difícil entender porque o desconstrutivismo surge como um poderoso estímulo para o modo de pensar pós-moderno (HARVEY, 2012, p. 53). Na definição de Terry Eagleton:

A desconstrução, portanto, compreendeu que as oposições binárias [...] representam uma maneira de ver típica das ideologias. Estas tendem a traçar fronteiras rígidas entre o que é aceitável e o que não é, entre o eu e o não eu, a verdade e a falsidade, o sentido e o absurdo, a razão e a loucura, o central e o marginal [...]. Esse pensamento metafísico, como dissemos, não pode ser simplesmente evitado. Não podemos nos lançar para além desse hábito binário de pensamento, a uma esfera ultrametafísica. Mas através de uma determinada maneira de operar sobre os textos – sejam literários ou filosóficos – podemos começar a revelar um pouco dessas oposições, a demonstrar como um termo de uma antítese está secretamente presente no outro. De um modo geral, o estruturalismo contentou-se em separar em um texto as oposições binárias (alto/baixo, claro/escuro, Natureza/Cultura, e assim por diante) e expor a lógica de análise. A desconstrução tenta mostrar como tais oposições, para se manterem com tais, por vezes traem-se a si mesmas, invertendo-se ou desaparecendo [...]. A leitura típica habitual de Derrida consiste em tomar um fragmento aparentemente periférico da obra – uma nota de rodapé, um termo ou imagem menor e repetido, uma alusão casual – e nele trabalhar tenazmente até o ponto em que ele ameace dismantelar as oposições que governam o texto todo. A tática da crítica desconstrutiva, é em outras palavras, demonstrar como o texto pode embaraçar os seus próprios sistemas lógicos dominantes. [...] Toda linguagem, para Derrida, [...] está sempre ameaçando ultrapassar e escapar do sentido que tenta limitá-la [...] a desconstrução rejeita a oposição ‘literário/não literário’, assim como rejeita qualquer distinção absoluta. O advento do conceito de escrita, portanto, é um desafio à própria ideia da

estrutura, pois uma estrutura presume sempre um centro, um princípio fixo, uma hierarquia de significados e uma base sólida, e são exatamente essas as noções que a incessante diferenciação e preterição questiona. Em outras palavras passamos do reino do estruturalismo ao pós-estruturalismo (2003, p. 183-184).

A linha de reflexão de Eagleton (2003) não deixa de colocar em evidência os pensamentos responsáveis por promover uma crítica ao padrão universal de história, bem como à percepção de um único texto confiável sobre a mesma, rejeitando também a progressão histórica linear, que a via a partir de um passado primitivo rumo à civilização. Nega, ainda, a existência de uma verdade inerente ao texto, pois, sendo o signo arbitrário, este significa algo apenas pelo uso ou por convenções, anelando o significado ao contexto e abrindo o sentido do texto para a interpretação do leitor.

Terry Eagleton (2003) afirma que a passagem do estruturalismo para o pós-estruturalismo, inclusive nas palavras do próprio Barthes, é “uma passagem da obra para o texto”, deixando de ver o poema ou o romance como entidade equipada de significações definidas “para um jogo irredutivelmente pluralístico, interminável, de significantes que jamais podem ser finamente apreendidos em torno de um único centro em uma essência ou significações únicas” (EAGLETON, 2003, p. 191), ou seja, suas considerações sobre o contexto que fez crescer esse método de análise crítica apontam para uma reflexão sobre como a linguagem tornou-se uma preocupação obsessiva dos intelectuais, dada uma crise com a mesma que assolou a Europa em fins do século XIX e no século XX.

Essa crise gerou questões, por exemplo, sobre “como escrever numa sociedade industrial onde o discurso se havia degradado a um simples instrumento da ciência, comércio, publicidade e burocracia?” ou “para que público escrever, dada a saturação do público leitor por causa da cultura de massa, faminta de lucro e anódina?” ou, ainda, “poderia uma obra literária ser ao mesmo tempo um artefato e uma mercadoria no mercado aberto?” ou, por fim, “como era possível escrever sem a existência de uma estrutura de fé coletiva partilhada com o público e como, na agitação ideológica do século XX, seria possível reinventar essa estrutura comum?” (EAGLETON, 2003, p. 192-193). Terry Eagleton (2003) conclui que foram perguntas como essas que deram destaque ao problema da linguagem, e, na crença de ser possível transpor a própria linguagem como uma alternativa para os problemas sociais que lhes pressionavam, os pós-estruturalistas renunciam à ideia tradicional de que escreviam sobre algo para alguém fazendo da própria linguagem o objeto desejado, suspendendo o referente e tomando as palavras como objeto. Na sua pontual explicação:

O pós-estruturalismo foi produto dessa fusão de euforia e decepção, libertação e dissipação, carnaval e catástrofe que se verificou no ano de 1968. Incapaz de romper as estruturas do poder estatal, o pós-estruturalismo viu ser possível em lugar disso, subverter as estruturas da linguagem [...]. A obra de Derrida e outros lançou graves dúvidas sobre as noções clássicas de verdade, realidade, significado e conhecimento, todas denunciadas como baseadas em uma teoria ingenuamente representativa da linguagem. [...] como poderia haver qualquer verdade ou significação determinada? Se a realidade era antes construída do que refletida pelo nosso discurso, como poderíamos chegar à própria realidade, em lugar de conhecer apenas o nosso discurso? [...] Haveria sentido em pretender uma interpretação da realidade, da história ou do texto literário era ‘melhor’ do que outra? A hermenêutica se havia dedicado a compreender simpaticamente o significado do passado; mas haveria realmente qualquer passado a ser conhecido, além de uma simples função do nosso atual discurso? (EAGLETON, 2003, p. 195-198).

É interessante observar que, na sua perspectiva, esse pensamento influenciou os círculos acadêmicos de Esquerda, com uma relação direta com a desilusão histórica após 1968, ano marcado por protestos realizados em todo o mundo por estudantes, intelectuais, trabalhadores, grupos anti-racistas, homossexuais e feministas. A preocupação de Eagleton (2003), neste caminho, é destacar como a inserção desse pensamento no círculo acadêmico francês e norte-americano – e sobre este, com base no texto do próprio Jacques Derrida, *Les fins de l'homme* – sublinha a ocorrência de aplicações que serviram aos interesses políticos e econômicos para a sociedade americana.

Posto que Terry Eagleton (2003) tece em seu texto opiniões contundentes ante o quadro defendido pelos intelectuais pós-estruturalistas, já adiantamos que nosso intuito em utilizar o referido ensaio não é assentir ou refutar sua visão ante esse movimento ou, ainda, suas restrições e questionamentos sobre o pós-moderno, mas acompanhar suas considerações, visto que elas auxiliam na compreensão e na contextualização histórica do pensamento ideológico que as circunda. Um dos pontos significativos encontra-se quando destaca o interesse de Derrida em ir além de apenas desenvolver técnicas de leitura para as obras literárias, pois a desconstrução é para ele uma prática política e uma tentativa de desmontar a lógica de um sistema particular de pensamento e, por trás disso, todo um sistema de estruturas políticas e instituições sociais que mantêm sua força. Eagleton (2003, p. 204) também deixa claro que a teoria não pretende negar a existência de verdades ou de continuidades históricas, argumento por vezes utilizado pelos críticos ao pós-estruturalismo e, conseqüentemente, ao pós-moderno.

Diante deste quadro, cabe ressaltar, aqui, a relevância destas observações para nosso objeto de estudo. Não se pode perder de vista que o pensamento pós-estruturalista permite,

sim, uma análise que abrange também o contexto histórico e sociocultural, convergindo, de certa forma, para algumas prerrogativas da crítica pós-colonial (AHMAD, 1996)<sup>4</sup>. Neste sentido, podemos relacionar essas ideias às postulações de Inocência Mata (2010) sobre as literaturas africanas, posto que, ao considerar as distintas linhas de análise e crítica das últimas décadas e sua funcionalidade no estudo das literaturas africanas, aponta para alguns caminhos consonantes, pois “essa negociação é também ‘solicitada’ pela natureza política da literatura angolana, cujo contexto histórico fizera com que ela funcionasse com uma lógica de subsidiariedade em relação à luta político-ideológica anticolonial” (MATA, 2010, p. 29), quadro, aliás, que permanece mesmo após a independência nacional, em 1975.

Deste modo, a narrativa angolana, embora influenciada por outros contextos específicos ao Continente Africano, está também interligada ao período nomeado por Eric Hobsbawm (2001) como a *Era dos Extremos*, conforme aponta Ana Mônica Lopes (2011) ao se referir aos leitores da segunda metade do século XX, período em que se insere e se refere a ficção de José Eduardo Agualusa:

[...] como indica Hobsbawm em *Era dos extremos*, marcado por uma violência generalizada, com: duas grandes guerras; uma grande depressão econômica; a reordenação geopolítica em dois blocos de influência; regimes totalitários (no caso de Portugal, a ditadura Salazarista); o surgimento e desenvolvimento dos movimentos de independência, do pan-africanismo e do negritudinismo; a ampliação das comunicações e a conquista de novos mercados pela indústria cultural; e a independência de Angola, com a implantação de um regime socialista e o início da guerra civil. Nesse período, foram produzidos os discursos anticolonialistas e nacionalistas, ambos buscando seus pressupostos constitutivos na história e requerendo uma antiguidade para suas causas (LOPES, 2011, p. 219).

Todos esses conflitos fazem parte do contexto angolano, somados às desilusões com as metanarrativas que amparavam essa sociedade. As obras literárias abordam esse percurso de diversas maneiras, e, entre as muitas tendências das últimas décadas do século XX, está a ficcionalização da história, elemento estético e discursivo muito utilizado e que está relacionado ao pensamento pós-estruturalista, visto que, com a interrogação sobre o discurso monocórdico, monolítico e restritivo sobre os caminhos da história, intenta questionar as estruturas políticas de poder que procuraram manter esta perspectiva homogeneizadora.

---

<sup>4</sup> No seu ensaio “The politics of literary Postcoloniality”, o crítico indiano Aijaz Ahmad traça um perfil da condição pós-colonial das literaturas dos países do Oriente Médio, elencadas ao lado das africanas e asiáticas, iniciando suas reflexões em torno de uma “peculiar sensação de *déjà vu*, mesmo num grau de fadiga” (AHMAD, 1996, p. 276), sobretudo, com relação aos caminhos teóricos que antecederam as discussões em torno do pós-colonialismo no domínio do literário.

Portanto, vale destacar que, ao lado destas interrogações lançadas pelo pós-estruturalismo (SPIVAK, 1996), encontram-se, ainda, os processos de repaginação da história a partir de um olhar endógeno, como uma das condições pós-coloniais (MATA, 2003), e a metaficcionalização historiográfica, como uma das postulações poéticas pós-modernas (HUTCHEON, 1991; MATA, 2001, 2003). São vestígios perceptíveis na leitura do romance *Estação das Chuvas*, de José Eduardo Agualusa, conforme iremos mostrar e defender.

## 2.2 O Pós-colonial e as literaturas africanas

Porém, de todas as minhas reflexões releva uma convicção: a de que a literatura – e não apenas em África – é uma questão de estética, sim, mas também histórico-cultural e ideológica.

[INOCÊNCIA MATA. *Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa*]

Como visto, o pensamento pós-estruturalista dá abertura às correntes que têm como finalidade identificar e revelar as relações de poder e seus processos de construções ideológicas e culturais. Dentro deste cenário de ideias e correntes que desenvolvem e questionam a confiabilidade cega em um único discurso hegemônico, surge, portanto, a teoria e a crítica pós-coloniais, procurando colocar em evidência os sistemas literários e os contextos culturais de países (recém-saídos de sua condição de colônia das potências europeias) que, anteriormente, não gozavam das atenções da crítica acadêmica. Pretendemos, neste momento, discutir alguns pontos importantes dessa abordagem crítica, bem como pensar sua funcionalidade na análise de obras africanas de língua portuguesa e, especificamente, do romance em estudo, *Estação das Chuvas*.

Sabemos que as forças políticas, econômicas e o controle ideológico exercem uma forte impressão sobre os textos. A teoria do discurso de Michel Foucault (2010) reconhece que o discurso, seja escrito ou oral, jamais estará livre das amarras do período histórico em que foi produzido (BONNICI, 2009, p. 257). Na relação colonial e imperialista da Europa e de outras potências com as colônias e países emergentes, por exemplo, é possível perceber ordens hierárquicas de poder impressas nas relações econômicas e sociais e, conseqüentemente, nas manifestações da arte, como ocorreu com a literatura colonial no solo africano onde o negro era invisibilizado ou descrito sob o signo do exotismo e das concepções racistas (LARANJEIRA, 1995, p.27). Se as subjetividades são construídas por

meio dos discursos, o indivíduo pode identificar-se ou reagir contra eles, pois todos os acontecimentos são produtos de redes de significantes, estando a leitura e a produção de textos literários intimamente ligadas a essas redes.

Michel Foucault (2010) sublinha de forma incisiva ser o saber um produto de um discurso específico que o formulou, sem nenhuma validade fora disso. Assim, as “verdades” da ciência não deixam de derivar do discurso e da linguagem, e forçam seus leitores a legitimá-las enquanto “verdades”, uma vez produzidas sob a determinação do poder.

Com base nesta visão, Edward Said (1990), por exemplo, no seu incontornável ensaio *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, publicado em 1978, aprofunda-se na crítica pós-colonial e propõe uma desconstrução da natureza do poder colonial. Ele busca rasurar a imagem que o colonizador produziu, sendo esta, depois, reafirmada por historiadores, escritores, poetas e estudiosos durante vários séculos, alicerçados em um discurso etnocêntrico que legitimou o controle europeu sobre o Oriente, por meio de constructos negativos, tais como a esperteza, o instinto e o ócio (BONNICI, 2009, p. 259).<sup>5</sup>

Tal constructo com relação ao Oriente torna-se muito próximo daqueles instituídos sobre o Continente Africano, geralmente caracterizado pela visão eurocêntrica como um povo homogêneo, identificado restritamente à natureza e ao instinto, e que não produzia cultura. Tais pensamentos aparecem desde as literaturas de viagens, que narram as primeiras colonizações e se baseiam em um conceito de inferioridade racial como justificativa para a exploração do território e da escravização dos povos. E, mesmo após o fim da escravização, esse imaginário ainda sustentou o regime colonial, deixando marcas que perpassaram o período de pós-independência política. Edward Said depreende em sua análise tanto os estereótipos que legitimam a formação de opinião sobre o colonizado quanto os mecanismos pelos quais estas ideias se dissiparam. Em sua análise sobre a literatura da Guiné-Bissau, Moema Parente Augel reitera a importância do pensamento do intelectual palestino:

Edward Said, mostrando uma importante ligação entre o imperialismo e a cultura, ressalta a grande força estratégica que significa “o poder narrar, ou impedir que se formem ou surjam outras narrativas”, e considera a literatura,

---

<sup>5</sup> Em uma antologia da década de 1970, organizada por Fernando Correia da Silva, utilizada nas escolas públicas brasileiras da época, esta mesma visão imperialista pode ser percebida na representação que faz do Continente Africano “África! Continente, apesar de quatro séculos de colonização branca, ainda misterioso. Raras são as tribos que possuem um esboço de alfabeto e, no entanto, como é poderosa a sua literatura oral! [...] Um outro fato que o leitor deve ter presente é que o negro, como todo o primitivo, vive em permanente estado de uma consciência-inconsciente [*sic!*]. A sua consciência é instinto. Em seu cérebro não se processam ainda pensamentos analíticos. Não há, para ele, diferença entre aquilo a que chamamos realidade objetiva e aquilo a que chamamos fantasia” (SILVA, 1971, p. 9-10).

em especial o romance, a expressão cultural que muito influenciou a “formação de atitudes, referências e experiências imperiais”, enfatizando que as ‘histórias estão no cerne daquilo que dizem os exploradores e os romancistas acerca das regiões estranhas do mundo’ (AUGEL, 2007, p. 127).

Ora, estabelecendo uma teia de relações entre a afirmação de Augel (2007) e o trabalho de ficcionalização da história exercido por autores como José Eduardo Agualusa, podemos afirmar que as narrativas, bem como a historiografia eurocêntrica, foram instrumentos utilizados para silenciar as vozes dos sujeitos colonizados e, posteriormente, constituíram os instrumentos que dão voz e possibilitam que estes mesmos agentes desempenhem um papel protagonizador em seus discursos. Ao tentar impor o silenciamento, emudece-se a memória do subalterno, fazendo-lhe esquecer a narração do seu passado, “permitindo que o discurso etnocêntrico, homogeneizador e monolítico, que se quer único e verdadeiro, grite mais alto” (AUGEL, 2007, p. 126). Conforme afirma a autora, sufoca-se, assim, a história anterior, os laços de ligação identitária com ela e a tentativa de resistência ao jugo colonial, motivando distorções, estereótipos e camuflando os conflitos. Ainda, segundo Augel,

A historiografia eurocentrada silenciou a história africana, apropriando-se da cronologia, iniciando a contagem da história na África com a chegada dos navegadores europeus. As terras foram “descobertas” e, a partir de então, passaram a existir nos mapas e assim na percepção dos ocidentais. Os regimes autoritários, como em um verdadeiro pacto do esquecimento, fizeram valer sua visão da história, impuseram uma única memória oficial, a memória e a história dos vencedores (2007, p. 127).

Ora, em *Estação das Chuvas*, numa postura nitidamente questionadora desta perspectiva monolítica e monocentrada, José Eduardo Agualusa recria ficcionalmente a chegada de Diogo Cão, navegador português do século XV, à região do atual Zaire, em uma passagem em que é possível depreender a visão causada ao navegante, bem como a relação de estranhamento do mesmo, ironizada pelo narrador, posto que o navegante se propõe a enxergar o nativo unicamente por meio de seus próprios padrões culturais:

Quando Diogo Cão e seus marinheiros desembarcaram na Foz do Zaire e perguntaram aos seus habitantes como se chamava a região foi-lhes dito que era Soio. Mas Diogo Cão percebeu que os naturais lhes respondiam em bom português que era “Sonho, senhor”, e ficou maravilhado, não tanto por encontrar, naquele fim de mundo, gentio ilustrado no idioma lusitano mas, sobretudo, pela excelência e propriedade do nome (AGUALUSA, 2005, p. 89).

O olhar lançado pelo autor de *Estação das chuvas* conduz-nos a uma necessidade de reflexão sobre os procedimentos críticos adotados na sua efabulação. De acordo com a investigadora da literatura guineense, por exemplo, é preciso considerar a abrangência da expressão “pós-colonial”, no sentido de compreendê-la como “um conceito de múltiplas significações, devendo ser entendido aqui como expressão de uma produção tanto ficcional ou poética quanto teórica que espelha e questiona essa herança e as relações dentro dos binômios colonizador/colonizado, centro/periferia, Primeiro/Terceiro Mundo” (AUGEL, 2007, p. 126). Em outras palavras, Moema Parente Augel (2007) acentua que essas dicotomias refletem uma dialética de exclusão segundo a qual o mundo colonial funciona e se efetiva não apenas na separação física e geográfica, mas também no plano dos direitos, dos privilégios e, inclusive, no das representações e dos valores.

A crítica pós-colonial, com efeito, busca, neste contexto, parâmetros para ler as obras de escritores desses cenários e de outros que estejam relacionados a ele. Stuart Hall (2013), no entanto, é enfático ao apontar para a característica não totalmente binária das oposições:

O termo se refere ao processo geral de descolonização que tal como a própria colonização, marcou com igual intensidade as sociedades colonizadoras e colonizadas (de formas distintas, é claro) [...] os efeitos culturais e históricos a longo prazo do transculturalismo que caracterizaram a experiência colonizadora demonstraram ser irreversíveis. As diferenças entre as culturas colonizadora e colonizada permanecem profundas. Mas nunca operaram de forma absolutamente binária, nem certamente o fazem mais (HALL, 2013, p. 118).

Ou seja, por receber ecos sucedâneos do pensamento pós-estruturalista, é possível perceber que o pós-colonial não concebe o mundo de maneira binária, naquela redução cômoda de bem *versus* mal. Essa relação, como ocorre na definição de Hall (2013), sempre aparecerá problematizada, e suas consequências ultrapassam as barreiras temporais e geográficas, pois a crítica pós-colonial é focada no contexto atual, como uma abordagem alternativa para compreender o imperialismo e suas influências, como fenômeno mundial e, em menor grau, como fenômeno localizado. Desta forma, conforme observa Thomas Bonnici (2012, p. 20), a preocupação do crítico deve girar em torno da criação de um contexto favorável à percepção dos marginalizados e dos oprimidos, bem como para a recuperação da sua história e da sua voz, possibilitando, assim, uma atuação destes atores como agentes, e não pacientes do próprio discurso tecido.

Diante dos argumentos apresentados, podemos usufruir da definição proposta por Ashcroft et al. (1995) de que a literatura pós-colonial é toda a literatura inserida no contexto



de cultura “afetada pelo processo imperial, desde o primeiro momento da colonização europeia até o presente” (ASHCROFT et al., 1995, p. 2). Daí que repensar os caminhos e as condições desta literatura seja um gesto emergente da crítica atual das literaturas africanas de língua portuguesa (LEITE, 2003; MATA, 2003; 2007).

Transportando essas reflexões para o nosso *corpus* de estudo, é visível em *Estação das Chuvas*, bem como em outros romances de José Eduardo Agualusa, o contexto pós-colonial, como ocorre, por exemplo, com a problematização da relação binária entre bem *versus* mal. No cenário dos conflitos angolanos, isso ocorreu principalmente após a independência nacional, posto que, durante a guerra colonial, ainda que as relações também fossem complexas, de certo modo, as oposições entre colonizador/colonizado estavam bem definidas. Logo após a independência, porém, ocorreram os conflitos armados entre os partidos que outrora lutaram na mesma trincheira com o objetivo da independência e da autonomia política de Angola. Este período caracteriza a trama de *Estação das Chuvas*, na qual a protagonista, Lídia do Carmo, passa a ser perseguida, sendo presa por seus compatriotas, configurando outro quadro dessa relação de poder, bem como outros laços igualmente complexos que pretendemos deslindar em nossa análise do romance.

No prefácio de sua obra *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*, Thomas Bonnici (2012) esclarece que, mesmo após o esvaecimento do império europeu, a inscrição colonial ecoa na consciência, na língua e na cultura de milhões de pessoas de todos os continentes e “permanece nas cicatrizes profundas causadas pela alteridade dentro do pretexto da hegemonia cultural europeia” (BONNICI, 2012, p. x). No entanto, os movimentos pró-independência e a conscientização política e ideológica, como a Negritude nas décadas de 1940 e 1950, geraram nesses países um processo de descolonização cultural. Diversos intelectuais que tecem seus estudos sobre as ex-colônias recebem influências desses pensamentos, entre os quais, na concepção de Bonnici (2012), destacam-se Frantz Fanon, natural da Martinica, pela sua relevante contribuição teórica, e Albert Memmi, nascido na Tunísia, pelo seu instigante estudo sobre as representações do colonizado. Segundo Bonnici,

A importância da teoria pós-colonial reside no fato de que o Ocidente jamais analisou suficientemente o problema do imperialismo. Michel Foucault, em cuja bagagem coexistem Hegel, Marx, Nietzsche, Freud e Sartre, e que analisa a problemática da imobilização e do confinamento no sistema cultural ocidental, se afasta da totalidade social e aproxima-se do indivíduo absorvido pela ‘microfísica do poder’, à qual é impossível resistir. Portanto, parece que Foucault, contemporâneo de Fanon, representa o movimento colonizador irresistível e fortalece o prestígio da cultura ocidental e do

sistema que a contém. Apesar de sua análise sobre a dominação, a teoria da Escola de Frankfurt não diz nada sobre a resistência anti-imperialista e a práxis oposicionista do colonizado. Habermas (1986) confessa essa posição. Exceção feita a Deleuze, Todorov, Derrida e Raymond Williams, os teóricos franceses e anglo-saxões silenciam sobre tal assunto. Diante desse silêncio do ocidente, as teorias expostas no livro de Fanon, portanto, adquirem posição de destaque (2012, p. 40).

Por meio das considerações de Bonnici (2012), percebemos que, condizente com as correntes ocidentais, há uma linhagem de intelectuais africanos, oriundos da diáspora, que teoriza e preocupa-se especificamente com a condição africana. Entre estes, Albert Memmi (1989), autor de *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*, aborda as representações construídas em torno das figuras do colonizador e do colonizado. Todavia, para Bonnici (2012), as conclusões de Memmi (1989) são imbuídas de um sentimento de fracasso e, por isso, não obtêm a acuidade de *Os condenados da terra*, de Franz Fanon (1961), muito provavelmente influenciado pela leitura de *História e consciência de classe*, de G. Lukács. Embora esta obra tenha sido escrita há mais de 50 anos e no auge da rebelião pela independência da Argélia, ela repercute ainda hoje nos autores da teoria literária e nos escritores oriundos de países que sofreram as marcas da colonização, tais como Chinua Achebe, Hommi Bhabha, Edward Said, e nos escritores das ex-colônias portuguesas no território angolano, tais como José Luandino Vieira, Manoel Lopes, Pepetela e Boaventura Cardoso (BONNICI, 2012; MATA, 2003).

Ainda que seja prematuro demais afirmar que os dois intelectuais da Negritude incorporem os pontos de pauta da crítica pós-colonial, concordamos com Thomas Bonnici (2012) quando afirma que a literatura teórica de Fanon e Memmi demonstra a extensão e a vitalidade do pensamento pós-colonial, no sentido de que ambos, de certo modo, antecipam e prognosticam ideias e movimentos que, somente mais tarde, foram investigados em várias partes do mundo, pelas diferentes mentalidades daquela corrente (BONNICI, 2012, p. 46-47).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Vale destacar, aqui, um pequeno trecho que exemplifica esta postura *avant la lettre* do autor de *Os condenados da terra*. Para ele, “Diante do arranjo colonial, o colonizado se encontra num estado de tensão permanente. O mundo do colono é um mundo hostil, que rejeita, mas ao mesmo tempo é um mundo que dá inveja. Vimos que o colonizado sonha em instalar-se no lugar do colono. Não tornar-se um colono, mas substituir o colono. Esse mundo hostil, pesado, agressivo, porque rejeita com todas as suas asperezas a massa colonizada, representa não o inferno do qual se desejaria afastar-se o mais rapidamente possível, mas um paraíso ao alcance da mão, protegido por terríveis cães de guarda. [...] Ora, no mais profundo de si, o colonizado não reconhece nenhuma instância. É dominado, mas não domesticado. [...] Na verdade, ele está sempre pronto a abandonar o seu papel de caça para tomar o de caçador. O colonizado é um perseguido que sonha permanentemente em tornar-se um perseguidor” (FANON, 2005, p. 57-59).

Na tentativa de mostrar um panorama didático sobre a condição pós-colonial destas literaturas, Thomas Bonnici (2012) propõe um elenco com três caminhos teóricos sobre a reversão do colonizado-objeto em sujeito dono de sua história. O primeiro deles aparece intitulado pelo investigador brasileiro como simplista, advindo das ideias de Jan Mohammed (1985), para quem o autor pós-colonial deve “dedicar-se à produção de estereótipos negativos do colonizador e de imagens autênticas do colonizado. Desse modo criará um mecanismo que foi produzido inversa mas eficazmente na era colonial” (BONNICI, 2012, p. 27). Já Homi Bhabha (1983) e Wilson Harris (1973) concebem a alteridade nas relações entre o colonizador e o colonizado (BONNICI, 2012). Em sua explicação sobre o papel dos dois intelectuais, o investigador ressalta que:

Bhabha (1983) recusa a polaridade colonizador-colonizado e reconhece a alteridade é ‘a sombra amarrada’ do sujeito, porque ambos se construíram. Esse hiato entre o sujeito e o objeto, o território da incerteza, é aproveitado pelo autor pós-colonial para reconstruir seus personagens pós-coloniais. O hibridismo pós-colonial, com sua subversão da autoridade e a implosão do centro imperial, constrói o novo sujeito pós-colonial. O guianense Wilson Harris (1973) fala do sujeito colonizado como alguém que tem muitas facetas, o eu e o outro. A procura desse eu composto é a nova identidade pós-colonial. A violência (o desmembramento do sujeito) é seguida pela fragmentação e pela reconstrução do vazio a partir do qual as culturas são liberadas da dialética destrutiva da história. (SOUZA, 1994 *apud* BONNICI, 2012, p. 27)

Ora, percebemos que, na ficção de José Eduardo Agualusa, o sujeito também é construído a partir dessa relação de alteridade em contextos onde estes laços aparecem problematizados. Isso fica exposto, por exemplo, na cena em que ocorre a discussão de Lídia com Mário Pinto de Andrade sobre a percepção essencialista defendida pela Negritude, sustentada por Mário e refutada por Lídia. Este diálogo constitui uma cena sintomática para apontar a preocupação do autor de *Estação das Chuvas* com questões cruciais para a compreensão dos principais caminhos de pensamento sobre a pluralidade “do resultado de diversidades e de mestiçagens” (COUTO, 2005, p. 60), na feliz expressão de Mia Couto, enquanto elemento constituinte da própria identidade africana.

Também parece que José Eduardo Agualusa compartilha dessa multiplicidade enriquecedora, indo de encontro a outra concepção, mais “restrita e restritiva”, que parece desautorizar a alteridade como componente de formação do sujeito africano. No romance, neste encontro entre os dois intelectuais, as diferenças de pensamento revelam-se, bem como

as dimensões subjetivas de suas linhas de raciocínio sobre a identidade plural do homem do continente:

Tu, como eu ou o Viriato da Cruz, todos nós pertencemos a uma outra África; àquela mesma África que também habita nas Antilhas, no Brasil, em Cabo Verde ou em São Tomé, uma mistura da África profunda e da velha Europa colonial. Pretender o contrário é uma fraude.

Mário de Andrade olhou para ela, a um só tempo indignado e vitorioso: ‘Isso é Gilberto Freyre!’, garantiu, “isso é a maldita mistificação lusotropicalista!” Inflammou-se. Tinha-a presa na teia da sua argumentação irrespondível e durante meia hora crucificou-a com palavras duras. Quando se foi embora parecia autenticamente ofendido e Lídia julgou que o perdera para sempre.

Nos dias seguintes não conseguia deixar de pensar em tudo aquilo, mas quanto mais pensava, mais se convencia de que estava certa [...] (AGUALUSA, 2005, p. 81).

Sobre as estratégias discursivas pós-coloniais, Bonnici (2012) também destaca a reescrita, “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”, e a releitura, em que “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; GRIFFITHS, TIFFIN, 1995, p. 13), e acrescenta que a reescrita e a releitura de textos oriundos de culturas coloniais metropolitanas têm por finalidade analisar os efeitos da colonização na produção literária. Essa estratégia não se limita a textos canônicos literários, pois visa também a relatos antropológicos, documentos históricos e análises científicas, bem como um mapa ou uma pintura (BONNICI, 2012, p.47).

Assim, podemos claramente tomar o romance de José Eduardo Agualusa como uma estratégia pós-colonial de releitura e reescrita dos documentos históricos e como resposta à hegemonia do discurso oficial. Concordamos, neste sentido, com Mário César Lugarinho (2007), quando reflete sobre a recuperação do passado histórico, engendrada na ficção de José Eduardo Agualusa, a partir de uma narrativa marcada pelo caráter subversivo, no quesito do que considera um discurso oficial hegemônico, sobretudo quando comparado a outros escritores angolanos, conforme apontado no seu ensaio, já anteriormente citado no primeiro capítulo desta dissertação.

Mesmo apoiando os argumentos utilizados por Lugarinho (2007) sobre a obra *Fronteiras Perdidas*, e buscando analisar as marcas subversivas ao discurso oficial hegemônico no romance *Estação das Chuvas*, esclarecemos que não pretendemos utilizar

esse argumento de modo descontextualizado, a ponto de sobrepor José Eduardo Agualusa em detrimento de obras importantíssimas e de autores seminais da literatura angolana que trabalham com a questão da identidade, tais como Luandino Vieira, Pepetela, Manuel Rui e Boaventura Cardoso, cujas reflexões questionam, exprimem e inspiram a nação, bem como a própria construção da literatura nacional.

É certo, também, que esses escritores tiveram um papel fundamental no período que antecede a aparição literária de José Eduardo Agualusa. Rita Chaves (2005), por exemplo, percorre panoramicamente este quadro ao refletir sobre a valorização do passado nas narrativas angolanas. Segundo ela, este é um dos tópicos abordados pelos escritores fundadores da moderna poesia angolana, já em fins da década de 1940, tais como António Jacinto, Agostinho Neto e Viriato da Cruz, para ficar apenas com três nomes do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola. Estes elegem como palavra de ordem o grito: “Vamos descobrir Angola!” e o transformam em uma espécie de “depuração, buscando destacar o que seria genuinamente angolano” (CHAVES, 2005, p. 46).

Esses escritores retomam o passado com o intuito de desvendá-lo e reinventá-lo, e “o apego a certas marcas da tradição se ergue como um gesto de defesa da identidade possível” (CHAVES, 2005, p. 48). Neste período, o passado é, então, localizado na era pré-colonial, no sentido de que este eixo temporal “se transforma numa experiência de renovação e é a partir dessa estratégia que são lançadas as bases para uma literatura com o projeto de libertação” (CHAVES, 2005, p. 48), cujas marcas dessa investida se encontram nas imagens associadas à natureza, nas músicas, nas danças, na oralidade e na ligação com a infância.

No romance *Estação das Chuvas*, os autores desse período aparecem ficcionalizados como companheiros de militância da também escritora Lúcia do Carmo Ferreira, configurando na obra um trabalho metaficcional, pois, por meio dessa inserção, Agualusa promove o reconhecimento dessa genealogia literária no interior de sua própria ficção. Sendo esta, conforme veremos no próximo subcapítulo, uma característica corrente da narrativa pós-moderna.

Sucedâneos desta geração, alguns escritores aparecem no cenário literário angolano com suas particularidades. Luandino Vieira, por exemplo, inicia sua escrita no início da década de 1960, adotando nítidos procedimentos de resistência ao pensamento colonial por meio do campo lexical, morfológico e sintático, valendo-se de neologismos, de empréstimos das línguas nativas e de provérbios para, enfim, conferir uma feição africana à sua língua portuguesa. Já, após a Independência, na década de 1970, Manuel Rui desponta com um

repertório poético em que se percebe uma mudança no tratamento e na concepção da matéria a ser revisitada, posto que “a euforia da vitória converte em passado o próprio tempo colonial” (CHAVES, 2005, p. 53). É com este espírito que o autor de *Sim camarada!* (1977) celebra a resistência e a vitória desse momento, com um entusiasmo que, quase duas décadas depois, transforma-se em frustração, em virtude da sensação de impotência diante dos complicadores econômicos e políticos do novo Estado. Sobre este contexto, Rita Chaves esclarece que os anos de 1990:

[...] vieram consolidar as sensações de perplexidade diante da inviabilidade do projeto acalentado. A continuidade da guerra, as imensas dificuldades no cenário social, o esvaziamento das propostas políticas associadas ao estatuto da independência, a incapacidade de articular numa concepção dinâmica a tradição e a modernidade compuseram um panorama avesso ao otimismo. Novamente regressa-se ao passado, para se tentar compreender o presente desalentador. Como um processo que não se totaliza, porque deve ser, por natureza e definição, revitalizado a cada passo, a construção da identidade incorpora indagações e questionamentos também sobre os anos da luta que levou o 11 de novembro, dia em que se proclamou a independência do país. Novas vozes são convocadas num evidente processo de desmistificação. A retrovisão, instrumento poderoso do historiador, é apropriada pela literatura e refazem-se os ciclos. [...] Romances de Pepetela e de José Eduardo Agualusa, donos de dois percursos tão diversos, encontram-se nessa opção pela incursão do passado [...] Agora identificado com o período de gestação da liberdade, o passado não é nem glorificado, nem rejeitado. Transforma-se em objeto de reflexão [...] (2005, p. 56-57).

É, portanto, neste cenário, que o leitor se depara com a permanente questão da identidade, tendo em Pepetela, escritor e sociólogo de formação, seu ponto culminante. No seu exercício de escrita, já a partir de *Lueji* (1989), “toma emprestado da historiografia alguns métodos e fontes” (CHAVES, 2005, p. 56-57) que ainda seriam perceptíveis na criação de textos incômodos e inquietantes, tais como *A geração de Utopia* (1992) e *A gloriosa família* (1997). Ora, esse voltar o olhar interrogador para trás, com base nos documentos, constitui igualmente um dos instrumentos utilizados por José Eduardo Agualusa, que não partilhou da experiência de acompanhar de perto o nascimento do país, posto que nasceu na década de 1960 e viveu em Huambo até ir para Portugal, logo após a Independência. É fora de Angola, portanto, que escreve, em 1989, o romance *A conjura*, em que trata da insurreição contra o domínio português, organizada pela elite crioula angolana. Já nesta primeira obra, de acordo com Rita Chaves, nota-se aquela “vertente de recontar a História abrindo espaço a vozes até então abafadas” (2005, p. 60).

Também longe de Luanda escreve *Nação crioula* (1996), pois neste período, o escritor vivia em Portugal e realizava parte de sua pesquisa no Brasil. Neste romance, em que procura recriar as ações ligadas ao tráfico de escravos do século XIX, José Eduardo Agualusa investe novamente naquele procedimento de construir sua fábula “a partir de elementos registrados, revelados ou sugeridos, a partir dos arquivos consultados” (CHAVES, 2005, p. 60), ou seja, encontra-se plenamente sintonizado com as principais tendências estéticas do romance angolano do final do século XX, pois, conforme esclarece Rita Chaves,

Entre os personagens criados pela imaginação do autor, circulam outros já inventariados pela História ou por outros autores de ficção. Assim é que Fradique Mendes salta da obra de Eça de Queirós para ser transformado em protagonista desse romance cuja estrutura é definida pelos recursos das cartas. *O retomar do passado, dentro de modelos variados e com intenções diferentes, converte-se numa prática recorrente na prosa contemporânea daquele país* (2005, p. 60, grifos meus).

Inocência Mata (2001)<sup>7</sup>, ainda que de maneira concisa, já em 1997, antecipava o mesmo caminho de Rita Chaves (2005), ao relacionar as obras de Agualusa com as de Pepetela, no sentido de destacar que esse processo não fora inaugurado pelo autor em estudo, posto que,

Recorrer à História para buscar matéria para a ficção não é literalmente novo na literatura angolana. Mas a actual literatura angolana busca uma História inquietante, nem sempre heróica [...] o autor trabalha as aspirações, os desejos e os ideais do país – a territorialização física do país, as legitimações étnicas, as exorcizações dos extremismos decorrentes de práticas políticas recentes; aspirações corporizadas num querer colectivo ou individual. E aí reside uma outra diferença com o período anterior: a História de que se falava era uma História de heróis, como vivência e modelo coletivo, nacional, um tanto exclusivista (maniqueísta até), pois resgatada a partir de um olhar e um fazer nacionalista. *Mayombe*, que inaugura o ciclo, mas também *Lueji*, *A geração da Utopia*, *O Desejo de Kianda* (ou até, a um outro nível, *A Parábola do Cágado Velho*), obras de Pepetela; ou a trilogia da *Revolta*, de *Leonel Cosme* ou, mais recentemente, *Estação das Chuvas*, de José Eduardo Agualusa, ou antes ainda, do mesmo autor, *A Conjura* ou *D. Nicolau de Água Rosada & Outras Histórias Verdadeiras e Inverossímeis*. Sem querer ser exaustiva, estas são obras inquietantes na medida em que a História de que se fala é uma História de confrontos centrífugos. [...] Com *A Conjura*, José Eduardo Agualusa trouxe para a cena literária um Luanda do século XIX que complementava essoutra Luanda visceralmente colonial que os *griots* da cidade haviam consagrado

---

<sup>7</sup> Vale esclarecer que, ainda que a edição utilizada do ensaio de Rita Chaves seja de 2005, seu ensaio “O passado presente na literatura angolana” é de 1999. Portanto, posterior ao texto de Inocência Mata, “A verdade da literatura (a propósito de *Estação das chuvas*)”, datado de 1997 e inserido em sua obra *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta* (2001).

em obras como *Luuanda, Nós, do Makulusu, A Cidade e a Infância, Kinaxixi, Dizanga Dia Muehu*, entre outras obras [...] (MATA, 2001, p. 219).

A fala de Inocência Mata (2001) deixa em evidência um aspecto estético muito particular do romance angolano atual: a revisitação da ficção sobre dado momento histórico, agora sob um olhar interrogador que acaba por produzir um constructo inquietante, posto que o próprio contexto em que tal efabulação vem à cena constitui um momento de inquietações político-sociais e confrontos étnico-ideológicos. Ao lado de Pepetela e Boaventura Cardoso, José Eduardo Agualusa desponta com narrativas ficcionais igualmente marcadas pela subversão e pela rasura. Neste ponto, acreditamos que sua narrativa se desloca para uma condição bem próxima da narrativa pós-moderna, uma vez que José Eduardo Agualusa, de acordo com os caminhos de leitura adotados por Mário Lugarinho (2007), Inocência Mata (2001), Rita Chaves (2005) e Jorge Vicente Valentim (2012), por exemplo, incide em um movimento amplo em que “usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p. 19), ou seja, procedimentos característicos e recorrentes da metaficção historiográfica.

Maria Teresa Salgado (2000, p. 177) também compartilha dessa apreciação ao afirmar que “o romance angolano encontrou na metaficção historiográfica um espaço de grande criação e renovação”. Sobre esse recurso criador na obra de Agualusa, ela articula que as indagações no diálogo entre ficção e história constituem-se em um dos leques de reflexão, pois o autor encena discussões que focam o papel desempenhado pelos africanos e portugueses em momentos e espaços bastante carregados de tensão, conflitos e ambivalências. Fomentando, portanto, questões como a possível participação dos próprios africanos no comércio de escravos, as relações dos negros brasileiros com o movimento abolicionista ou, ainda, como seria possível romper com o discurso que reduz a história a um resumo de vencedores e vencidos, José Eduardo Agualusa não deixa de introduzir seu leitor em um cenário turbulento, de modo que o discurso ficcional não poderia ser construído, senão pela marca da inquietação e da interrogação. Neste sentido, Maria Teresa Salgado esclarece:

Como dialogar com o passado sem criar personagens que tenham que ser engrandecidas ou menosprezadas? Como resgatar a identidade de um povo sem recorrer a mitos? Existe um mundo africano? Ou melhor, a quem serve a existência de um mundo africano? Quais as saídas para o binarismo colonizador/colonizado? É possível evidenciar as diferenças culturais e não marcar hierarquias? Rir do passado significa descrença na possibilidade de



transformação ou pode ser um caminho para a reflexão e a renovação? Essas são algumas perguntas e considerações, que se interpenetram e se desdobram e que nos vêm sendo apresentadas através da produção ficcional de Agualusa, desde *A conjura*, *Estação das Chuvas*, *Nação Crioula*, até *Fronteiras Perdidas*, para citar apenas alguns dos seus principais textos (2000, p. 177-178).

Na visão da investigadora brasileira, a recuperação do passado nestas obras, ao contrário do que se espera, não significa necessariamente engrandecer eventos recalcados a fim de trazer à tona aquilo que foi encoberto pela história oficial, afinal, não se trata apenas de dar voz aos oprimidos, antes silenciados pela história, mas mostrar, sobretudo, a relatividade e o caráter subjetivo de toda história, e não apenas da história oficial. O que se problematiza, também, é a própria noção do que é significativo para a crônica histórica de modo geral, destacando que esta nada mais é do que apenas o resultado de um ponto de vista de onde se fala, já que o narrador chama a atenção do leitor para a própria arbitrariedade. Neste aspecto, Maria Teresa Salgado (2000) toma como exemplo o romance *A Conjura*, porém, tal função autorreflexiva também pode ser observada no narrador de *Estação das Chuvas*, pois também neste, compreende-se a consecução do projeto ficcional do seu autor:

Trazer as histórias ou estórias (tanto faz) à tona significa sempre lidar com arbitrariedades e ambigüidades. Estas, por sua vez, exercem um importante papel, na medida em que nos impedem de enxergar vítimas e opressores de maneira marcada, como poderemos perceber nos textos em questão. Do mesmo modo ficamos impedidos de separar história e ficção, pois a última tornou-se uma forma por excelência de resgate da memória. Uma vez que não há possibilidade de uma verdade absoluta, o diálogo entre ficção e história torna-se primordial para a reflexão do passado. Através da ficção somos levados a refletir sobre os aspectos histórico-sociais em questão e sobre as funções e compromisso da classe social em evidência no texto. Trata-se da burguesia crioula luandense que dá origem às primeiras reivindicações nacionalistas em Angola (SALGADO, 2000, p. 181).

Considerando o fato de que as recuperações dos dados históricos são relativas, são as particularidades dessa história que são colocadas em evidência, pois, “nos bastidores convivem as múltiplas versões, assim como os diversos estilos dos quais a ficção se serve para narrar” (SALGADO, 2000, p. 183). Na construção efabular, portanto, mesclam-se diversos gêneros e modalidades de escrita (poesia, artigos de jornal, provérbios angolanos, trechos científicos etc.), cinzelados pela imaginação do autor e lavrados com a nostalgia, a ironia, o desencanto, o terror e também com toques de comicidade, promulgando, assim, uma narrativa em que a sociedade é estruturada por diversos discursos, sendo estes, também, aspectos agenciados pela narrativa pós-moderna.

Se conspurcar o passado histórico constitui uma espécie de catarse que confirma a condição pós-colonial deste tipo de romance, trabalhado e consolidado na literatura angolana atual, vale lembrar que esta “repaginação da história” (MATA, 2003, p. 57) também se configura como uma ação típica de certos procedimentos narrativos pós-modernos, pois, como explica Inocência Mata,

Pelo processo de vigília dessas vozes silentes e marginais resgatadas da História, descobrem-se as suas sombras, intervêm-se na paisagem da cidadania e a nação começa a emergir colorida. Essas narrativas podem, de certo modo, considerar-se metaficções historiográficas, na expressão de Linda Hutcheon, na medida em que, pela literalização da História, questionam o presente (2003, p. 59).

Depreende-se, portanto, que, neste diálogo operado pela ficção angolana atual com os diversos caminhos da história da nação, onde *Estação das Chuvas* se encontra, existem pontos convergentes entre a crítica pós-colonial e a poética pós-moderna, posto que vozes antes sufocadas e silenciadas passam a figurar como agentes construtores de seu próprio discurso, deixando em evidência “tanto a catarse dos lugares coloniais como as tensões pós-coloniais” (MATA, 2003, p. 59), bem como uma reinvenção do passado “para moldá-lo às exigências das interpretações eficazes” (MATA, 2003, p. 59). É nesta perspectiva que objetivamos, agora, perceber as nuances de certos procedimentos de uma poética pós-moderna dentro dos moldes estabelecidos por Linda Hutcheon (1991), e suas ressonâncias na ficção de José Eduardo Agualusa em estudo.

## **2.3. O pós-moderno e seus vestígios nas literaturas africanas**

### **2.3.1. Interrogando o pós-moderno**

[...] penso que há alguns pontos que, se não nos permitem buscar uma pós-modernidade em África, possibilitam-nos deparar, nas manifestações culturais que lá encontramos, com certos vestígios de um saber pós-moderno. Tal saber mais e mais nos leva a pensar nas fissuras, nas rasuras, nas contradições de um tipo de saber anterior que não tem mais como sustentar-se depois que se chegou a tantos limites e que se reconhece a força das fronteiras, dos contatos, das margens.

[LAURA CAVALCANTE PADILHA. *Novos pactos, outras ficções*]

Ao propormos uma abordagem do conceito “pós-moderno”, é preciso ter em mente a impossibilidade de se buscar uma definição fechada, ou seja, uma “verdade” única a ser explicada sobre o termo. Talvez, esta seja a maior dificuldade de se trabalhar com esta expressão, bem como o maior alvo das críticas a ela. No entanto, compreendemos que é possível colocar em evidência o processo de “recomposição” (ESPERANDIO, 2007, p. 9) que tem sofrido alguns elementos de ordem política, econômica e cultural na sociedade, e, assim, tentarmos captá-los sob os termos da pós-modernidade.

São muitos os autores que se debruçam sobre esse processo, seja para afirmá-lo ou para negá-lo, e de diversos lugares cada autor defende especificidades distintas. Ana Mae Barbosa (2008, p. 18) reitera, em *O pós-modernismo*, que este conceito “não é indefinível, porém a sua definição é múltipla”, pois dependerá da área de conhecimento da qual emana, seja arquitetura, literatura, moda, história ou antropologia. E a “flutuação contextual torna qualquer definição ambígua e controversa. Logo, é de controvérsia e tolerância à ambigüidade que trata o pós-modernismo” (BARBOSA, 2008, p. 18).

Assim, de acordo com essa proposição de Barbosa (2008), pretendemos abordar tal conceito, sem esquecer a sua complexidade e ambigüidade, optando por um dos ângulos que o visualizam. Neste caso, a escolha aqui adotada foi pela estética literária abordada por Linda Hutcheon (1991), que teoriza a poética do pós-modernismo. Entretanto, isso não nos isentou da busca de compreendê-lo em suas outras perspectivas. Por isso, recuperamos, ainda que de maneira sucinta, algumas das amplas definições e visões sobre o termo, destacando posteriormente a perspectiva abordada por Linda Hutcheon (1991) e a metaficção historiográfica, ponto que decidimos focar na análise do romance *Estação das Chuvas*.

Dois dos mais conhecidos teóricos que observam o pós-moderno com relutância são o norte-americano Fredric Jameson (1985; 2004) e o britânico David Harvey (2012)<sup>8</sup>. Ambos o interpretam em termos do desenvolvimento do capitalismo tardio, que, de acordo com eles, serve-se da cultura como base para seu desenvolvimento, homogeneizando e fragmentando a cultura planetária, produzindo, assim, uma nova subjetividade atrelada a esse modo de produção.

No trecho introdutório ao capítulo “Pós-modernismo”, no ensaio de David Harvey (2012), depreendem-se algumas questões que circundam a sua linha de pensamento e que permitem perceber o viés pelo qual aborda o tema, bem como outros apontamentos que

---

<sup>8</sup> O título original do livro de David Harvey é *The Condition of Posmodernity an Enquiry into the Origins of Cultural Change* (1989).

assombraram os estudiosos que se detiveram a compreendê-lo. Neste campo, podemos incluir a presente pesquisa, que se propõe a recuperá-lo em uma narrativa do contexto africano.

Será o pós-modernismo um estilo [caso em que podemos razoavelmente apontar como seus precursores o dadaísmo, Nietzsche ou, mesmo, como preferem Kroker e Cook (1986), as *Confissões* de Santo Agostinho, no século IV] ou devemos vê-lo estritamente como um conceito periodizador (caso no qual debatemos se ele surgiu nos anos 50, 60, ou 70)? Terá ele potencial revolucionário em virtude de sua oposição a todas as formas de metanarrativa (incluindo o marxismo, o freudismo e todas as “outras vozes” que há muito estavam silenciados (mulheres, gays, negros, povos colonizados com sua história própria)? Ou não passa da comercialização e domesticação do modernismo e de uma redução de aspirações já prejudicadas deste a um ecletismo de mercado “vale tudo”, marcado pelo *laissez-faire*? Portanto, ele solapa a política neoconservadora ou se integra a ela? E associamos a sua ascensão a alguma reestruturação radical do capital, à emergência de alguma sociedade de “pós-industrial”, vendo-o até como a “arte de uma era inflacionária” ou como a “lógica cultural do capitalismo avançado” (como Newman e Jameson propuseram)? (HARVEY, 2012, p. 47).

Durante esta pesquisa, depreendemos que o pós-moderno envolve fatores da história, economia, sociedade e arte e mesmo os intelectuais que o abordam encontram dificuldades para definir suas características. Conforme visualizamos nos questionamentos apontados por Harvey, o intelectual britânico não o vê como um movimento contestador das instâncias de poder estabelecidas, tal como o visualizam Lyotard e Linda Hutcheon, por exemplo. Essa é, no entanto, uma das importantes questões que punge o conceito e se relaciona diretamente ao nosso foco de análise.

Outra questão encontra-se na diferenciação entre os termos *pós-modernidade* e *pós-modernismo*, que recebem várias definições entre os estudiosos. Terry Eagleton (1998), autor que também não o vê com entusiasmo, em *As ilusões do pós-modernismo*, afirma que a palavra pós-modernismo refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo pós-modernidade alude a um período histórico específico (EAGLETON, 1998, p. 7), definição, aliás, parecida com a de Fredric Jameson, para quem o pós-modernismo é um estilo artístico e cultural presente nas formas de artes como a arquitetura, a pintura e a literatura, enquanto a pós-modernidade não seria um estilo, mas, sim, uma estrutura que corresponde ao terceiro momento do capitalismo globalizado, ou o chamado capitalismo tardio, e que traz consigo várias mudanças ligadas às conexões globais do capital financeiro e às redes de comunicação.

Em texto intitulado “Pós-modernidade e sociedade de consumo”, apresentado em uma conferência, Jameson (1985) demonstra-se receoso com relação ao tema, encerrando sua reflexão com um questionamento sobre o poder de resistência do pós-modernismo ante o modelo capitalista, pois, em sua visão, o mesmo aparece “reiterando a lógica do capitalismo da sociedade de consumo” (JAMESON, 1985, p. 26), posicionamento que será, depois, contestado por Linda Hutcheon (1991). A ensaísta canadense concorda que o pós-modernismo é uma tendência cultural dominante que se caracteriza pelos resultados da dissolução da hegemonia burguesa por ação do capitalismo recente e pela cultura de massa, porém, em sua opinião, “a crescente uniformização da cultura de massa é uma das forças totalizantes que o pós-modernismo existe para desafiar. Desafiar, mas não negar [...] ele realmente busca afirmar a diferença, e não a identidade homogênea” (HUTCHEON, 1991, p. 22). Sua postura, portanto, é de apontar o desafio e a afirmação da diferença, presentes na poética pós-moderna.

Já o filósofo alemão Jürgen Habermas (2000), por exemplo, não compartilha desta ideia, antes nega o pós-modernismo, pois para ele, o projeto racionalista da modernidade ainda não se completou. Sua perspectiva, portanto, vê a modernidade como um projeto inacabado, ainda em processo.

Antoine Compagnon (2010, p. 107) chama o termo de novo clichê dos anos de 1980, pois “posteridade ou repúdio do moderno, não se sabe –, parece endossar a perda da auréola do novo” (COMPAGNON, 2010, p. 85). Ele menciona Theodor Adorno, filósofo da escola de Frankfurt, e sua visão crítica sobre o domínio crescente do mercado da arte e literatura. Para Compagnon (2010), a problemática perpassa o fato de a tradição moderna não ter abolido a distinção entre a arte da elite e a arte de massa. Paradoxalmente, em sua opinião, essa diferença foi reforçada até o aparecimento da arte *pop* nos anos de 1960, “encenando a morte da arte, quer dizer, aproveitando o domínio do mercado para fazer completa identificação entre as obras de arte e os bens de consumo. Então, com efeito, a distinção entre a arte de elite e a arte de massa se aboliu, mas a que preço!” (COMPAGNON, 2010, p. 86).

David Harvey (2012, p. 49) define como característica “mais espantosa” do pós-modernismo a “sua total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico”. Características presentes também no modernismo, porém, para ele, vistas neste segundo momento de maneira particular, elas “não tenta[m] transcendê-lo, opor-se a ele e a sequer definir os elementos ‘eternos’ e ‘imutáveis’ que poderiam estar contidos nele” (HARVEY, 2012, p. 49). O autor também acredita que acolher a fragmentação e a

efemeridade de maneira afirmativa tem grande número de consequências. A primeira delas se relaciona diretamente ao nosso foco de estudo – a dissolução da noção de metanarrativa que possa ser conectada ou representada, conforme as visões defendidas por Foucault e Lyotard: “As verdades eternas universais, se é que existem, não podem ser especificadas” (HARVEY, 2012, p. 49). Com tal premissa, Harvey (2012) resgata e ressalta as ideias de Foucault (1972), sobretudo, suas primeiras obras, como fonte fecunda de argumentação pós-moderna, centradas, portanto, na relação de poder e conhecimento. Na sua argumentação,

Foucault (1972, 159) rompe com a noção de que o poder esteja situado em última análise no âmbito do Estado, e nos conclama a “conduzir uma análise *ascendente* do poder começando pelos seus mecanismos infinitesimais cada qual com a sua própria história, sua própria trajetória, suas próprias técnicas e táticas, e ver como esses mecanismos de poder foram – e continuam a ser – investidos, colonizados, utilizados, involuídos, transformados, deslocados, estendidos, etc. por mecanismos cada vez mais gerais e por formas do domínio global”. [...] leva-o a concluir que há uma íntima relação entre os sistemas de conhecimento (“discursos”) que codificam técnicas e práticas para o exercício do controle e do domínio sociais em contextos localizados particulares (HARVEY, 2012, p. 50).

Outro dado importante apontado por Harvey (2012) é que, embora Foucault afirme que não há relações de poder sem resistências, há também uma insistência em afirmar que nenhum esquema utópico pode aspirar a escapar da relação de poder-conhecimento sem maneiras não repressivas, tendo como único caminho para eliminar “o fascismo que está na nossa cabeça” (HARVEY, 2012, p. 50) explorar as qualidades abertas do discurso humano, “tomando-os como fundamento, e, assim, intervir na maneira como o conhecimento é produzido e constituído nos lugares particulares em que prevalece o discurso do poder localizado” (HARVEY, 2012, p. 50). Sendo, contudo, somente por meio de tal ataque “multifacetado e pluralista às práticas localizadas de repressão que qualquer desafio global ao capitalismo poderia ser feito sem produzir todas as múltiplas repressões desse sistema numa nova forma” (HARVEY, 2012, p. 50). Ele conclui que, por isso, as ideias de Foucault atraíram os vários movimentos sociais surgidos nos anos 1960, como os das feministas, dos homossexuais, dos étnico-religiosos e dos ecologistas, por exemplo, bem como os que chama de “desiludidos com as práticas do comunismo e com as políticas dos partidos comunistas” (HARVEY, 2012, p. 50). Ele também destaca que, ainda assim, as lutas que Foucault parece encorajar não chegaram a desafiar o capitalismo, pois como o próprio filósofo francês articulava, somente batalhas que contestassem todas as formas de discurso de poder poderiam ter esse resultado.

Sobre Lyotard, Harvey (2012, p. 51) afirma que ele toma uma perspectiva semelhante a Foucault, porém com a preocupação modernista com a linguagem, levando-a a extremos da dispersão. Sua linha de reflexão enfatiza a ideia de que todos os grupos têm o direito de falar por si mesmos, com sua própria voz, e de ter aceita a voz como autêntica e legítima. Acrescenta que isso é algo essencial para o pluralismo pós-moderno, pois o trabalho de Foucault com grupos marginais influenciou muitos pesquisadores, em campos diversos, possibilitando novas maneiras de reconstruir e representar experiências de seus sujeitos. São características como essas, portanto, que, conforme vimos nas relações pós-coloniais, são exploradas nas narrativas africanas.

Em relação à fragmentação e à instabilidade da linguagem e do discurso na narrativa pós-moderna, bem como à recuperação do passado, David Harvey (2012) vê essas características com receio. Ele segue afirmando que o predomínio deste motivo tem várias consequências, entre elas, a alienação do sujeito, no sentido de que

[...] já não podemos conceber o indivíduo alienado no sentido marxista clássico, porque ser alienado pressupõe um sentido de eu coerente, e não fragmentado, do qual se alienar. Somente em termos de um tal sentido centrado de identidade pessoal podem os indivíduos se dedicar a projetos que se estendem no tempo ou pensar de modo coeso sobre a produção de um futuro significativamente melhor do que o tempo presente e passado (HARVEY, 2012, p. 57).

Ou seja, para ele, o modernismo dedicava-se muito à busca de futuros melhores, porém, o pós-modernismo tipicamente descarta essa possibilidade ao concentrar-se nas circunstâncias esquizofrênicas induzidas pela fragmentação e por todas as instabilidades, entre elas, as linguísticas, que nos impedem de representar coerentemente e, em sua opinião, até de conceber estratégias para produzir algum futuro radicalmente diferente. Ele conclui que a redução da experiência a presentes puros não relacionados no tempo implica que tal experiência torna-se prazerosa e, utilizando os pensamentos de Lacan e Jameson, afirma que “o mundo surge [portanto] diante do esquizofrênico com uma intensidade aumentada [...] a imagem, a aparência, o espetáculo podem ser experimentados com uma intensidade (júbilo ou terror) possibilitada apenas pela sua apreciação como presentes puros e não relacionadas no tempo” (HARVEY, 2012, p. 58).

A possível alienação da arte pós-moderna é o principal ponto crítico apontado pelos teóricos de linha marxista e que, por isso, a veem com muito receio. Perspectiva em relação a qual Linda Hutcheon (1991) posiciona-se firmemente contrária. Fundamentando-se

principalmente nas afirmações de Jameson (1985), Hutcheon (1991), na *Poética do pós-modernismo*, descreve o caráter subversivo que percebe nas narrativas pós-modernas e que nos parece ser coerente às características presentes nas narrativas africanas, que buscam alguns artifícios semelhantes a esses procedimentos criadores, uma vez que textos, como os de José Eduardo Agualusa, parecem propor uma crítica muito contundente sobre os modelos sociais que regem a sociedade. E, por isso, a visão de Linda Hutcheon (1991) sobre as narrativas pós-modernas encaixam-se em nosso foco de análise.

Para Linda Hutcheon (1991, p. 21), o pós-modernismo não pode ser considerado um novo paradigma, uma vez que não substitui o humanismo liberal, mesmo que o tenha contestado, mas, ainda assim, pode servir como um marco para o surgimento de algo novo. Ela o considera um processo ou uma atividade cultural em andamento, e acredita que é necessário algo mais do que uma definição estável e estabilizante. Por isso, propõe uma “poética”, enquanto “estrutura teórica aberta, em constante mutação com o qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos” (HUTCHEON, 1991, p. 31).

Para explicar o que concebe como poética, utiliza vários pensadores, como Todorov, Derrida e Lyotard. Ela ressalta que “trata-se de maneira de falar – um discurso – e de um processo cultural envolvendo as expressões do pensamento (Lyotard 1986, 125 *apud* Hutcheon, 1991, p. 32) aquilo que uma poética deve articular” (HUTCHEON, 1991, p. 32). Portanto, não pretende colocar nenhuma relação de causalidade ou identidade entre as artes ou entre a arte e a teoria, mas, sim, oferece “como hipóteses provisórias, sobreposições constatadas de interesse – no caso especificamente em relação às contradições que julgo [a] caracterizarem o pós-modernismo” (HUTCHEON, 1991, p. 31-32).

Na sua definição, o pós-modernismo é “um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na lingüística ou na historiografia” (HUTCHEON, 1991, p. 19). Neste trânsito de absorver e desafiar, a autora chama a atenção de que, ao contrário do que se pode pensar, não deve ser utilizado simplesmente como sinônimo para o contemporâneo. Afinal, compreendemos que se trata de um fenômeno que diz respeito a um modo de ser e de pensar o mundo e, portanto, suas características podem ser encontradas em outras épocas e contextos, e exatamente por isso, defendemos a possibilidade de analisá-lo numa narrativa do contexto angolano. Na sua visão, também não descreve um fenômeno internacional, pois



seria basicamente europeu e (norte-sul) americano, porém esse dado não se restringe a essa cultura, o que definirá como poética do pós-modernismo.

Hutcheon (1991) define as suas características como uma atividade cultural detectável nas correntes de pensamentos atuais, destacando nessas atividades a presença do passado, conforme o seguinte excerto:

[...] ofereço um ponto de partida específico, embora polêmico, a partir do qual se possa trabalhar: como uma atividade cultural que pode ser detectada na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamentos atuais, aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da “presença do passado” (HUTCHEON, 1991, p. 20).

A importância da arquitetura para o pós-modernismo é notória, pois conforme assinala Hutcheon (1991, p. 20), foi o título “Presença do Passado” dado à Bienal de Veneza, em 1980, que sinalizou o reconhecimento do pós-moderno na arquitetura. A partir das observações do arquiteto italiano Paolo Portoghesi (1983), demonstrou-se como a arquitetura repensa “o rompimento purista do modernismo com a história. Não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (HUTCHEON, 1991, p. 21), uma vez que, por meio desta retomada, as formas estéticas e as formações sociais aparecem problematizadas. De acordo com a ensaísta, o mesmo se aplica ao repensar pós-moderno sobre a pintura figurativa na arte e sobre a narrativa histórica na ficção e na poesia.

Ela defende que a cultura pós-moderna tem um relacionamento contraditório com a dita “cultura dominante”, ou seja, com o humanismo liberal. Não existe, portanto, negação nessa relação, mas, conforme já dito, a contestação a partir do interior de seus pressupostos. Para exemplificar essa relação, ela o compara com o modernismo. Na sua visão, o pós-moderno se distingue pela “recusa em propor qualquer estrutura ou, como a denomina Lyotard, qualquer narrativa-mestra” (HUTCHEON, 1991, p. 23), pois para Lyotard (1984), o pós-modernismo se caracterizaria exatamente pela incredulidade nas narrativas mestras ou metanarrativas. Essa incredulidade seria, portanto, resultante dos vários pensamentos surgidos desde Freud, Derrida e Foucault, dentre outros, e, como ressalta, independentemente do foco e argumentos de cada um destes, o principal saldo fora a aceitação das diferenças, o que resultou no desafio das diversas fronteiras:

[...] o resultado é que o consenso se transforma na ilusão do consenso, seja ele definido em termos da cultura de minoria (erudita, sensível, elitista) ou da cultura de massa (comercial, popular, tradicional), pois ambas são manifestações da sociedade do capitalismo recente, burguesa, informacional e pós-industrial, uma sociedade em que a realidade social é estruturada por discursos (no plural) – é isso que o pós-modernismo procura ensinar. Isso significa que a habitual separação entre a arte e vida (ou imaginação e ordem humanas *versus* caos e desordem) já não é válida (HUTCHEON, 1991, p. 24).

Entre as fronteiras desafiadas pela arte pós-moderna, Hutcheon (1991, p. 27) considera que as fronteiras mais radicais já ultrapassadas foram as existentes entre a ficção e a não-ficção, e, por extensão, entre a arte e a vida. Daí o fato de Linda Hutcheon (1991, p. 31) conceber o pós-modernismo como um movimento autorreflexivo e contraditório, pois suas contradições formais e temáticas atuam exatamente no sentido de chamar a atenção tanto para o que está sendo contestado como para o que se oferece como resposta a isso, e o faz de maneira autoconsciente, de modo que admite seu próprio caráter provisório, pois reconhece sua posição como criação ideológica. Percebemos, neste aspecto, a importância dos pensadores pós-estruturalistas e o discurso para a tese articulada por Linda Hutcheon. Ela observa que as oposições binárias, que alguns teóricos costumam estabelecer sobre o pós-modernismo, por exemplo, tais como as entre passado e presente, moderno e pós-moderno, devem ser, no mínimo, interrogadas, pois essa é uma estrutura que “implicitamente, nega a natureza híbrida, plural e contraditória do empreendimento pós-moderno” (HUTCHEON, 1991, p. 39).

A ênfase de sua teorização recai sobre o romance, pois lhe parece ser “um fórum privilegiado para a discussão do pós-moderno” (HUTCHEON, 1991, p. 61). Isso, obviamente, não significa que o pós-modernismo se limite a essa única forma, pois, como observa, manifesta-se também na poesia, no drama, nas artes visuais, nos vídeos e nas mais diversas expressões artísticas.

Podemos ressaltar que são, portanto, o paradoxo e a contradição alguns dos traços fundamentais das narrativas pós-modernas no seu gesto de ficcionalizar o passado, que, de acordo com Hutcheon (1991, p. 70), atua com a finalidade de “subverter os discursos dominantes, mas depende desses mesmos discursos para sua própria existência tísica”. Deste modo, conclui a ensaísta que a arte pós-moderna “afirma de maneira idêntica e depois ataca de maneira deliberada, princípios como valor, ordem, sentido, controle de identidade [...] que têm constituído as premissas básicas do liberalismo burguês” (HUTCHEON, 1991, p. 31).

Estes, no entanto, ainda atuam na cultura, mas são questionados sobre serem eternos e imutáveis.

Deste modo, as contradições posicionam-se dentro do sistema, mas, ainda assim, “atuam no sentido de permitir que as premissas desse sistema sejam consideradas como ficções ou como estruturas ideológicas. Isso não destrói necessariamente seu valor de “verdade”, mas realmente define as condições dessa “verdade” (HUTCHEON, 1991, p. 31). Isso significa que, ao retomar a história, “menos do que desgastar nosso ‘senso de história’ e referência [...], o pós-modernismo desgasta nosso velho e firme senso sobre o que significavam a história e a referência. Ele nos pede que repensemos e critiquemos as noções que temos com relação às duas” (HUTCHEON, 1991, p. 70). Neste sentido, acreditamos ser possível pensar a recuperação do passado nas narrativas africanas sob os termos assinalados por Linda Hutcheon (1991).

Para Nazario (2008), a época “pós-moderna” teria sido efetivamente inaugurada em 1945, com a revelação mundial dos campos de extermínio nazistas e a explosão da bomba de Hiroshima e Nagasaki, pois ocorridos quase simultaneamente, esses eventos modificaram o pensamento e o imaginário processados até então. Ele narra uma série de eventos que julga serem responsáveis pela mudança de pensamentos e ações no quadro mundial. Segundo ele, “Em Auschwitz e em Hiroshima, *o mal absoluto* irrompeu o mundo, provando possuir uma realidade histórica: o poder total concedido à tecnocracia, pela evolução da burocracia da tecnologia, tornou possíveis a destruição da essência humana [...]” (NAZARIO, 2008, p. 25). Ele sublinha que, neste contexto, milhares de pessoas, entre elas homossexuais, doentes mentais e ciganos, foram brutalmente assassinadas e os judeus foram presos, torturados, escravizados e sujeitos aos gases mortais em instalações “que adaptavam a detetização de insetos à escala humana, segundo determinações médicas e sanitárias [...] provando que nem as elites culturais deixam de regredir à barbárie nas sociedades totalitárias, contando, nessa regressão, com os meios técnicos mais avançados” (NAZARIO, 2008, p. 25).

Todos estes fatos já são de domínio público e de conhecimento notório, mas podemos acrescentar que a este cenário, Nazario (2008) não incluiu as atrocidades que, simultaneamente, ocorreram no Continente Africano, onde, a partir da década de 1940, teve início uma série de acontecimentos sangrentos, que acabaram por desencadear os processos de luta pela independência política, antecedidos pelo violento processo de colonização. São fatos que podem ser relacionados ao quadro ocidental, visto que os movimentos nacionalistas dos países africanos estão intimamente relacionados aos países do Ocidente. Vale lembrar

que, historicamente, a África não se mantém isolada, pois sustém constante contato com países do Ocidente e também do Oriente, seja por meio das rotas comerciais dos grandes reinos da África antiga, seja já no contexto da colonização. Em meados da Independência, o contato com os pensamentos ocidentais ocorreu também por meio dos intelectuais que lideravam o movimento e que, na sua maioria, estudaram na Europa, sendo estes (filósofos, escritores, músicos, pintores) os principais responsáveis pelo contato de pensamentos modernos e pós-modernos no contexto artístico africano.

No romance *Estação das Chuvas*, alguns acontecimentos mundiais narrados por Nazario (2008) ambientam a narrativa, corroborando a condição diaspórica defendida por Agualusa. Um dos mais evidentes é o caso da americana negra, presa injustamente sob a acusação de envolvimento com a CIA, sendo posteriormente estuprada pelos agentes do Movimento pela Libertação de Angola (MPLA). Na trama, o relato é descrito de forma pontual: “Viera a Angola porque queria conhecer a Mãe África, participar da revolução. Além disso, não era capaz de tolerar nem mais um dia o abominável domínio dos brancos, o sistema capitalista, a discriminação a que estavam duplamente sujeitas as mulheres negras nos Estados Unidos” (AGUALUSA, 2005, p. 174). Ou, ainda, a prisão de Lídia e seu namorado Alberto Rosengarten, no Brasil, durante o golpe militar, assim como a menção à ajuda financeira de países como os Estados Unidos, China e Cuba, fomentando os conflitos em Angola.

Outro dado interessante apontado pelo estudioso é que os acontecimentos totalitários citados culminam com a mudança de perspectiva sobre o passado. Retomando o pensamento de Hannah Arendt, Nazario (2008) afirma que, com esses adventos, já não se pode dar ao luxo de extrair aquilo que foi bom no passado e simplesmente chamá-lo de herança, ou seja, “deixar de lado o mau e simplesmente considerá-lo um peso morto que o tempo, por si mesmo relegará ao esquecimento” (ARENDR, 1989 *apud* NAZARIO, 2008, p. 25). Assim, na sua concepção, “Auschwitz minou a crença na evolução da humanidade e a segurança até então depositada na ‘vontade do povo’ como base para a democracia” (NAZARIO, 2008, p. 27), e a bomba em Hiroshima provou que “a ciência não faz aumentar apenas a qualidade de vida, como também a qualidade da morte” (NAZARIO, 2008, p. 27). Nesta descrição, o autor destaca o posicionamento dos líderes dos ataques, que não demonstravam arrependimentos pelas mortes provocadas e visavam exaltar o aporte tecnológico e o poderio demonstrado como um saldo positivo, mesmo diante de tantas mortes.

A amplitude do termo pós-moderno muitas vezes leva a um inchaço de nomeações e teorizações, pois de acordo com os seus estudiosos, algumas escolhas definiriam melhor as especificidades que pretendem abordar o conceito. O sociólogo português Boaventura de Souza Santos (2004) opta por especificá-lo sob os termos “pós-modernismo celebratório” e “pós-modernismo de oposição”. Ao dar estes enquadramentos, ele explica que a designação pós-moderno é inadequada.

Não só porque definia o novo paradigma pela negativa, como também porque pressupunha uma sequência temporal – a ideia de que o novo paradigma só podia emergir depois de o paradigma da ciência moderna ter seguido todo o seu curso. Ora se, por um lado, tal estava longe de acontecer, por outro lado, tendo em conta que o desenvolvimento tanto científico como social não era homogêneo no mundo, a pós-modernidade podia ser facilmente entendida como mais um privilégio das sociedades centrais, onde a modernidade tinha tido maior realização (SANTOS, 2004, p.4).

Em sua conceptualização, explica que pretende radicalizar a crítica à modernidade ocidental, condensando o pós-modernismo de oposição “à ideia de que vivemos em sociedades a braços com problemas modernos- precisamente os decorrentes da não realização da liberdade, da igualdade e da solidariedade – para os quais não dispomos soluções modernas [...]” (SANTOS, 2004, p.5). As afirmações de Santos são importantes para a nossa perspectiva de análise em virtude de propor uma abordagem do que chama de “epistemologia do Sul” (2010), como uma metáfora do sofrimento humano causado pelo capitalismo, “aqueles que só foram parte da modernidade pela violência, exclusão e discriminação que esta lhes impôs” (SANTOS, 2004, p.7). Ele entende a designação do pós-moderno dos teóricos europeus e norte-americanos como o pós-moderno celebratório, no entanto, acredita ser importante compreender como esses eventos são apreendidos pelo Sul. Conforme observa,

Por outro lado, a ideia de pós-modernidade aponta demasiado para a descrição que a modernidade ocidental fez de si mesma e nessa medida pode ocultar a descrição que dela fizeram os que sofreram a violência com que ela lhes foi imposta. Essa violência matricial teve um nome: colonialismo. Esta violência nunca foi incluída na auto-representação da modernidade ocidental porque o colonialismo foi concebido como missão civilizatória dentro do marco historicista ocidental nos termos do qual o desenvolvimento europeu apontava o caminho para o resto do mundo, um historicismo que envolve tanto a teoria política liberal como o marxismo (SANTOS, 2004, p.7).

O pós-moderno de oposição partilha das concepções dominantes do pós-modernismo como “a crítica ao universalismo e da unilinearidade da história, das totalidades hierárquicas e das metanarrativa; a ênfase na pluralidade, na heterogeneidade, nas margens e na periferia” (SANTOS, 2004, p. 11), no entanto, o estudioso busca semelhanças no pós-colonial.

Santos insere o questionamento de que resta saber se o “pós” em “pós-moderno” significa o mesmo “pós” do pós-colonial. Nas suas palavras, “[...] trata-se de saber qual o sentido e os limites de uma crítica radical da modernidade ocidental” (SANTOS, 2004, p.7). Observa que, afinal, a ideia de exterioridade à modernidade ocidental é central na formulação do pós-colonialismo e, portanto, defender a contraposição absoluta entre o pós-moderno e o pós-colonial constituiria um erro grosseiro. No entanto, ressalta que o pós-moderno está longe de satisfazer as preocupações e as sensibilidades trazidas pelo pós-colonialismo. Ele compreende o pós-colonialismo como um conjunto de correntes teóricas e analíticas que têm em comum darem primazia teórica e política às relações desiguais entre o Norte e o Sul na explicação ou na compreensão do mundo contemporâneo, tais relações foram constituídas historicamente pelo colonialismo. E “o fim do colonialismo enquanto relação política não acarretou o fim do colonialismo enquanto relação social, enquanto mentalidade e forma de sociabilidade autoritária e discriminatória” (SANTOS, 2004, p. 8).

Sendo assim, compreender o caráter constitutivo do colonialismo na modernidade ocidental torna-se importante para compreender ambas as sociedades, sobretudo, os padrões de discriminação social que nelas vigoram. Neste sentido, o pós-colonial evidencia que a partir das periferias as estruturas de poder e de saber são mais visíveis, sendo possível problematizar quem produz o conhecimento, em que contexto o produz e para quem o produz. Para Santos, a relação entre as concepções dominantes das duas correntes é complexa, pois mesmo com o pós-modernismo criticando o universalismo e o historicismo e evidenciando a posição do Ocidente como centro do mundo, e assim, abrindo a possibilidade para a afirmação e reconhecimento da diferença.

Em sua perspectiva, isso não é o suficiente para eliminar o eurocentrismo ou o etnocentrismo ocidental que subjaz às concepções dominantes do pós-modernismo. Afinal, “a celebração da fragmentação, da pluralidade e da proliferação das periferias oculta a relação desigual, central no capitalismo moderno, entre Norte e Sul” (SANTOS, 2004, p. 12). E não contempla a relação de poder entre o centro e periferia, ou seja, “desaparecem as diferenças capitalistas, colonial e imperial” (SANTOS, 2004, p. 12).

Outro aspecto levantado pelo sociólogo é o fato de o pós-modernismo dominante ocultar o imperialismo norte-americano e, portanto, causar uma espécie de contaminação, em que “a melancolia pós-moderna está cheia de estereótipos nortecêntricos a respeito do Sul” (SANTOS, 2004, p.12-13). E, apesar das concepções pós-modernas terem dado contributo para a emergência do pós-colonialismo, elas não dão respostas adequadas as suas aspirações éticas e políticas. Por isso, Santos propõe o que intitula de pós-modernismo de oposição, visando abarcar a realidade e a perspectiva das ex-colônias.

Ao trazer a conceptualização de Santos a respeito do pós-modernismo de oposição, não pretendemos discutir suas especificidades e nem a pertinência do conceito. Acreditamos que essa sucinta descrição é útil para o nosso trabalho por confirmar as aproximações entre o pós-colonial e o pós-moderno, defendidas nesta dissertação, e por enfatizar a falta da representatividade nessas teorias pós-modernas dos países marginalizados e oprimidos pelas ideologias de poder. Desta forma, reiteramos não ser possível a livre colagem das características pós-modernas no romance de José Eduardo Agualusa, porém, respeitando suas especificidades, assim como propõe Santos, acreditamos ser possível a leitura de textos como *Estação das Chuvas* sob os critérios da poética pós-moderna.

### **2.3.2 Os vestígios de um saber pós-moderno nas literaturas africanas**

No seu instigante ensaio “Literaturas africanas e pós-modernismo: uma indagação”, Laura Padilha lança a ideia de que uma das posturas mais comuns dos leitores das literaturas africanas foi a de se concentrar no jogo binário do colonialismo *versus* o pós-colonialismo, enquanto que os do “outro lado”, ou seja, do Ocidente, se concentravam na oposição do modernismo *versus* pós-modernismo (PADILHA, 2002, p. 317), sabendo, embora, que os quatro elementos criam entre si redes de inter-relações.

Padilha (2002, p. 318) observa que, na violenta passagem da descolonização, “a instabilidade de conhecimento atingiu pontos surpreendentes que foram representados nas malhas dos textos literários de forma igualmente surpreendente, inclusive pelo embate entre a língua da colonização e as línguas nacionais”. Neste sentido, ela afirma que o centro cede às margens, e, assim, todas as contradições inerentes ao processo de dominação cultural, representadas na colonização, passam a ser escancaradas, ficando clara a violência exercida

por Portugal na tentativa de manter suas colônias, o que deixou marcas profundas na realidade pós-colonial. Afinal, conforme ressalta, nas décadas de 1960 e 1970, o mundo assistiu às colônias portuguesas em solo africano optarem pelas armas, lutando por sua hegemonia. Em relação à participação de Portugal e suas colônias no contexto mundial, a teórica lembra que,

[...] nem Portugal participou do *boom* da modernidade, sendo uma “sociedade de desenvolvimento intermédio” e ficando, pois, em uma intersecção entre as sociedades mais ou menos desenvolvidas, sobretudo pela ausência de parque industrial (1995, p. 57-58), o que dizer da África por ele colonizada e sempre percebida, no imaginário da colonização, como grande quintal da construção solarenga do sonho ultramarino? (PADILHA, 2002, p. 319)

Interessante observar que, neste cenário desenhado pela pesquisadora brasileira, a África não viveu, por sua condição de dependência, a experiência moderna da crença na supremacia tecnocrática, com base no saber positivista, e não tomou parte “nem da utopia crença das vanguardas em seu destino. Excluída, periférica e dependente, não participou da ‘festa’ da modernidade, social, política, histórica e culturalmente” (PADILHA, 2002, p. 319). Padilha também observa que,

Se encaramos o pós-modernismo como um fenômeno cultural “europeu e (norte e sul) americano” e acreditamos que “os anos 60 modificaram a conformação e a estrutura da maneira como consideramos a arte” e, por fim, que “a experiência política, social e intelectual” desses anos é que contribuiu para que o pós-modernismo se revelasse como um questionamento dos limites, fazendo uma colagem de citações de Linda Hutcheon (1991, p. 24-25), fica difícil a extensão do conceito de forma pura e simplista para a África (PADILHA, 2002, p. 319).

Neste sentido, a intelectual lança a pergunta que não se cala: “Como poderíamos falar em experiência pós-moderna, se, quando gestava o processo, a África lutava, nos anos 60; se depois de 75, ela tentava reescrever a nação; se por fim, nos anos 80, ela vivia, a pleno vapor, a experiência marxista como forma de governo?” (PADILHA, 2002, p. 319). Ela recorda que Boaventura de Souza Santos refere-se a essa época como a do pós-marxismo repleto de fatores que vertem ao colapso ou para o “desfazimento do sonho” (PADILHA, 2002, p. 319) de justiça social que por anos alimentou os militantes e guerrilheiros do Movimento pela Libertação de Angola (MPLA).

Ela explica que essa contextualização sócio-histórica justifica sua opção teórico-metodológica na análise dos textos literários, geralmente lidos pelo viés do pós-colonialismo,



descrito por ela como “um conceito mais amplo e de aplicação mais imediata quando o objeto de estudo são as culturas africanas” (PADILHA, 2002, p. 320).

No entanto, é preciso chamar a atenção para a linha de pensamento de Laura Padilha, no sentido de que, pensando não apenas no aspecto da produção de textos, mas também tomando a questão do pós-modernismo como parte de um saber, conforme postula Lyotard, e considerando a crítica literária como parte desse saber, acredita que “talvez possa minimizar a exclusão do conceito no trato com as literaturas africanas” (PADILHA, 2002, p. 320). Em sua explicação, dedica-se pontualmente a alguns aspectos das narrativas angolanas. Partindo, no entanto, da *Poética do pós-modernismo*, de Linda Hutcheon, e de alguns conceitos retirados de Lyotard, Laura Padilha sublinha o saber pós-moderno como algo que “aguça nossa sensibilidade para as diferenças”, daí a sua aposta em pesquisar as literaturas africanas como parte de um saber em busca dessas diferenças.

Outro aspecto apontado sobre essas narrativas é que as identidades africanas foram historicamente escondidas sob “o véu mascarador da dominação colonial” e que, portanto, um conceito basilar abordado por Linda Hutcheon (1991), e que corrobora com o desvelar das narrativas africanas, é o uso “do centro como ficção pela qual se permite cenarizar ‘o local, o regional e o não-totalizante’, ou seja, cenarizar esse outro lugar” (PADILHA 2002, p. 321).

Aqui, parece-me, há um ponto crucial, visto que Laura Padilha também aponta para uma questão operacional em termos da crítica, retomada por Linda Hutcheon (1991), qual seja, a saída da crítica da “torre de marfim” e sua entrada “no mundo da práxis social” (PADILHA, 2002, p. 321). Neste quesito, relembra a importância do movimento negro americano e das feministas, “tanto em termos formais (em grande parte por meio da intertextualidade paródica) como temáticos, nesse reenfoque pós-modernista em relação à historicidade” (HUTCHEON, 1981, p. 34 *apud* PADILHA, 2002, p. 321). Padilha (2002, p. 321) ainda observa que,

Tal postura analítico-crítica é muito importante quando nos debruçamos sobre algumas produções literárias africanas onde o passado reaparece, não como travos de nostalgia, mas como uma forma de conhecer o presente, o que só se pode dar com o que Lyotard chama de “decomposição dos grandes Relatos”, já que cada vez se tornam mais difíceis as “identificações” com os grandes nomes, com os heróis e seus grandes feitos (Lyotard, 1988, p. 28). Decreta-se a morte da “narrativa-mestra” e, em consequência, dos mitos que a alimentavam. No espaço diaspórico da África de língua portuguesa, o sentido dessa ruína ruidosa tem uma força muito grande.

Para exemplificar o movimento da desconstrução da noção de centro e a exaltação das margens nas literaturas africanas de língua portuguesa, Laura Padilha (2002) recupera os primeiros versos de Noémia de Sousa, de Moçambique, ressaltando em sua análise uma prática discursiva que, de acordo com ela, “se alça nas dobras da conscientização das identidades africanas [...] onde uma mulher moçambicana exalta outras vozes negras americanas, ex-cêntricas” (PADILHA, 2002, p. 322). Essas observações sobre o trabalho de Noémia de Souza não deixam de fazer consonância com o papel desenvolvido pela protagonista do romance *Estação das Chuvas*, posto que Lídia também é mulher e sua configuração diaspórica também representa a desconstrução da noção do centro e a exaltação das margens. Como bem explicita a professora brasileira,

Por tudo isso: deixando um pouco de lado a importância da questão histórica que possibilita, articula e constrói o edifício de uma “poética do pós-modernismo”, recortando alguns elementos pontuais que se re(a)presentam no universo textual das culturas africanas e, por fim, interseccionando este conceito com o pós-colonialismo, penso que há alguns pontos que, se não nos permitem buscar uma pós-modernidade da África, possibilitam-nos deparar, nas manifestações culturais que lá encontramos, com certos vestígios de um saber pós-moderno. Tal saber mais e mais nos leva a pensar nas fissuras, nas rasuras, nas contradições de um tipo de saber anterior que não tem mais como sustentar-se depois que se chegou a tantos limites e que se reconhece a força das fronteiras dos contatos e das margens (PADILHA, 2002, p. 322).

Os exemplos utilizados pela ensaísta condizem, em alguns momentos, com a narrativa de José Eduardo Agualusa. Sua tese centra-se nos textos de Pepetela, onde observa o trabalho com os gêneros discursivos da ficção e da história, sendo esta recuperada “como texto, ou seja, como invenção também”. (PADILHA 2002, p.324), bem como a constância da ironia e da paródia, destacados por Linda Hutcheon, como principais traços pós-modernos (PADILHA, 2002, p.325). Nas palavras de Padilha, “é a metaficção a escancarar suas comportas, deixando ver seu ventre quase sempre camuflado” (PADILHA 2002, p.324).

No que tange ao projeto de escrita de José Eduardo Agualusa, fica evidente o uso de recursos que destacam o caráter historiográfico como invenção. A exemplo disso destacamos a convivência de fatos considerados insólitos, narrados no mesmo nível dos históricos, assim como a presença da ironia. No romance, esses dados ficam evidentes, por exemplo, no caso em que comparam o assassino de *kiandas* ao Jack Estripador:

Vitorino Espírito Santo, em artigo posterior a esse, escrevia que 'um crime tão refinado, tão imaginoso, tão cheio de mistério e sedução, não pode ser honestamente imputado ao vulgo. O povo, o preto bárbaro, mata com a simplicidade das bestas simples: desfere a pancada, crava a navalha e foge. (...) Um crime desta natureza requer a ciência de um homem instruído e a sensibilidade de um lorde inglês. Eu conheço o nome do culpado e aqui o revelo — Jack, o Estripador' (AGUALUSA, 2005, p.43).

Há também, no romance, momentos em que ocorre a naturalização da violência e do oportunismo. Neste caso, podemos destacar uma das cenas finais em que o narrador reencontra um antigo colega de cela. Santiago aparece cego e desfigurado devido aos momentos de tortura. Conforme descreve o narrador: “Era ele, uns óculos espelhados presos à cabeça com fita adesiva. Conduzindo a mota. Sentado atrás estava um velho sem braços, a barba branca em desalinho, olhos vermelhos e brilhantes como brasas. Santiago voltou a cabeça de monstro na minha direção” (AGUALUSA, 2005, p. 273). O velho que o acompanha é apresentado ao narrador como Ninganessa, antigo profeta da comunidade em que viveu Santiago na infância, época em que degolara o pai deste na frente da criança. Os dois sobreviviam juntos realizando negócios escusos:

[...] haviam fundado uma seita, a Igreja do Cristo Negro Redentor. Sexta-feira à tarde reuniam-se para rezar, cantar e dançar. Ao sábado faziam milagres:

–Grandes milagres – garantiu Ninganessa com voz grave. – Coisa de muita maravilha inspiração.

Também se dedicam a organizar combas e enterros:

– Fazemos a festa e tratamos do enterro – disse Santiago. – Você sabe, a morte agora está difícil, nem caixinhas há, quanto mais caixões, nós o alugamos.

Tinham um único caixão, bonito, pintado de rosa e ouro [...]. Punham o morto lá dentro, enterravam-no, e nessa mesma noite voltavam ao cemitério:

– O que fazemos de dia, desfazemos de noite [...]

– Roubam os mortos?

– Roubar? – era Ninganessa, ofendido. – Não conheces a palavra do Senhor? “Assim como saiu nu do ventre de sua mãe, do mesmo modo sairá desta vida. [...] Enquanto se afastavam, furando por dentro do cheiro dos mortos, ainda consegui ouvir Ninganessa a conduzir o outro: “Em frente, agora vire à direita...” (AGUALUSA, 2005, p.274-275)

Interessante observar alguns recursos formais e discursivos utilizados por Agualusa, tais como a linguagem informal e a pontuação livre, que corrobora o intuito de dar voz ao marginalizado. Além disto, há a presença da ironia, neste caso, com a dessacralização da religião visando o ganho financeiro. Do mesmo modo, há a paródia da imagem de Cristo,

neste caso, africanizado, posto que, agora, é negro, em nítida oposição à imagem católica. As atividades religiosas são todas previamente agendadas e os milagres apenas aos sábados, conforme rechaçado pelo judaísmo do Antigo Testamento e aprovado por Cristo na bíblia. São, sem dúvida, exemplos da inserção do insólito, atribuindo marcas discursivas que outorgam uma certa veracidade, tal como ocorre com a metafórica descrição de Tiago Santiago sobre a floresta queimada por napalm. De acordo com o narrador de *Estação das chuvas*:

Próximo de Nova Caimpema, disse-me ele, encontraram um bosque feito inteiramente de uma mesma cinza e dentro dele algumas cubatas também de cinza, e dentro das cubatas, esteiras e moringues e utensílios diversos, tudo de cinza. Presos aos raminhos das árvores havia centenas de pequenos pássaros, igualmente de cinza morta, com as suas alegres canções de chuva cristalizadas na ponta dos bicos. As bombas dos portugueses tinham travado o curso do tempo sobre o bosque, fechando aquele instante aflito numa redoma de cinzas. [...] alguém levantou o braço e tocou com a ponta dos dedos a frágil estrutura de cinzas. Então todo o bosque se começou a desmoronar, com um demorado rumor de chuva mansa, e com ele os pássaros e as cubatas [...] e em breve nada havia em redor a não ser uma larga planície de cinza idêntica (AGUALUSA, 2005, p.110).

Essa imagem trata também de uma figuração concernente ao processo de colonização, pois podemos destacar o intento desta de carbonizar violentamente a cultura local, principalmente, a tradicional. O bosque aparece “fechado numa redoma de cinzas”, mesmo não estando vivo, todo o conjunto de detalhes aparece figurado nesta frágil estrutura plúmbea, isso significa que se não é possível o acesso ao objeto real, ao menos o espectro é acessível. Neste sentido, não será o bosque uma espécie de imagem especular do próprio gesto de escrita do autor? Afinal, o mesmo efeito de resgate espreitando as marcas e as ruínas pode ser atribuído à recuperação histórica, pois necessita ser reconstruída para se possibilitar o acesso a ela, pelo viés da efabulação ficcional.

Outro aspecto sublinhado por Laura Padilha (2002, p.327) centra-se na questão da ultrapassagem entre os gêneros presentes nas narrativas pós-modernas. Tal fenômeno também transparece no trabalho efabular de *Estação das Chuvas*, que, conforme já observado, utiliza entrevistas, mitos, poemas, trechos de discursos políticos e poesias com referências à publicações fictícias de Lídia ou de autores do movimento de independência política em epígrafes que antecedem os capítulos. Tal recurso de criação é definido por Padilha como um modo de discussão sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais artísticas, que é “o resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos

limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou a arte em si” (PADILHA, 2002, p.327). Ela sublinha o fato dessas narrativas reconstruírem, reinventarem suas identidades através da linguagem do pluralismo cultural e “restabelece [rem] o pacto do homem africano com a palavra, sempre um mais além de si mesma, naquele continente” (PADILHA, 2002, p.328), pois mostra o embate do oral e do escrito no que chama de “encontro fecundante das culturas” (PADILHA, 2002, p.328).

Embora o romance *Estação das Chuvas* não tenha como enfoque a elaboração lingüística e a incorporação das línguas tradicionais, é ainda possível perceber na sua composição referências sobre esse trato diferencial com a oralidade, pois o narrador recompõe o passado de Lídia dando igual valor aos registros escritos e orais, bem como, dá lugar a diferentes vozes nesta reconfiguração. O romance, portanto, evidencia a relação da sociedade africana com a oralidade por meio da incorporação dos mitos presentes no cotidiano desta sociedade. Neste caso, corrobora-se, com esta apropriação, o trabalho estético da obra que tem como principal marca o questionamento do limiar das noções de veracidade. Isto fica muito visível, por exemplo, no momento em que o narrador afirma ter conhecido na Malásia pássaros falantes:

Em 1986 vi na Malásia, no barco que liga o continente à ilha de Penang, uns pássaros negros, semelhantes a corvos, mas mais largos, pesados e pensativos. Caíam do céu e vinham agarrar-se às grades de convés, de onde se dirigiam aos passageiros com palavras incomuns e a voz extravagante de um apresentador de circo. Falavam de tudo e de nada. Falavam sobre o estado do tempo, a saúde do rei, o custo de vida e o humor de Buda. Os passageiros faziam-lhes perguntas insondáveis, daquelas às quais ninguém parece capaz de dar resposta, mas eles respondiam sempre, e sempre com incontornável sensatez (AGUALUSA, 2005, p.73).

São estes momentos na narrativa que evidenciam a relação com a linguagem oral, daí o tom testemunhal do narrador-personagem e seu questionamento das noções de verdade, além da difícil possibilidade de diferenciação entre o real e o fictício, a história e a invenção, o possível e o insólito, dentre outras barreiras e limitações que aparecem problematizadas.

Acreditamos que todos estes recursos utilizados no romance *Estação das Chuvas* conotam um gesto crítico diante da situação sócio-política de Angola. A leitura aqui proposta caminha também nesta direção, no sentido de sublinhar a ficcionalização do passado como uma forma de repensar o presente, não sem problematizar as práticas que legitimam as identidades, questionando, portanto, a noção de centro, de origem e de estabilidade nas

produções, bem como, as interpretações produzidas pelos sujeitos nas formas dos saberes e dos poderes instituídos.

O que possibilita essas construções na narrativa é, sobretudo, o fato de o autor considerar a historiografia oficial, os mitos e a religiosidade, por exemplo, como construtos discursivos, e que, portanto, podem ser conduzidos ao mesmo patamar. José Eduardo Agualusa ironiza situações em que os indivíduos utilizam o poder discursivo para o benefício de seus interesses próprios, tal como ocorre com o discurso religioso validado por Santiago, e mais evidentemente com Ninganessa, quando este se torna líder da aldeia. Fica nítido na narrativa como o profeta beneficia-se do desespero e do desamparo dos refugiados da guerra.

Aqui, encontra-se o momento de consonância com o parecer defendido por Laura Cavalcante Padilha, qual seja o de que esses recursos estéticos, presentes nas narrativas africanas, assemelham-se aos recursos da metaficção historiográfica, descritos por Linda Hutcheon, na sua *Poética do pós-modernismo*. Sobre este aspecto, iremos nos deter em seguida no decorrer da análise.

### CAPÍTULO 3. A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM *ESTAÇÃO DAS CHUVAS*: INDEPENDÊNCIA POLÍTICA, LITERATURA E NAÇÃO

A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente.

[ECO. *Pós-escrito a O nome da Rosa*]

O século XX propiciou anos bastante agitados no território angolano, ainda mais se levarmos em consideração a sua relevância histórica, no que diz respeito ao processo de descolonização da pátria. Os primeiros anos datam o início da trajetória da nação rumo à sua liberdade política e o projeto utópico da independência, passando pela guerra colonial e civil, seguidos da tão esperada liberdade e as dificuldades que sobrevieram a ela. Conforme vimos, *Estação das Chuvas* retoma estes momentos da história, denunciando os discursos cerceadores da colonização e a totalidade proposta pelo discurso histórico oficial. Neste sentido, a narrativa propõe a releitura desse passado, permitindo a reinterpretação do mesmo, ao mesmo tempo em que não apaga as interrogações sobre a sua feitura, enquanto discurso textual, da mesma forma como repensa a própria efabulação ficcional.

O modo de retomada do passado pode, portanto, ser relacionado aos termos da crítica pós-colonial e à poética pós-moderna. Optamos por destacar três eixos temáticos que aparecem diluídos no romance e que corroboram a nossa perspectiva de analisá-lo por esses dois eixos teóricos. São eles, portanto, a ficcionalização da história, concentrada no período que circunda a independência nacional e os agentes históricos que participam desse processo; a auto-reflexão sobre a literatura e o fazer literário e a construção do cânone angolano, uma vez que, o processo do desenvolvimento literário do país é descrito no romance; e, por último, a questão da nacionalidade e a proposta do romance em visualizá-la sob a perspectiva heterogênea, multifacetada ou crioula que acreditamos corroborar a opção formal do romance, ou seja, fragmentada, diaspórica e com os recursos da metaficção historiográfica. Embora a nossa proposta seja de destacar e discutir tais assuntos separadamente, adiantamos que essas questões acabam sendo constantemente inseridas e retomadas no decorrer da análise.

Para Linda Hutcheon (1991), o fenômeno textual que melhor caracteriza o pós-modernismo na ficção é a metaficção historiográfica, termo que ela afirma referir-se “àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens

históricos” (HUTCHEON, 1991, p. 21). Sua proposta, na verdade, centraliza-se nos estudos da narrativa, seja na literatura, na história e também na teoria, para, a partir de suas reflexões, focalizar o eixo de suas preocupações com a metaficção historiográfica. Ela ressalta que “na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o maior foco de atenção” (HUTCHEON, 1991, p. 22). E, portanto, a metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, “sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas” (HUTCHEON, 1991, p. 22) é o suporte que permite repensar e reelaborar as formas e os conteúdos do passado. E, por isso, a autora destaca os termos (*metaficção historiográfica*). A respeito do realce do prefixo *meta*, podemos assinalar a sua função reflexiva e crítica sobre a ficção e com o sufixo *grafia*, propõe-se a reescrita dessa história. Ela também observa que esse tipo de ficção já foi definido por muitos críticos e, normalmente, é classificado por outros termos, tais como, “meia-ficção” ou “paramodernista”, sendo tal classificação condizente com a natureza contraditória inerente à metaficção historiográfica, pois ela “atua *dentro* (grifo do autor) das convenções a fim de subvertê-las. Ela não é apenas metaficcional; nem é apenas uma versão do romance histórico ou do romance não-ficcional” (HUTCHEON, 1991, p.22).

O romance *Estação das Chuvas*, contudo, abre para diversas perspectivas e leituras, no entanto, buscamos privilegiar os aspectos que confirmam a nossa proposição de visualizá-lo como um texto que ora expõe as inquietações e as condições pós-coloniais, ora se consolida como uma narrativa de traços pós-modernos, ao abarcar certas demandas da metaficção historiográfica. Dentro desta articulação, apontaremos certas incursões que a sustentam, tais como a questão do sujeito diaspórico, a transitoriedade, a distopia ante a realidade angolana, a relação com o passado e o embate entre tradição e modernidade.

### **3.1. Da ficcionalização da história: metaficção historiográfica e *Estação das Chuvas***

Conforme vimos, *Estação das Chuvas* propõe a reflexão sobre o evento histórico a partir de sua construção ficcional. A proposta da obra não é a de ser tomada como um mero registro histórico, mas como um meio de evocar e problematizar os discursos construídos a partir desses registros, portanto, as ideologias e os construtos sociais recorrentes desse passado histórico transparecem na narrativa, em detrimento da simples exaltação dos feitos



heróicos ocorridos na guerra. O romance ocupa uma postura contestadora das atitudes e dos discursos legitimadores, ao mesmo tempo, promove o questionamento dos limites da história e da ficção, desvelando uma narrativa congruente à metaficção historiográfica teorizada por Linda Hutcheon (1991) na sua *Poética do pós-modernismo*.

A relação entre ficção e realidade faz parte de uma gama de teorias e questionamentos que perpassam toda a história literária a começar pelas reflexões sobre a verossimilhança articuladas por Aristóteles, na *Poética*. Em tempos pós-modernos, porém, essa questão tem sido evidenciada e problematizada, a partir do viés de abordagem em que história e ficção são lidas como formas discursivas complementares, pois a história é divulgada por meio da narração dos fatos ocorridos e toda a ficção narra uma história, verídica ou não. O escritor sempre cria sua representação subjetiva tendo como referência a realidade, por outro lado, existem narrativas com temáticas construídas especificamente a partir da apropriação de elementos da historiografia. Neste sentido, Márcia Valéria Zamboni Gobbi (2004) chama a atenção sobre esta apropriação nos romances históricos:

No entanto, a par dessa concepção, de ordem ampla, ainda indiscutível, das relações entre história e ficção, fundada no conceito de representação, há que se considerar, também, a possibilidade de apropriação, pela literatura, da temática da história. Em outros termos: ao lado daquelas ficções literárias que aludem a situações históricas, com os mais diversos objetivos (entre eles, parece-nos que mais usual seja o de criar certo “efeito de real”) e, ao lado também daquelas ficções que apenas situam sua intriga num determinado contexto sócio-histórico, é preciso pensar naquela série de romances que tomam uma realidade qualquer do universo histórico e a transformam em sua matéria, em parte integrante de sua estrutura. Estas ficções fazem da realidade histórica, então, uma (outra) realidade estética (GOBBI, 2004, p.38).

O romance histórico tem sido tema de reflexão de filósofos, romancistas, historiadores e da história literária dos séculos XIX-XXI, desde que se firmou como gênero na literatura ocidental. Lukács (2011) analisa sua constituição enquanto uma modalidade narrativa que depende da história para se constituir. O seu emblemático estudo *O romance histórico* foi escrito por volta de 1936-1937 e, no prefácio datado em 1937, Lukács afirma que o seu trabalho “pretende mostrar como a gênese e o desenvolvimento, a ascensão e o declínio do romance histórico são conseqüências necessárias das grandes convulsões sociais [...] seus diferentes problemas formais são reflexos dessas convulsões histórico-sociais” (LUKÁCS, 2011, p. 31). Ele também chama a atenção para o papel considerável do romance

histórico na literatura da URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) e na Frente Popular antifascista. Nesse sentido, conforme observa Zilberman (2003), Lukács não se diferenciava de Mikhail Bakhtin que na mesma época estudava o romance “enquanto manifestação de resistência à autoridade e ao discurso monológico do poder [...]. Politizando o romance, ambos os pensadores, cada um à sua maneira expunham suas discordâncias e, à moda do gênero que estudavam, não se dobravam aos interesses do poder” (ZILBERMAN, 2003, p. 110).

Anterior a Lukács e Bakhtin, o alemão Friedrich Hegel é um dos importantes pensadores que também contribuem para a análise do romance histórico, principalmente, por apontar a subjetividade na historiografia, pois admite a presença do sujeito como organizador do texto, embora não reconheça a intervenção do historiador na história. Para ele, o historiador deveria narrar o que existe sem interpretações arbitrárias: “Sua concepção da historiografia supõe [...] uma crença na transitividade da linguagem, na sua possibilidade de dar conta do real [...] afirma também sua crença na arte enquanto fim em si mesma, despojada de qualquer intenção ideológica” (GOBBI, 2004, p.41). Em sua opinião, a poesia, no entanto, é a arte livre e tem como dever “descobrir o sentido mais íntimo de um acontecimento” (HEGEL *apud* GOBBI, 2004, p. 42). Percebemos que suas reflexões são importantes, porém, ainda incipientes e, por isso, é chamado por Márcia Valéria Zamboni Gobbi (2004) como “o patriarca”. No entanto, conforme observa a ensaísta brasileira, ironicamente, esta liberdade consentida à ficção parece exercitar-se nos romances contemporâneos.

Este poder da linguagem revelar-se-á, no entanto, paradoxal, irônico, pela ficção contemporânea: se, por um lado, autoriza a poesia, enquanto arte livre, a propor um outro real, descortinando novos - senão renovados - sentidos para esta realidade e, assim, dando a conhecê-la mais inteira, levará, em nossa época, ao reconhecimento do escritor como um “prisioneiro do nominal, acreditando que as coisas são conforme as denomina”, contradição que, embora tomada como inevitável, será questionada a partir da desconfiança, agora instalada, na ‘fé humanista na linguagem e em sua capacidade de representar o sujeito ou a ‘verdade’, passada ou presente, histórica ou ficcional.’ (GOBBI, 2004, p.43)

Podemos afirmar que esses pensadores seminais indicam um percurso para a concepção contemporânea da história e da literatura, norteadas neste momento pela percepção do discurso, conforme discutimos no capítulo anterior. Linda Hutcheon (1991) sublinha que a separação entre ficção e história tem sido contestada na teoria e nas artes pós-modernas, deste

modo, as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas têm em comum do que em suas diferenças. Segundo ela,

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 construtos lingüísticos, 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. Mas estes também são os ensinamentos implícitos da metaficção historiográfica. Assim como essas recentes teorias entre história e ficção, esse tipo de romance nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo [...] (HUTCHEON, 1991, p.141).

A autora também observa que, no século XIX, as redações da história e do romance histórico influenciaram-se reciprocamente e, por isso, a discussão sobre a relação entre a arte e a historiografia constitui-se como dado relevante para qualquer poética do pós-modernismo, pois a separação é tradicional. Visto que o romance pós-moderno confronta os paradoxos da representação como, por exemplo, história *versus* ficção ou presente *versus* passado e, ao mesmo tempo, se recusa a apenas recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados dessas dicotomias, conclui-se, portanto, que ele se disponibiliza a explorar os dois lados. Esses elementos são visíveis no romance *Estação das Chuvas*, pois ao utilizar os dados históricos na sua ficção, o autor se permite a liberdade de mesclar as personagens históricas e fictícias, ficcionalizando as históricas e dando um ar verossímil às fictícias.

Lukács, Bakhtin e Barthes são alguns dos nomes de estudiosos da teoria literária que se preocuparam em compreender as relações e limites da história e a ficção (GOBBI, 2004). O olhar em relação às mentiras e à falsidade dos romances é também uma preocupação pós-moderna, sendo por ela revisitada, porém, agora, no âmbito da multiplicidade e da dispersão da(s) “verdade(s) referente(s) à especificidade do local e da cultura” (HUTCHEON, 1991, p.145). No entanto, a metaficção historiográfica sugere que verdade e falsidade podem não ser os termos corretos para discutir a ficção, pois nos romances pós-modernos, “só existem *verdades* no plural, e jamais uma só Verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias. Tanto a ficção quanto a história são narrativas que se distinguem por suas estruturas, estruturas que a metaficção historiográfica começa por estabelecer e depois contraria [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 146). Isso também é perceptível no romance *Estação das Chuvas* se analisarmos, por exemplo, a dispersão dos ângulos sobre a história narrada e a

problematização articulada por seus recursos narrativos, conforme ocorre com a escolha do foco narrativo: um narrador-personagem, jovem jornalista envolvido com a trama política articulada no romance, disposto a recolher informações em todas as instâncias discursivas disponíveis para a reconstrução do passado histórico de Lília e de Angola.

De acordo com Hutcheon (1991), outro aspecto da ficção pós-moderna é o fato de ela sugerir que “reescrever ou rerepresentar 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), embora, as metaficções historiográficas se voltem para diversas implicações do ato de reescrever a história. Interessante observar que esse fator também é representativo no romance de José Eduardo Agualusa, uma vez que a contestação da verdade histórica ocorre nos termos de uma narrativa pós-colonial, pelo fato dessa história recuperada ter sido escrita pelas instâncias de poder vigente. Deste modo, a narrativa obtém um grande caráter ideológico e político, característica, a nosso ver, inerente às narrativas do autor.

A questão do discurso é algo, conforme vimos, que perpassa todo o pensamento contemporâneo, desde os pós-estruturalistas, os teóricos pós-coloniais e os pós-modernos. A esse respeito, Hutcheon observa que “a história e a literatura não têm existência em si e por si. Somos nós que as constituímos como objeto de nossa compreensão” (EHRMANN *apud* HUTCHEON, 1991, p.149). A respeito das formas e tentativas de escrever a história, a ensaísta canadense demonstra que a historiografia constitui um ato extremamente problemático, e por isso questiona: “será que, ao redigirmos nosso passado, chegamos a criar nosso futuro? Será [...] o passado revivido, ou o passado reescrito?” (HUTCHEON, 1991, p.149).

As interrogações articuladas pela teórica são também importantes para a nossa reflexão sobre o romance, visto que, no contexto das narrativas africanas, o olhar sobre o passado apresenta especificidades. No caso do romance em estudo, percebemos que mais do que rememorar ou reviver o passado, um ponto de grande importância no romance é a reflexão sobre as noções de veracidade dos discursos instituídos, no entanto, podemos também apontar a busca por um discurso ainda não instituído, uma vez que a narrativa produz outras versões da história. Tal problematização é realizada em várias instâncias, como por exemplo, na opção em privilegiar os vários discursos para a recuperação dos dados do passado (oral, escrito, etc.), e também na exposição da dificuldade do narrador em escolher e dar credibilidade aos dados selecionados, conforme o excerto sugere: “[...] é assim, pelo menos que imagino a cena (eu não estava lá)” (AGUALUSA, 2005, p.18). Ou, ainda, na

exposição da subjetividade e parcialidade inerentes ao discurso, pois a protagonista do romance, por exemplo, é poetisa, historiadora e deixa muito claro que não concorda com o sistema de poder vigente. Além disto, não se pode esquecer da exposição das falácias do discurso da historiografia oficial, colocadas no mesmo nível das falácias existentes na recomposição realizada pelo narrador, conforme o exemplo citado, em que ele reconhece estar afirmando o que *imagina* [grifo nosso] ter acontecido, a partir do que lhe contaram, porém, não estava lá para ter certeza de como tudo ocorreu (AGUALUSA, 2005, p.18).

Sobre a diferença entre a metaficção historiográfica e a tradicional ficção histórica do século XIX, Linda Hutcheon explica:

É difícil generalizar com relação a este último gênero, que é complexo, porque - conforme observaram os teóricos - a história cumpre um grande número de funções nitidamente diferentes, em diferentes níveis de generalidade, em suas diversas manifestações. Parece haver pouco acordo na questão de saber se o passado histórico sempre se apresenta como individualizado, particularizado e passado (isto é, diferente do presente) [...] ou se o passado se apresenta como típico, e portanto presente, ou ao menos tendo valores em comum com o presente por meio do tempo (Lukács 1962). Embora reconheça as dificuldades de definição [...] que o romance histórico tem em comum com a maior parte dos gêneros, eu definiria a ficção histórica como aquela que segue o modelo da historiografia até o ponto em que é motivado e posto em funcionamento por uma noção de história como força modeladora (na narrativa e no destino humano) [...]. No entanto, é a definição influente e mais específica de Georg Lukács que os críticos precisam enfrentar com maior frequência em suas definições, e eu não constituo exceção. (HUTCHEON, 1991, p. 151).

Ela elucida que, para Lukács, o romance histórico encenaria o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo generalizado e concentrado. Em outras palavras, conforme esclarece Marcia Valéria Zamboni Gobbi (2004), “por uma parcela de vida, o romance desvendaria uma totalidade, pela própria autonomia e coerência do mundo ficcional criado [...] o romance cumpriria sua função de ‘dar a conhecer para mover’” (GOBBI, 2004, p.45). Daí, o protagonista deveria ser um tipo, “uma síntese do geral e do particular, de todas as determinantes essenciais em termos sociais e humanos” (HUTCHEON, 1991, p.151). Neste sentido, “o romance de Lukács é movido pela noção de coerência, totalidade e verossimilhança e pelo seu poder de encaminhar para a transformação da realidade” (GOBBI, 2004, p.45). Já Hutcheon ressalta que as personagens centrais da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos, pois, “são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional” (HUTCHEON 1991, p.151). A teórica sublinha que “a metaficção historiográfica adota uma ideologia pós-moderna de

pluralidade e reconhecimento da diferença; o ‘tipo’ tem poucas funções, exceto como algo a ser atacado com ironia” (HUTCHEON 1991, p.151).

Se o trabalho com a construção das personagens é uma tônica desta categoria narrativa, outro aspecto apontado por Linda Hutcheon sobre a metaficção historiográfica é o fato de ela “se aproveita[r] das verdades e das mentiras do registro histórico” (HUTCHEON, 1991, p.152) e, em alguns romances, os detalhes históricos conhecidos são “deliberadamente falsificados para ressaltar falhas mnemônicas da história registrada” (HUTCHEON, 1991, p.152). De certo modo, isto revigora a diferença entre o romance histórico teorizado por Lukács e a forma como a ficção pós-moderna utiliza os detalhes ou os dados históricos. Naquele, de acordo com Hutcheon, incorpora-se e assimila-se “esses dados a fim de proporcionar uma sensação de verificabilidade (ou um ar de densa especificidade e particularidade) ao mundo ficcional” (HUTCHEON, 1991, p.152). Por outro lado, a metaficção historiográfica incorpora esses elementos, mas raramente os assimila e os considera sempre *textualmente* [grifo nosso]. Por fim, a terceira característica apontada pela autora em comparação ao romance histórico estabelecido por Lukács é a rejeição dos personagens históricos a papéis secundários, pois, segundo a autora:

[...] as figuras reais do passado são desenvolvidas com o objetivo de legitimizar ou autenticar o mundo ficcional com sua presença, como se para ocultar as ligações entre ficção e história com um passe de mágica ontológica e formal. A auto-reflexividade metafictional dos romances pós-modernos impede todo subterfúgio desse tipo, e coloca essa ligação ontológica como um problema: como é que conhecemos o passado? O que é que conhecemos (o que podemos conhecer) sobre ele no momento? [...] conscientizando-nos da necessidade de questionar as versões admitidas da história (HUTCHEON, 1991, p.152)

Ora, de acordo com Linda Hutcheon a ficção pós-moderna assume a postura contestadora dos discursos legitimadores instituídos a partir da construção da percepção do passado. Ao reconstruir o passado, a narrativa coloca em evidência o seu processo constitutivo, oferecendo novas possibilidades e articulações não totalizadoras, pois, estas aparecerão também problematizadas. Afinal, a metaficção historiográfica ao narrar o passado, apresenta uma série de questionamentos e inquietações, dentre eles a própria noção de verdade ou realidade histórica.

### 3.2. *Estação das Chuvas*: olhares sobre uma certa Angola

Todas as histórias estão ligadas. No fim tudo se liga.  
[JOSÉ EDUARDO AGUALUSA. *O vendedor de passados.*]

No bojo da recuperação realizada em *Estação das Chuvas*, os períodos da história vão se amalgamando, não seguindo, portanto, uma ordem rígida. Embora os nove capítulos possuam temas que se concentram e se entrelaçam no decorrer da narrativa, a fragmentação constitui o principal recurso norteador do romance.

Observando as principais propostas dos capítulos, seria possível acompanhar os seguintes acontecimentos: com o capítulo intitulado “O princípio”, a obra inicia com o discurso oficial da independência nacional, em 1975. Essa assertiva funciona como uma espécie de núcleo do romance, uma vez que todos os outros eventos estarão atrelados a este momento. Enquanto ocorre o discurso, Lídia permanece deitada, alheia, sonhando com o mar e alforrecas<sup>9</sup>: “Estava lúcida e não sentia nada, nem a amargura dos derrotados, nem a euforia dos vencedores (naquela noite eras as duas coisas ao mesmo tempo)” (AGUALUSA, 2005, p.16).

Interessante pontuar como este recurso lançado por Agualusa muito se aproxima da catálise, explicada por Roland Barthes (1971). Segundo o semiólogo francês e sua proposta de análise estrutural da narrativa, as catálises possuem funcionalidade fraca e são as responsáveis por imprimir a velocidade da obra. Neste romance, as informações/catálises servem para o preenchimento dos dados históricos e de informações da cultura local, marcadas também, em alguns casos, pelo léxico em kimbundo, como ocorre na descrição em que Vavó Fina prepara o almoço de domingo: “Avó Fina preparava um funge de carne seca, às vezes um mufete, com feijão de óleo de palma, muito gindungo, cerveja para os adultos e gasosa para os pequenos e o almoço prolongava-se pela tarde adentro” (AGUALUSA, 2005, p.32). À primeira vista, a cena poderia ser lida como um dado trivial e sem importância, no entanto, se levarmos em conta os recursos estabelecidos pelo autor para a construção narrativa, entendemos que tal procedimento torna-se funcional para marcar, portanto, uma visão híbrida que integra elementos da cultura tradicional a certos resquícios coloniais.

No primeiro capítulo, Lídia também lembra que, de acordo com a sabedoria tradicional da avó centenária, sonhar com o mar significa sonhar com a morte. Este sonho possui um significado implícito, referindo-se ao destino da personagem. O presságio na obra

---

<sup>9</sup> Alforreca é um termo usado em Portugal e em alguns países lusófonos para designar as medusas e as águas-vivas, que são animais aquáticos, cnidários.

formalmente contribui para a cadência da narrativa e instiga a imaginação do leitor sobre o que pode significar e o que poderá acontecer com as personagens submetidas, contribuindo assim para a incorporação do universo cosmogônico da cultura africana. Isto se verifica, logo em seguida, com a narração de que Lídia, quando recém-nascida, teve um louva-deus gigante pousando em seu peito, o que para a avó, significava que a vida iria comê-la.

Na nossa leitura, esse e outros índices ajudam a construir a personalidade da personagem, antecipando o tom de acontecimentos trágicos, como a prisão e o desaparecimento, narrados posteriormente a respeito de sua vida. Eles também conferem um clima de tensão à obra, pois o que não se pode ver claramente, por estar apenas sugerido, pode-se pressentir. Como neste caso, a descrição sugere a sensação de que algo ruim e/ou negativo está por vir.

Por diversas vezes, Lídia e outras personagens recorrem à sabedoria dos mais velhos com suas soluções mágicas e adivinhações. Dejanira, mãe de Francisca, estranhando o comportamento da filha, não hesita em recorrer aos conhecimentos da anciã da casa, que descobre a gravidez da menina e vaticina sobre a criança. O espírito remoto e sábio previsto pela mais velha refere-se, na verdade, à Lídia,

Consultada a mais velha das trisavós, Nga Samba, uma escrava que Barbosa trouxe do Catete e que parecia ser de uma erudição sem limites em matéria de sortilégios e mezinhas, pediu esta que lhe dessem um ovo cozido e a deixassem depois a sós com a menina. O exame foi rápido e definitivo: Francisca fora efetivamente descabaçada, e trazia no ventre uma alma. Um “dikulundundu” [espírito de um antepassado muito remoto e sábio], precisou a velha. (AGUALUSA, 2005, p. 24).

Tal episódio constitui uma ocorrência importante e singular no romance. Quando o assunto é a história ou a cultura africana, é importante manter a perspectiva da heterogeneidade dos grupos populacionais étnicos e suas características sócio-culturais, lingüísticas e artísticas. Apesar das diferenças, há alguns traços comuns à fisionomia da África subsaariana (MUNANGA, 2012, p.66), dentre elas, a importância do mais velho e a presença da oralidade. Nesta dinâmica social, “a criança liga-se a vários ancestrais [...] os antepassados constituem um triângulo cuja base se alarga a cada geração. Os vivos são unidos aos mortos porque através deles a força é transmitida e unidos entre si, pois todos participam da mesma vida” (MUNANGA, 2012, p.67). O velho, neste caso, constitui uma peça chave importante para a manutenção social, pois ele é o guardião da memória e da tradição. Nos contextos pós-coloniais, é o mantenedor e o conservador do passado e,



portanto, o elo desse tempo pretérito com o presente. Após a sua morte, o “mais-velho” torna-se um ancestral, um ser do mundo invisível, sendo possível interligar-se ao mundo visível por meio de práticas religiosas.

Ngsang O’Khan Kabwasa (1982), no texto “O eterno retorno”, afirma que, em certas sociedades e tribos das regiões agrícolas, as pessoas não são consideradas idosas quando atingem uma idade específica, mas quando seus cabelos embranquecem ou se tornam avós. Este processo de reconhecimento dos anciões revigora o poder e a importância destes agentes na veiculação e circulação de saberes dentro dos seus respectivos grupos:

São então tratadas com deferência e a seus nomes acrescentados títulos honoríficos. Em geral são chamados de tata (pai), mbuta (ancião) ou mesmo nkuluntu (literalmente “cabeça velha”). Nesta sociedade de tradição oral, como na maioria das sociedades africanas, os velhos são os alicerces da vida na aldeia. Diz-se, além disso, que uma aldeia sem velhos é como uma cabana roída por cupins (KABWASA, 1982, p.14).

O ancião, portanto, por força do papel exercido no grupo familiar, é associado à sabedoria, e, mesmo no contexto pós-colonial, continua sendo um importante agente na estrutura familiar. Baseados no trabalho e criação destas personagens, realizado por Agualusa no romance, podemos afirmar que essa harmonia construída nos primeiros capítulos vão sendo gradativamente destruídas pelos conflitos da guerra, e isso ocorre em todos os âmbitos. No final do romance, o conselho da anciã, avó do narrador, é para que deixe o país. É dela o vaticínio trágico da condição da nação: “Vai-te embora, menino. Este país não tem destino” (AGUALUSA, 2005, p. 254). E quando interpelada pelo neto, se ela também não iria embora, a anciã responde: “Eu sou como o capim, não dou fruto, nem faço sombra. E nesta terra isso é uma coisa boa. Ninguém repara em nós!” (AGUALUSA, 2005, p. 254).

O segundo capítulo, “A poesia”, investe na infância de Lídia, marcada pela presença do avô e pelas brincadeiras com crianças que, posteriormente, se tornarão guerrilheiros. Nesta parte, Lídia costumava acompanhar o avô em suas visitas a um amigo, e, pela perspectiva do seu universo infantil, as brincadeiras e as impressões da casa são descritas. No final de uma dessas visitas, há uma referência que remete ao clima político já presente em sua infância, ainda que não descrito diretamente: “Por fim Carmo Ferreira separou-se, apertou a cabeça do velho entre as grossas mãos e disse-lhe: ‘Coragem, esta terra ainda será nossa’” (AGUALUSA, 2005, p.39). Nesta sequência, são ainda descritos a escola, os professores e o seu relacionamento com os amigos, dentre eles Viriato da Cruz e Mário Pinto de Andrade.

O capítulo “A busca” narra a pesquisa de Lília em sua tese sobre a vida de Antonio Guillermo Amo, um intelectual que deixa a academia para viver como adivinho em sua terra natal. Entendemos que Amo constitui uma figura bastante representativa na obra, pois contribui para a construção da personalidade de Lília, uma vez que a mesma abandona a faculdade de zoologia para estudar História e investigar a vida do filósofo. Para realizar sua pesquisa, ela viaja a vários países. E na faculdade, faz amizade com figuras importantes da literatura angolana e representativas na posterior Independência do país.

Na sequência de capítulos, “O Exílio” descreve a viagem da protagonista, enquanto as tensões entre os partidos locais se agravam. Ponto temporal importante na trajetória de Lília do Carmo, nesse período, a personagem estreita o contato com os guerrilheiros por telefonemas e correspondências. Já “O dia eterno” é marcado pela presença do narrador e seu envolvimento com os militantes que conheceram Lília e, conseqüentemente, com a guerrilha. Os acontecimentos apontados neste capítulo influenciarão a postura do narrador personagem em sua busca que, neste momento, torna-se também pessoal.

“A euforia” e “O medo” revelam o período de efervescência nos conflitos e narram os momentos da prisão de Lília e seus companheiros, sem esquecer as torturas e as estratégias de sobrevivência. Seguidos por “A fúria”, este capítulo é marcado pelo desaparecimento da protagonista e pela revelação de que o narrador teve contato com a mesma na prisão.

“O Fim” narra a saída do narrador da prisão e a sua percepção da realidade local. A última sentença do romance – “Queria sair dali, daquela casa, daquela cidade que já não me pertencia.” (AGUALUSA, 2005. p. 278) – sublinha uma visão bastante angustiada frente à sua realidade, o que corrobora para a interpretação de que a sua investigação compõe uma busca que vai além da história da personagem Lília e que resulta também, além do panorama local, numa percepção interna desse narrador.

Em outras palavras, para além do jogo metaficcional, o autor promove um amplo panorama da vida social de Angola, focalizando tanto as suas características nativas quanto a presença da cultura colonial, profundamente marcadas pela guerra e pelas misérias conseqüentes desse processo. Além de não deixar de embrenhar-se pelas histórias e o imaginário popular daquela sociedade, promove a interessante dinâmica entre a história oficial e a não oficial presente na memória de Angola.

Deste modo, além das personagens atuantes na militância política e literária, outras ainda contribuem para a efabulação da nação no romance, desenhando uma Angola marcada por cenas ora de cisão da sociedade negra tradicional e a burguesia crioula, ora de

convivência e contato dessas duas faces culturais. A história que envolve o nascimento da protagonista, logo no primeiro capítulo, demarca a violência presente nessa convivência com a figura de Barbosa, personagem madeirense, antigo professor primário, comerciante e, posteriormente, agricultor. Na condição de degredado de Portugal por crime sexual, logo se tornara uma lenda em Huíla por ter se unido a três mulheres que estuprava juntamente com as filhas:

[...] murmurava-se, impedia as mulheres e as três filhas de saírem de casa e fazia com elas aquilo que [...] um homem deve fazer apenas com sua esposa. E nem sequer fazia com uma de cada vez. E tendo tido netas da sua própria semente, uma por cada filha, assim também passou a proceder com elas e das três recebeu igual descendência. E depois morreu. (AGUALUSA, 2005, p.22)

Foi exatamente neste casarão habitado apenas por mulheres que o filho de Carmo Ferreira, César Augusto, chegou com mais dois companheiros desertores da coluna portuguesa por volta de 1907. Antes de *Estação das chuvas*, o romance *A conjura* (1989) narra o seu nascimento e também a sua chegada a este local, promovendo, assim, uma espécie de interligação entre as duas tramas, a partir desta cena em comum. César Augusto introduz-se no cenário da casa, enaltecendo a si próprio, ao explicar que tinha a cabeça a prêmio por estar envolvido com a luta pela emancipação da pátria, sendo, no entanto, recebido pelas mulheres mais velhas com indiferença. Essa passagem figura a relação de parte da população com a movimentação política encabeçada pela burguesia crioula luandense, até porque, em outros momentos da narrativa, as propriedades desta classe eram invadidas pelos exércitos, e a população mal compreendia os motivos da guerra.

Enquanto os outros rapazes partem, César Augusto decide ficar porque estava apaixonado pelas três mulheres mais jovens. Embora não reproduza a violência sexual de Barbosa, o rapaz aproveita-se da relação poligâmica e une-se às três mulheres. No decorrer dos anos, trabalha para restabelecer a fazenda até descobrir que as três estavam grávidas e, por isso, decide voltar à cidade em busca da ajuda do pai Carmo Ferreira. O desfecho, porém, aponta para o destino trágico da personagem: César nada se parece com a grandiosidade do seu sobrenome (“Augustus”, ou seja, um dos grandes imperadores romanos), posto que acaba preso e morto.

Meses depois, dando sequência ao vaticínio do pai, “cumprindo o que parecia ser um secreto destino da família”, davam à luz três belas meninas. A última a nascer, filha de Dejanira, chamou-se Francisca e, ainda adolescente, engravida do padre, um santomense

chamado Isaú da Conceição, descrito como um jovem magro, melancólico e propenso à poesia. Por ser um excelente declamador, tornou-se freqüentador nos serões da burguesia local “e se o fato de ser negro lhe fechava algumas portas, a virtude de ser pároco ia lhe abrindo outras” (AGUALUSA, 2005, p.21). No encontro destas duas personagens, demarca-se o início da trajetória de Lídia do Carmo Ferreira.

No entanto, quando o pároco descobre a gravidez, “lançou-se na boca do Tundavala” (AGUALUSA, 2005, p.25). Ao tomar conhecimento do que fizera o amado, Francisca enlouquece de dor e recusa-se a comer, “emagrecendo a um ponto que qualquer resto de luz a trespassava e era possível ver através dela o pequeno feto, nadando placidamente numa água lunar (AGUALUSA, 2005, p.25). A menina sobrevive graças à poderosa ciência de *Nga Samba* com suas ervas e pozinhos, porém, pouco tempo depois, quando a criança nasce, Francisca pára novamente de se alimentar até que, numa noite, dorme enrolada num tecido encharcado e acaba adoecendo. Noutro momento em que a narrativa retoma o inusitado para descrever que devido a forte tosse, passa “a suspirar mais do que a respirar, até que o seu corpo perdeu toda a substancia e tiveram de fechar as janelas e de a amarrar com um cordel aos pés da cama, para que a não arrastasse a brisa vespéral.” (AGUALUSA, 2005, p.25).

Ora, todo este trajeto inicial não deixa de desvelar as artimanhas utilizadas pelo narrador para poder recuperar os passos da protagonista. Se levarmos em conta que este se vale do relato da vizinha para reescrever a morte da mãe de Lídia, “tão desprovida de existência, que foi necessário vestir-lhe as suas roupas mais concretas, perfumar-lhe o corpo todo, pintar-lhe com cores aflitas o cabelo e as unhas das mãos e dos pés para que se tornasse credível que em tempos fora pertença deste mundo” (AGUALUSA, 2005, p.25), já não estaria ele apontando para uma criatura que existe fora dos discursos oficiais, tendo, portanto, sua existência dimensionada puramente no âmbito do discurso e da ficção? Vale lembrar, ainda, que, antes de morrer, a mãe chega a dar à filha o nome Lídia, num último gesto seu. Ou seja, nem mesmo a certeza da origem da nomeação da personagem sobrevive, antes é recuperada pela imaginação criadora do narrador.

Meses depois, Jacinto do Carmo Ferreira, pai do tenente César Augusto, vai a Chela, levando a notícia da morte do filho, que ocorrera 18 anos antes, com a pretensão de levar as netas, pois, teria boas condições para cuidar delas:

Estava velho, fizera alguma fortuna, mas sentia-se muito só, e resolvera por isso juntar em torno a si toda a descendência. Antónia e Ifigénia, filhas de Leda e de Polixena, ficaram excitadíssimas. Luanda era para elas o século

XXI, o princípio do mundo. Porém, nem Leda nem Polixena nem as restantes mulheres gostaram da ideia. Jacinto do Carmo Ferreira tentou argumentar, dizendo que na capital as meninas receberiam a melhor educação, e que, além disso, poderiam periodicamente visitar a família na Chela. Acrescentou que estava disposto a pagar o sustento de todas as mulheres e a recuperar a xitaca às suas custas. Foi tudo inútil. As mulheres retorquiram que eram bem capazes de educar sozinhas as crianças e de assegurar o seu sustento. Jacinto do Carmo Ferreira exaltou-se, fez ameaças. Por fim, chegou-se a um acordo Antónia e Ifigénia ficariam na Chela, mas a orfãzinha poderia ir com ele. Foi assim que Lídia partiu para Luanda (AGUALUSA, 2005, p.23).

A violência e o embate cultural, conforme versado por Agualusa no ensaio *Guerra e paz* reaparece, aqui, como o grande mote do romance. Já nas primeiras páginas, percebe-se esse embate no seio da família de Lídia, de um lado, com a figura de Barbosa, degredado por crimes sexuais que aprisiona e estupra as mulheres da família. De outro, fica visível a dificuldade de Isaú da Conceição em ser aceite pela sociedade burguesa local pelo fato de ser negro. A figura matriarcal, assim, sobressai como um elo muito forte, após a passagem dos homens, são as mulheres que permanecem e cuidam da casa e das filhas. Reitera-se, portanto, pela insistência das figuras femininas a importância do conhecimento tradicional para curar e aconselhar.

Ainda que não tivesse contato com sua mãe, a personagem Lídia consegue estabelecer outros laços familiares importantes, como com os seus bisavós, figuras fulcrais na sua relação familiar. Vavó Fina ou Dona Josephina do Carmo Ferreira, “também conhecida como Nga Fina Diá Makulussu, famosa intérprete de sonhos” (AGUALUSA, 2005, p.15), é uma senhora de origem congoleza e antiga escrava, trazida por um negociante alemão. Ela torna-se mucama de um rico comerciante mulato e finalmente esposa legítima de Carmo Ferreira<sup>10</sup> (AGUALUSA, 2005, p.32). Embora não tivesse necessidade financeira, Dona Fina mantinha um próspero negócio de doces e seus doceiros percorriam por toda a cidade com “um tabuleiro a tiracolo, apregoando as virtudes da mercadoria: doces de coco, de goiaba e de mamão, caramelos, micondos [doce muito rijo, em forma de argola ] rebuçados embrulhados em papel de seda, cada paladar a sua cor” (AGUALUSA, 2005, p.34). Jacinto do Carmo Ferreira era um homem rico, “dono de negócios nos musseques e de uma fazenda de café em Porto Amboim” (AGUALUSA, 2005, p.34).

---

<sup>10</sup> O romance *A Conjura* (1989) narra a história de Josephine e Carmo Ferreira, pois, a sociedade burguesa local não aceitava o casamento dos dois pelo fato dela ser negra e ex-escrava.

O bisavô exerce uma influência importante sobre Lúdia no que diz respeito à militância política, tendo em vista que, desde pequena, ela percebe suas movimentações e seus envolvimento. Quando cresce, é incentivada pelo mesmo a lutar pela independência nacional. É claro que o amadurecimento da personagem não poderia ficar condicionado exclusivamente à sua relação com o bisavô, ainda que o envolvimento político deste tenha sido um estopim importante para sua formação cultural, artística e política. Outras personagens fizeram parte do seu círculo de infância: a tia Carlota, viúva e sempre vestida de trajes de luto e suas duas filhas, Angelina e Maria do Carmo, que receberam Lúdia como uma irmã mais nova. Aos domingos, recebiam a visita dos outros três filhos de Carlota com suas mulheres e filhos. Tito, por exemplo, estudara Direito em Coimbra e era casado com uma portuguesa. Ele costumava levar uma viola e cantava, em espanhol, boleros, maxixe, rumba, mudando de língua e de sotaque. Cantava também sambinhas e temas dos carnavais luandenses (AGUALUSA, 2005, p.33). Ao mostrar uma foto para o narrador, provavelmente tirada num desses dias, não deixa a personagem de fornecer novos materiais de reconstrução. Se todas estas cenas familiares, num primeiro plano, parecem superficiais e pouco produtivas para se pensar a recriação dos passos de Lúdia, numa perspectiva mais específica, não se pode descartar a importância do convívio cotidiano, as trocas estabelecidas com as diversas formas de expressão artística comuns no seio familiar, além de incorporar as ações cotidianas como fatores fundamentais para se compreender a linha de pensamento e a poética desenvolvida por Lúdia.

Ainda numa entrevista (fictícia, como se sabe), datada de 23 de maio de 1990, Lúdia relata a primeira vez que saiu de Luanda. O avô fora visitar um amigo e a levou junto, foram ambos num comboio do caminho-de-ferro de Malange. No meio deste percurso, não deixa a personagem de recordar cenas típicas do folclore local, como aquela em que, no caminho, pararam para almoçar num restaurante em que, dizia-se, o dono “costumava servir uma sopa muito quente, para que as pessoas não tivessem tempo de terminar a refeição” (AGUALUSA, 2005, p.37). Em cada uma das paragens, Lúdia vai recuperando certas descrições, suas impressões de criança sobre a viagem, o quintal onde brincou de perseguir os louva-a-deus, o almoço com a carne que comeu a custo e a dificuldade em dormir sozinha a noite, além das histórias de assombração que a avó lhe contava.

Uma, especialmente, a trazia em sobressalto: a das feiticeiras cujas línguas se soltavam dos corpos, iam de rastos pela noite, entravam nas casas e atacavam as crianças adormecidas, estrangulando-as. A velha Fina contava

que há muitos anos uma sua amiga, ainda moça, acordara de noite, vira ao pé da cama uma destas línguas e a matara a golpes de machete. No dia seguinte, descobrira que mãe estava muda (AGUALUSA, 2005, p.39).

Estas páginas um tanto descritivas em nossa análise fornece elementos para a figuração deste repertório presente no romance que contribui para se construir também um outro olhar sobre uma outra Angola. Não aquela marcada pelo derramamento de sangue e pelos embates de guerras, mas uma Angola transbordante de cenas culturais, de falantes de línguas e dialetos. Lídia traz nos seus relatos outras estórias insólitas, tais como o episódio de sua infância, quando o cachorro Eduardo Ferreira Viana encontrara partes de corpos femininos das kiandas, mortas por um pescador que as vendia como se fosse bacalhau.

Seu padrinho, o cônego Frota, um dos amigos que frequentavam a casa de seu avô, foi o responsável pelo ensino das primeiras letras. Mesmo sendo educada no ambiente urbano da sociedade crioula luandense, a protagonista mantém uma dúbia relação com a cultura tradicional. Essa cultura aparece figurada, principalmente, através da presença dos mais velhos e da incorporação de termos das línguas nativas. Além dos elementos lingüísticos, José Eduardo Agualusa explora a distinta percepção em relação às insólitas histórias e crenças presentes nessa sociedade, tal qual como ocorre com a sabedoria dos mais velhos.

Isso fica visível, por exemplo, na descrição da fuga da família de Santiago, quando recorda o referido momento:

“Nos metemos pelo mato e andamos bué”. Andaram durante vários dias. Pelo caminho foram-se juntando a outras famílias [...] Alguns homens levavam pequenas pedras redondas e diziam que essas pedras estavam enfeitiçadas e que quando lançadas contra os portugueses explodiriam como se fossem bombas. Também havia quem transportasse velhos canhangulos e outros catanas ou compridos paus. Cantavam: “Aqueles que comem à mesa com os Flamengos [referência à colonização belga do atual Zaire]/ Esses vão sentir o medo no coração/ Mas nós não!/ Antoine Ninganessa marcha ao nosso lado nós não tememos opressão [...] Esperança, os brancos vão partir!/ Nunca mais pagaremos impostos!” (AGUALUSA, 2005, p. 91)

À medida que entram no mato, as pessoas vão abandonando suas roupas e vestindo-se de folhas e cascas de árvores, seguindo o profeta Antoine Ninganessa. A expressão de Santiago não poderia ser outra a não ser o medo, pois,

[..] olhava em volta e via as pessoas que ele tinha conhecido na cidade, pessoas habitualmente sóbrias, pessoas tímidas, a gritar e a saltar, possesas de estranhas convulsões. Algumas mulheres juntavam no chão montinhos de

ervas, peles de animais, cabelos humanos e outras coisas cujo nome ele não conhecia. Coisas que ele nunca vira antes. As mulheres faziam esses montinhos e depois pegavam-lhes fogo. E ele viu prodígios: homens que entravam dentro das fogueiras, ficavam lá por longos instantes e saíam de novo ilesos e dançando. (AGUALUSA, 2005, p.92)

A presença da personagem profética contribui também para este enriquecimento das figuras míticas locais. Basta lembrar, neste sentido, que Ninganessa ensina às mulheres que traziam cestos cheios de uma terra branca, que esta pertencia ao local onde tinha sido sepultado Simão Kimbangu [profeta e nacionalista zairense]. Todos aqueles que a comessem ficariam invulneráveis às balas portuguesas. Com a personagem Ninganessa, fica claro que a narrativa não se limita a retratar ou valorizar o conhecimento tradicional. Em sua articulação contradiscursiva, Agualusa não se detém somente às instâncias do poder colonial e urbano, ele também investe na problematização de discursos oriundos do pensamento tradicional e do interior, neste caso, por meio dos extremismos deste líder espiritual. Ninganessa também ordenava que as mulheres matassem seus filhos mulatos, e quando elas se recusavam eram também mortas “de todas as formas acabavam por ter de as matar, porque depois que estrangulavam os bebês enlouqueciam de dor e punham-se a gritar incoerências” (AGUALUSA, 2005, p. 92).

Esta cena não deixa também de indicar uma forma de ironizar os equívocos da população vitimada, incapaz de compreender os motivos da guerra entre outros equívocos veiculados pelas diferentes histórias que surgiam para explicar ou justificar a guerra. O pai de Santiago, por exemplo, era um ajudante de enfermeiro, natural da região de Santo Antonio do Zaire, e sua mãe, comerciante de panos, orgulhava-se de pertencer à linhagem real bacongo. Ela queria que ele fosse padre e planejava enviá-lo para o Seminário, porém,

[...] um dia em fevereiro de 1961, o pai de Tiago chegou em casa muito nervoso. “Parece”, segredou, “que houve em Luanda qualquer coisa de muitíssima maldade, confusões de pretos contra brancos, brancos contra nós. Uma grande desgraça. [...] os portugueses, loucos de ódio e principalmente de pavor, tinham caído sobre os musseques e estava a matar as pessoas (AGUALUSA, 2005, p. 90).

O narrador afirma que, nesta mesma tarde, ele enterrara no quintal seu belo terno de domingo, porque diziam que os portugueses estavam prendendo todo “o natural que vestisse preto. Assimilado vestido de preto era preto batido na rua; lhe punham cabelenha [cabeçada],



pontapé, rasgavam os documentos e talvez lhe matavam mesmo, muita gente, diziam, estava a morrer assim” (AGUALUSA, 2005, p.90).

Além do retrato dos grupos sociais vitimados no interior pelas articulações empreendidas pela população urbana na guerra, o romance ironiza o contexto pós-colonial e as relações de poder com as inversões dos antagonismos. Basta observar, neste sentido, a trajetória de Santiago, após a morte do pai. O jovem é abandonado na mata pelo grupo. Aos oito anos de idade, vai parar no prostíbulo de Anita Voa-Baixinho, onde cresce mimado pelas moças que trabalhavam no local. Com o início da guerra, o local prosperou financeiramente, pois passou a receber muitos clientes e, dentre estes, encontrava-se Santos Biker, um contrabandista e dono de casas de jogos. Um mulato soturno que tinha o hábito de mascar umas folhas escuras que, diziam, “que era uma erva do norte, um veneno impiedoso, utilizado pelos zairenses nos seus processos judiciais: davam uma infusão dessas folhas aos acusados e se estes resistiam concluía-se que estavam inocentes” (AGUALUSA, 2005, p. 157).

Em torno desta personagem não deixam de pairar crendices populares, como, por exemplo, a de que evitava falar, pois quando abria a boca, seu hálito era tão forte que murchava as flores do quarto e por isso as meninas morriam de medo de irem para a cama com ele, pois seus beijos “quando não matam endoidam” (AGUALUSA, 2005, p.158). Ele era invulnerável às balas, tinha também o poder de conhecer os policiais mesmo à paisana e andava com uma pequena cobra enrolada no pulso esquerdo e a cobra era a razão de seus poderes, e só morreu porque caiu numa armadilha em que Eva Kissanguela, uma das moças da casa, matou a cobra, deixando-o vulnerável aos tiros do soldado.

As cenas de violência figuram uma Angola destruída pela guerra e contaminada pela intolerância generalizada, tal como ocorre com a cena de perseguição ao albino por dois policiais, numa carrinha de sorvete. Enquanto o rapaz pedalava, desesperado na sua bicicleta, os policiais disparavam uma arma automática, a mando de uma mulher. Eles ajudam a cortar-lhe a cabeça a troco de cento e cinquenta dólares, porque alguém lançou o boato de que o cérebro dos albinos poderia ser usado para a cura da AIDS. Paulete comenta que, no Roque Santeiro, o comércio a céu aberto em Luanda, já era possível comprar o suco milagroso servido em pequenos frascos.

A narrativa aponta alguns percursos para se olhar a história, no sentido de que fornece olhos, ouvidos e vozes a agentes envolvidos nesse processo, figurados em personagens expoentes do processo histórico angolano, mas também reintegra este cenário a partir da performance de personagens comuns, como a anciã que se recusa a deixar a sua casa e se

mantêm cozinhando e cuidando de suas roseiras, enquanto a guerra explode do lado de fora (AGUALUSA, 2005, p.254 ), ou o jornalista que sugere bairros segregados entre brancos e negros, pensando assim garantir sua proteção (AGUALUSA, 2005, p.43); o albino assassinado, deixando nove filhos, e a poetisa que propositalmente desaparece depois de sentir e vivenciar profundamente todos esses conflitos (AGUALUSA, 2005, p.269).

### 3.3. “A busca” ou alguns olhares sobre a história

Trata-se de uma narrativa não linear, posto que o tempo não obedece a uma ordem cronológica rígida, mas o fluxo de recuperação memorialística do narrador homodiegético, encaminhado por várias situações referenciais do período histórico que circunda a independência nacional angolana. O narrador-personagem é um jovem jornalista, antigo militante da OCA (Organização Comunista de Angola), que se dispõe a romper o silêncio do medo instalado e as omissões do discurso oficial, reconhecendo como heróis alguns militantes, antes considerados traidores da pátria, como ocorre com Lídia, seus companheiros de cela e com ele próprio. Vislumbra-se, assim, uma abordagem que intenta perpassar pelos sonhos e decepções desse atores, com um “percurso pontuado por gestos de intolerância e tempo de guerra” (MATA, 2001, p. 222).

O foco narrativo evidencia o propósito do narrador de mobilizar intelectualmente o leitor para o questionamento das verdades estabelecidas pela historiografia oficial e também o de mobilizá-lo emocionalmente diante dos cenários oriundos da guerra. Na categorização de Friedman (*apud* LEITE, 1985, p. 37), podemos classificá-lo com predominância ao “eu” como testemunha (“*I*” as witness), lembrando, como afirma Leite (1985), que se trata “sempre de uma questão de predominância e não de exclusividade, já que é difícil encontrar, numa obra de ficção, especialmente quando ela é rica em recursos narrativos, qualquer uma dessas categorias em estado puro” (1985, p.27). Esse foco narrativo utiliza a primeira pessoa no discurso, porém ocupa posição secundária em relação ao universo diegético:

Ele narra em primeira pessoa, mas é um "eu" já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. Testemunha, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal. (LEITE, 1985, p. 38)

Seu olhar, no entanto, será limitado, pois na maioria das situações, enquanto personagem secundária, situa-se na “periferia dos acontecimentos” (LEITE, 1985, p. 38). Restrito à sua condição de testemunha, não sabe, portanto, exatamente como o fato narrado aconteceu, a não ser aquilo que presenciou, recorrendo às suposições, inferências, deduções e à investigação, “servindo-se também de informações, de coisas que viu ou ouviu, e, até mesmo, de cartas ou outros documentos secretos que tenham ido cair em suas mãos” (LEITE, 1985, p. 39).

Não deixa de ser um recurso muito caro ao autor na elaboração do narrador de *Estação das Chuvas*, pois para reconstruir os períodos vivenciados por Lídia, ele vale-se, além da documentação historiográfica, de entrevistas, cartas, livros publicados e depoimentos de pessoas que, supostamente, a conheceram. Abrindo mão, portanto, das noções de certeza e do compromisso com a total veracidade dos fatos narrados, aparece em seu discurso algumas expressões que demarcam essa perspectiva, como por exemplo, os excertos, “Mas, apesar disso, aquilo que conheço é muito pouco [...] isto eu sei, mas não conheço os pormenores, as circunstâncias”; “Suspeito que [...]”; “Podemos imaginar [...]”; “Vamos supor [...]” (AGUALUSA, 2005, p.101-102).

Deste modo, o narrador expõe as limitações do seu intuito de recuperar o passado e coloca em evidência a noção do discurso. Afinal, essa recuperação será realizada mediante o discurso construído pelo mesmo e que, portanto, estará sujeito à subjetividade de sua perspectiva, afinal, ao assumir tais limitações, ele expõe e explora metaficcionalmente esse jogo.

Apesar de percorrermos a trajetória de Lídia acompanhados por esse narrador, a única referência a ele nomeia-o apenas por bailundino. Trata-se de uma alusão aos oriundos da região de Bailundo, uma cidade da província do Huambo em Angola, localizada no planalto central. Conforme a cena em que Zorro o consola na prisão: “não chores bailundino, as lágrimas vão fazer-te falta” (AGUALUSA, 2005, p.206). Ele também conta sua história na quinta parte da narrativa, intitulada “O dia eterno”, onde revela ser de Huambo e ter nascido por volta de 1960, conforme esclarece o excerto: “[...] em 1975 eu tinha quinze anos” (AGUALUSA, 2005, p. 149), além de esclarecer o fato de ser descendente de europeus, pois seu bisavô era escocês.

Renata Flávia da Silva (2002) destaca que o autor do romance, conforme já sabemos, também nascera na região de Huambo e no mesmo período, podendo ser levantadas supostas coincidências entre ambos, como a idade, a origem e a profissão. A investigadora brasileira

aposta também numa possível relação especular entre José Eduardo Agualusa e as coincidências na composição da protagonista Lúcia do Carmo Ferreira, tal como suas “convicções sobre Angola e os angolanos, a desilusão com a Independência, a vinda para o Brasil, [e] a saída definitiva de Angola” (SILVA, 2002, p. 73). Segundo ela, não há a intenção de interpretar *Estação das Chuvas* como uma autobiografia de seu autor, mas “apenas, tornar transparente a presença deste ‘eu’ que aparece no discurso do romance ora através das palavras de Lúcia, ora das do narrador bailundino, ora das demais personagens” (SILVA, 2002, p.73). Concordamos com a estudiosa sobre a presença desse “eu” que transparece na obra veiculando valores, ideologias e posicionando-se em relação aos poderes políticos e discursivos estabelecidos. Neste sentido, pode-se remeter esta primeira pessoa à presença do autor implícito, conforme descreve Lúcia Chiappini Moraes Leite:

O autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história. Assim como a poesia é feita de silêncios e sons, a narrativa ficcional é feita de "visão e cegueira", ainda na expressão feliz de Maria Lúcia. O que o narrador vê e deixa de ver está subordinado a "uma visão mais extensa e dominadora". Por isso não basta considerar apenas os tipos de FOCO NARRATIVO (na tipologia de Norman Friedman ou em outra qualquer). Só a relação destes com o AUTOR IMPLÍCITO pode levar-nos à visão de mundo que transpira da obra, aos valores que ela veicula, à sua ideologia [*grifo do autor*]. (LEITE, 1985, p.20)

Todos esses elementos textuais, tais como o foco narrativo eleito e a transparência do autor implícito, veiculam posicionamentos reflexivos e críticos sobre o passado recuperado de Angola, “transpirando” na obra os fortes posicionamentos políticos e ideológicos e também estéticos (a pensar a perspectiva crioula e diaspórica) de José Eduardo Agualusa. Seguindo esta linha de leitura, na perspectiva de Renata Flávia da Silva (2002), o duplo do narrador-autor pode ser visto como uma manifestação do desejo de multiplicar-se, “o espelho, o suplemento de outra existência na realidade posta entre parêntesis da ficção” (SILVA, 2002, p. 75). Afinal, a “Angola retratada por Agualusa é habitada por personagens de identidades transitórias, construções fictícias que se assemelham ao real do mundo globalizado” (SILVA, 2002, p.75). Estas asserções podem ser também percebidas nas abstrações do narrador e, principalmente, de Lúcia.

A ensaísta brasileira, estudiosa da obra de José Eduardo Agualusa, também ressalta a problematização recorrente à definição do romance como uma biografia romanceada, pois

assim propõe a contracapa em contradição ao que propõe o subtítulo da obra que traz a palavra “romance” abaixo do título: “O leitor, até então vê-se numa encruzilhada, uma vez que a capa indica a natureza fictícia, [...] e a contra-capa, a possível veracidade demonstrada pela palavra “biografia” (SILVA, 2002, p.70). Neste sentido, a estudiosa afirma ocorrer a coexistência de dois discursos literários distintos, embora não excludentes, pois as narrativas de memórias ou biográficas não necessariamente necessitam ser verídicas e podem, portanto, estar inscritas no campo ficcional, conforme ocorre com *Estação das Chuvas*. A autora também destaca que haverá “na utilização desta forma de discurso uma indução, uma predisposição para que se aceite tal narrativa como ‘verdade’, mais um brilho falso nas paredes do labirinto discursivo criado pelo autor” (SILVA, 2002, p. 71). Como exemplo de recurso utilizado para a indução de aceite da narrativa como verdade, Silva (2002) aponta os agradecimentos da obra que revela um amplo trabalho de investigação realizado pelo autor. Outro elemento que acreditamos ser possível sublinhar é a dedicatória a Mário Pinto de Andrade, personagem verídica posteriormente inserida na narrativa, bem como a inserção dos trechos de documentos oficiais, tal como ocorre com o discurso da independência nacional proferido por Agostinho Neto.

Esses recursos contribuem para o caráter ambíguo da classificação do gênero da obra, pois ainda de acordo com a estudiosa, para nomeá-lo de autobiografia seria necessário o estabelecimento de um pacto autobiográfico, segundo os critérios estabelecidos por Lejeune (1975), o que não ocorre. Segundo ela,

No romance de José Eduardo Agualusa, no lugar desta identidade entre autor, narrador e protagonista há a confirmação da ficcionalidade indicada na capa do livro; mas, não se pode esquecer que a indeterminação do nome do narrador pode levar, também, à ausência de qualquer pacto, o que poderia inserir a narrativa no registro em que o leitor preferir, até mesmo o de um discurso romanesco que mascara um discurso autobiográfico. [...] *Estação das Chuvas* não é simplesmente uma biografia de Lídia do Carmo Ferreira; não é, também, uma autobiografia porque não há [...] o que possa caracterizar essa narrativa como tal; o que há é um romance que ficcionaliza a vida e, ao criar uma ficção, empresta a ela traços “verdadeiros”. Pode ser que não fossem “verdadeiras recordações [...]”. É a biografia romanceada de um, mas que revela as histórias de outros através dela mesma (SILVA, 2002, p.74).

Concordamos com as observações de Silva sobre o caráter ambíguo da narrativa e ressaltamos que esse recurso faz parte do jogo metaficcional proposto no romance, pois, a

ambiguidade do gênero e a dissolução da diferenciação entre o real e o fictício o aproximam dos recursos da ficção pós-moderna.

Em relação à questão da veracidade dos dados descritos na obra, recuperando Ana Mônica Lopes (1999), Renata Flávia da Silva afirma que a aceitação ocorre mediante um pacto realizado com o leitor, pois a adesão ou não deste leitor não significa assumir o fato narrado como verdade, mas “a aceitação ou não do pacto para um tipo de jogo que lhe é proposto” (*apud* SILVA, 2002, p.75). Nesta linha de análise, o romance expõe um jogo de espelhos entre o autor, narrador, a protagonista e as demais personagens que habitam o texto, visto que, em *Estação das Chuvas*, o autor extrapola essa rede de ambiguidades, “num jogo de espelhos [...], levando o leitor ao questionamento sobre o gênero da narrativa e sua veracidade numa gama de vozes que se desvelam as identidade múltiplas geradas pelo ‘pós-colonialismo’” (SILVA, 2002, p. 70). Afinal, conforme observa Silva (2002), as etapas da vida de Lídia, os pensamentos e os posicionamentos do narrador e das demais personagens não apresentam uma versão definitiva da história angolana, mas oferecem múltiplas interpretações dessa mesma história. Corroborando os prenúncios pós-coloniais e pós-modernos descritos nesta dissertação. Para compreender um pouco essa história, partiremos para alguns dos momentos, recuperados pelo narrador.

Sob sua perspectiva, ele narra que, na noite da Independência, muitos colonos deixaram Angola rumo a Portugal, como fez sua família, porém, ele decide não partir e, em seguida, junta-se ao MPLA para combater na guerra civil instaurada, em concordância com o que acreditava ser o melhor caminho para Angola. Ele representa a gama de estudantes oriundos da classe média, que, envolvidos com a ideologia de libertação da pátria, associam-se à luta. No ensaio *Guerra e paz*, Agualusa descreve os principais partidos políticos de Angola e as ideologias que os encabeçavam e, que, portanto atraíam as diferentes camadas da população. De acordo com o autor, o MPLA (Movimento pela Libertação de Angola) surgira em Luanda no seio da sociedade crioula euro-africana, informação que justifica aquele interesse do jovem personagem de se juntar ao partido. O período que antecede a independência é descrito como um momento de incertezas, conflitos e violência:

Foi uma noite de tiroteio intenso, lembro-me bem. Começou ainda Angola não era independente e continuou até a madrugada. Julgo que nessa noite, no Huambo, ninguém dormiu. A avó ficou o tempo todo sentada na grande cadeira de vime na sala de estar, de braços cruzados e rosto sombrio. Olhava para nós, mas não dizia coisa alguma. À volta dela acumulava-se uma desordem de malas, caixotes, cartões, livros, roupa, louças, pratos e talheres.

A minha mãe procurava ajudar na arrumação de tudo aquilo, mas assim que o tiroteio crescia começava a chorar: “Eu bem disse que devíamos ter ido embora em setembro, mas ninguém me quis ouvir. Tantos tiros, tantos tiros. Os comunistas a chegar!” O meu pai fingia não ouvir. (AGUALUSA, 2005, p. 148)

A sua atitude de fugir pode ser entendida como um gesto dessa juventude de não se omitir no cenário político do país, se considerarmos que ele sai de casa como se partisse para uma aventura, calçando um par de quedas, vestindo a calça *jeans* boca de sino e sua camiseta vermelha, munido de uma mochila pequena com um cantil, “uma escova de dentes, a minha máquina fotográfica e um livro, *O Processo Histórico*” (AGUALUSA, 2005, p. 149). Na companhia do amigo Tito Rico, quatro anos mais velho, que falsifica um salvo-conduto da UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola) para passarem por suas barreiras e ainda para facilitar a fuga, roubam o Land Rover do pai de Tito. A ficcionalização dessa história se dá, neste momento da narrativa, sob a perspectiva dessa juventude utópica influenciada pelos ideais marxistas.

O jovem narrador descreve o cenário de abandono ocasionado pela fuga da burguesia local, as casas belíssimas com seus portões e janelas fechadas, “os amplos jardins vazios e aquele aspecto vago e desolado das coisas que deixaram de fazer sentido” (AGUALUSA, 2005, p. 148), cães de raça abandonados pelas ruas e no jardim zoológico alguns animais haviam sido mortos pelos soldados para servirem de alimento, “os elefantes para roubarem as presas, e os leões, os mabecos e os tigres por puro prazer” (AGUALUSA, 2005, p.148-149) e os que restavam estavam famintos. Percebemos, contudo, o processo crítico e reflexivo de Agualusa nessa recuperação histórica, evidenciando, neste caso, um jogo ambíguo, as influências sofridas e também as exercidas pela burguesia angolana.

As primeiras manifestações de libertação da pátria foram marcadas pelo endurecimento da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), quando várias pessoas que haviam aderido ao movimento foram presas, seguidos de ataques aos colonos e conseqüentemente cercado de vários equívocos ocasionados pelo clima de tensão e desespero. Esse processo causou grande agito em todas as camadas da população, como bem aponta o narrador: “O clima na cidade era de grande nervosismo. Os colonos andavam agitados com as notícias que lhes chegavam da metrópole” (AGUALUSA, 2005, p.161), conduzindo a vários exageros e atrocidades que acirraram os conflitos:

A resposta dos portugueses foi terrível. Há poucos dias li num jornal dessa época. Contava que alguns fazendeiros brancos, “compreensivelmente desesperados pela perda de todos os bens e a morte de seus entes queridos” – estou a citar o jornal – se entregaram durante semanas a jogos de morte. O mais popular era o Jogo da Bicha: punham vários prisioneiros em fila indiana, encostavam o cano de uma arma no peito do primeiro e disparavam um único tiro, ganhando aquele que dessa forma conseguisse trespassar o maior número deles (AGUALUSA, 2005, p. 108).

O clima de insegurança leva, portanto, grande parcela da população a abandonar o país. Numa postura distinta, ao tratar o tema da evasão e da diáspora forçada dos colonos, o romance não poupa o leitor nas descrições que faz de pessoas que vão embora desesperadas, deixando tudo para trás: “[...] ali mesmo leiloavam por um relógio, uma caneta ou simplesmente um par de sapatos, qualquer coisa que pudessem levar na mão” (AGUALUSA, 2005, p.182), tal como ocorre com os pais do próprio narrador, ele também, vítima deste processo político.

Nesta época, os principais partidos políticos que atuavam em Angola rivalizavam dividindo as suas forças. Somente com a mediação do presidente do Quênia, foi possível o acordo entre os três principais líderes para a formação de um governo provisório de transição até a independência, agendada para o dia 11 de novembro de 1975, conhecido como o acordo de Alvor. Porém, às vésperas deste dia o governo português se retirou e assim nasceu uma Angola independente e dividida (CASTRO, 1981, p.148-149). Agostinho Neto, Jonas Savimbi e Holden Roberto encabeçam a guerra civil que perdurou 27 anos.

O romance, portanto, recupera os princípios dos anos de 1950 e os primeiros movimentos nacionalistas que culminam com a criação do partido MPLA até o reinício da guerra civil em 1992, tendo como clímax as repressões presididas pelo MPLA contra os contestatários de suas decisões políticas. Investindo sobre toda esta série de eventos, *Estação das chuvas* efetua uma ficcionalização dos principais momentos da história angolana, centrando-se, sobretudo, no árduo período de guerra em Angola.

Vale sublinhar que, quando chegam à Luanda, o narrador e seus amigos são detidos pelos soldados das FAPLA (Forças Armadas Populares de Libertação de Angola), porque possuíam os falsos salvo-condutos do partido de oposição, e só não foram mortos porque reconheceram Santiago, famoso comandante do partido. Ora, toda esta breve sequencia, em que as principais forças políticas angolanas são confrontadas em motivações conflitantes, não deixa de por em xeque a utopia alimentada pelas personagens e a decepção com que encaram



um quadro de intolerância e violência, posto que, na sua chegada, encontram pessoas inocentes presas, torturadas e mulheres sendo estupradas pelos guerrilheiros.

Momento deflagrador na trama, o narrador afirma ter visto Lília, entrando arrastada por Santiago, fato que alimenta o princípio de suas interrogações e desconfianças sobre as atitudes do partido a partir daquele instante. Se a ele é dado o papel de narrar, não menos o de desconfiar de gestos comandados pela violência:

Para mim aquele foi o momento da verdade, o instante irreparável em que pela primeira vez me ocorreu o veneno da dúvida. Eu sabia quem era Lília (historiadora e poetisa, fundadora do MPLA, intelectual respeitada na Europa, etc. etc.). Também sabia que ela estava próxima da Revolta Ativa. Mas presa? “Não pode ser!”, murmurei, “afinal é para isto que serve a independência?!” Uma moça ao meu lado riu-se baixinho: “calma, hás-de ver muito pior, esta independência ainda mal começou!” Foi a primeira coisa que Lay me disse. (AGUALUSA, 2005, p 189)

O assombro do narrador diante da prisão de Lília confirma a representatividade desta na sociedade angolana (deste universo ficcional), enquanto intelectual engajada que encabeçara o movimento de libertação da pátria. Assim como revela a importância da mesma para a mudança de postura do narrador ante as atitudes do MPLA (Movimento pela Libertação de Angola), pois após a primeira prisão, o mesmo acaba compondo um movimento contestatório. No romance, observamos que o narrador pouco teve contato com Lília, porém, ela é tida como uma referência intelectual importante exercendo grande influência sobre a juventude angolana, principalmente através de suas poesias. Daí o interesse do narrador em investigar seu passado e descobrir o seu paradeiro. Existem várias referências sobre essa postura influenciadora de Lília no romance, pois são recuperados alguns textos literários da escritora, assim como ocorre na cena em que Zorro no quinto capítulo “O dia Eterno”, após declamar um poema de Lília num sarau estudantil em Luanda, é abordado por um professor: “chamou-o discretamente ao seu gabinete: ‘O que fizeste foi insensato’-disse-lhe” (AGUALUSA, 2005, p.24). No entanto, o professor defendia a postura de Lília ante ao governo do MPLA e passou a influenciá-lo.

A partir da perspectiva desse narrador, o romance descreve o envolvimento do mesmo e de outros jovens crioulos da classe média luandense com os movimentos contestatórios ao MPLA. Propondo uma interessante abordagem das motivações utópicas desses jovens e suas decepções, promove certa densidade psicológica e alinearidade na caracterização dessas personagens, principalmente, na figuração do narrador e de Lília. Representando de modo denso os conflitos e contradições que caracterizam suas trajetórias.

É na prisão que o narrador envolve-se, maiormente, com o movimento de luta, pois conhece Lay, que viria a ser sua namorada. Filha de Afonso Mattoso Câmara, intelectual dissidente do MPLA, refugiado em Lisboa após ser prevenido por seus amigos de que seria preso pela DISA (Direcção de Informação e Segurança de Angola). Lay encontrava-se presa há três dias, acusada de ligações com o movimento estudantil e à CPB (Comissões Populares de Bairro), órgãos de oposição ao governo de Agostinho Neto: “O MPLA traiu o povo” (AGUALUSA, 2005, p.190), discursava, “e está de tal forma vendido à burguesia e ao imperialismo internacional [...], a nossa solução é criar um movimento popular alternativo, um movimento que não tenha vergonha de se chamar comunista” (AGUALUSA, 2005, p.190).

No dia 13 de novembro, são finalmente colocados em liberdade, e o narrador junta-se a OCA, enquanto seu amigo Tito Rico desiste e decide partir para Portugal, onde já residia sua família. Outras personagens somam-se a eles: o Zorro, Borja Neves, Paulete (sobrinha de Lídia) e Joaquinzinho, um jovem relojoeiro que vivia com a madrinha onde o narrador decide permanecer, mesmo sabendo que sua avó estava em Huambo. Estes reuniam-se todas as tardes para debater as ações da organização, aliás, trata-se de um período ainda descrito com certa leveza, até o momento da segunda prisão onde eles são torturados.

Depois de expulso por estuprar Paulete, Borja Neves, um dos ativistas, comprovando a imaturidade do grupo, denuncia todos e por isso retornam à prisão. O narrador afirma ter ficado com Zorro na cela descrita como um cubículo quente tão desprovida de ar que as próprias moscas sufocavam. A violência toma conta da narrativa, prefigurada no ambiente, nas personagens e até nos objetos conforme a descrição da retrete que parece sangrar como os torturados:

Num dos cantos havia um buraco que servia de retrete. Alta madrugada [...] a retrete começava a gorgolejar. Era primeiro um suspiro profundo, uma espécie e lamento, mas depois subia e transformava-se num riso surdo, num arrote, e subia mais e cheiro transbordava e trepava às paredes e agarrava-se à pele como se fosse visgo (AGUALUSA, 2005, p.206)

Quando foram levados para o torturador, conhecido como Monte, Borja Neves já havia delatado todos os companheiros e só precisavam confirmar os nomes da lista. Nesta cena, aos poucos, os jovens vão percebendo a gravidade da situação. Inicialmente, agem como se fosse tudo uma grande aventura. O narrador, por exemplo, encontra Lay no corredor que grita a senha “Lilás”, significando que havia corrido tudo bem, porém, quando retorna à

cela, encontra Zorro ensanguentado e, no dia seguinte, os soldados do MPLA prendem Joaquinzinho. O pobre, ainda de pijamas, ao ser interrogado, por estar assustado, concorda com tudo e assina tudo o que é solicitado. Logo, mesmo sendo inocente, é considerado o líder da organização. Na cela, são obrigados a conviver com ratos e percevejos, sem poderem dormir direito e com a permissão de tomar banho depois de três semanas.

O destino de cada personagem toma rumos diferentes. Samy fora solta em poucos dias, em virtude de seu pai ser um engenheiro influente; Paulete havia se complicado, porque cuspiu na cara de Monte e assumiu ser chefe da OCA; e Lay, usada como moeda de troca para prenderem o seu pai, acaba sendo estuprada durante um dos interrogatórios e comete suicídio. Durante as sessões de tortura, o narrador acaba revelando os nomes dos participantes, enquanto Zorro continuou a ser torturado por não ceder:

Tinham-lhe amarrado os braços com tamanha violência que as cordas haviam rasgado a carne e cortado a circulação. Joaquinzinho dava-lhe comida na boca, lavava-o, ajudava-o nas coisas mais elementares. Também passava horas a massajar-lhe os braços e julgo que foi isso que o salvou (AGUALUSA, 2005, p. 231).

Devido às circunstâncias da tortura física e psicológica, o narrador acaba se transformando num dos delatores, confirmando sua humanidade falha. Tal mudança de papéis constitui um dado significativo, posto que a perspectiva da narrativa não se constrói através do heroísmo. Ao invés dos feitos heroicos, comuns às narrativas históricas, prefigura na efabulação romanesca sentimentos e situações menos nobres, tais como a dor, o sofrimento e a vergonha.

Aprisionados, as personagens permaneceram naquela cela por oito meses, porém, ainda assim, o narrador julga que tiveram sorte, pois muitos foram cruelmente mortos:

Apesar de tudo tivemos sorte. Nós, os do Processo da OCA. Com a gente de Nito Alves não houve piedade. Morreram aos milhares. Em certas manhãs de cacimbo [...], eu vi, [...] passarem camiões cheios de mortos. O fedor era tanto que os guardas tapavam o nariz com algodão embebido em perfume. Alguns enlouqueceram. Mesmo a retrete já não cheirava a merda, mas a sangue. Adormecíamos com a gritaria dos torturados e acordávamos quando eles deixavam de gritar (AGUALUSA, 2005, p. 232).

Em janeiro de 1978, foram enviados para uma cela comum, a Cela J, com mais cinquenta presos. Lá, o narrador reencontra Santiago, seu primeiro carcereiro. Este fora preso por ter se unido ao grupo de Nito Alves, personagem verídico, ministro do interior de Angola

desde a independência até ser exonerado do cargo por Agostinho Neto. Antigo guerrilheiro do MPLA, comandou um grupo de oposição a Neto. Santiago estava desfigurado, pois “tinham-lhe arrancado os olhos, o nariz e as orelhas” (AGUALUSA, 2005, 234).

Este capítulo, que não gratuitamente recebe o título de “A fúria”, constitui um dos momentos mais chocantes do romance por descrever o horror, o medo e o desespero dos momentos de assassinatos e torturas na prisão. Essas descrições apresentam cenários desconhecidos ou pouco divulgados do ambiente que circunda a guerra pela independência nacional. Segundo Renata Flávia da Silva, “A arquitetura narrativa de *Estação das Chuvas* acompanha uma tendência das literaturas contemporâneas que, para suprirem ‘as falências do discurso histórico’ introduzem no discurso romanesco uma ‘natureza documental’” (SILVA, 2002, p.80). Em nosso entender, toda esta dicção discursiva se reflete nas articulações do jogo metaficcional, propondo novas interpretações para a história, ao mesmo tempo em que não evidencia as diferenças entre os fatos históricos e ficcionais.

Os prisioneiros, aos poucos, vão buscando meios de adaptarem-se à situação. Zorro, por exemplo, eleito chefe, passa a organizar a cela e cria os cursos livres, onde cada prisioneiro ensinava o que sabia. Zorro ensinava matemática, um tratorista dava aulas de quicongo, um médico ensinava primeiros socorros, um tenente sul-africano lecionava astronomia e pintava as constelações no teto, servindo-se de uma tinta fosforescente que ele próprio criara com o óleo das conservas de peixe do almoço e o narrador, por sua vez, ensinava literatura angolana. O jovem narrador se correspondia com Lídia, pedindo opinião sobre as aulas e lhe enviava alguns poemas de sua autoria, “em contrapartida fez-nos chegar manuscritos com longas dissertações sobre o movimento nacionalista angolano no século dezenove, a negritude, a literatura brasileira e alemã, que ela conhecia bem” (AGUALUSA, 2005, p. 242). Criaram também a televisão, onde inventavam noticiários e documentários, numa nítida sugestão de suspensão da noção de veracidade e ficção:

[...] ao princípio ainda tentamos reproduzir a realidade, ou aquilo que supúnhamos que seria realidade. Construíamos o telejornal com base em informações trazidas pelos guardas, pelos familiares e amigos que nos visitavam ou retiradas dos raros jornais e revistas que conseguíamos obter. Pouco a pouco começamos a inventar breves notícias, e logo outras de maior impacto, enredando os restantes presos num universo de ficção. (AGUALUSA, 2005, p.244).

Unidos por um vínculo de distopia, diante dos caminhos políticos da nação, o narrador e a protagonista encenam uma espécie de desencanto e “recusa das instituições e

significações tanto do colonialismo como das que saíram dos regimes do pós-independência” (MATA, 2003, p. 46). Se, em setembro de 1979, Lídia é colocada num avião para Belgrado para um tratamento de uma úlcera no estômago, onde recebe a liberdade e passa a morar em Lisboa, por outro lado, o narrador também acaba sendo liberado, porém, com a consciência de que a desilusão do cárcere retirara dele o sentimento de pertencimento à pátria:

Em criança tirei um pássaro de dentro de uma pequena gaiola. O pássaro não voou. Ficou ali andando em círculos, aos círculos, aterrorizado com a largueza do mundo e a responsabilidade enorme de ter de sobreviver por si só. Quando me libertaram eu senti-me assim. Vagueava pelas ruas sem rumo certo. Também tinha dificuldade em reconhecer as coisas e as pessoas. Aquela cidade já não pertencia ao meu organismo, era uma prótese. [...] evitavam conversar sobre a situação política. Mesmo os nossos antigos companheiros estavam mudados. Um disse-me “Olha, o que passou, passou. Foram erros de juventude, paciência, tens de esquecer tudo isso e começar uma vida nova. Fazes de conta que nada aconteceu”. Era major da FAPLA (AGUALUSA, 2005, p.254).

Na sua condição diaspórica, ele deixa Luanda e regressa várias vezes, tendo encontrado Lídia em Angola e Portugal. Com o retorno da guerra civil, dezessete anos após a independência, novamente a desilusão e o desencanto tomam a pátria, como se depreende da última cena do romance:

A cidade apodrecendo sem remédio. [...] os cães a comer os mortos. Os homens a comer os cães e os excrementos dos cães. Os loucos com o corpo coberto de alcatrão. Os mutilados de olhar perdido. Os soldados em pânico no meio dos escombros. E mais além as aldeias desertas, as lavras calcinadas, as turvas multidões de foragidos. E ainda mais além a natureza transtornada devorando os horizontes.

Disse:

– Este país morreu!

Lisboa/Luanda 26 de setembro de 1994 (AGUALUSA, 2005, p. 279)

Este cenário descreve um país morto e sem esperança. No decorrer do romance, Angola vai passando a um estado moribundo. Se, no início, antes da guerra, durante a infância de Lídia a natureza era verde e as casas grandes e luxuosas, no final, o cenário é de muito lixo e mortos.

Apesar da constante presença das personagens e da realidade históricas recontadas, na explicação de Inocência Mata, “o escritor não escreve História: escreve Ficção. A História que ele representa é a sua visão da realidade histórica. A condição necessária para a fruição é o pressuposto de que literatura é ficção” (2001, p. 219). Daí, quando abordadas certas

personalidades viventes na obra, são, sobretudo e exclusivamente, como personagens ficcionais que devem ser tratadas e analisadas. Esta explicação de Inocência Mata se dá no contexto em que a obra, desde sua publicação, causou no público bastante euforia, pois a fidelidade aos dados históricos e a maneira como o autor constrói a narrativa chamam a atenção, porque não ocorre nenhuma diferenciação (pelo menos, a princípio) entre as personagens fictícias e as personalidades históricas, consentindo-se total liberdade para ficcionalizar as diferentes situações em que são envolvidas.

Se, por muito tempo, a literatura e a história caminharam unidas, a pensar as crônicas historiográficas ou as intituladas literaturas dos descobrimentos, e depois o discurso historiográfico acabou por receber a conotação de dado verídico, distinguindo-se assim da efabulação peculiar da literatura (DE MARCO, 2000), em tempos pós-modernos, já se percebe a história como uma reformulação textual relativa, ou seja, ela sempre será produzida a partir de uma perspectiva particular, individual e, portanto, subjetiva do sujeito historiador. Ora, se ainda essa separação apresenta algum resquício de sustentação, Linda Hutcheon (1991, p.141) esclarece que, na atualidade, essa mesma separação é contestada na arte pós-moderna.

### **3.4. “A poesia” ou alguns olhares sobre o fazer literário**

Eu creio firmemente que é pela poesia que tudo vai começar.  
[JOSÉ EDUARDO AGUALUSA. *Estação das Chuvas.*]

A literatura possui um papel importante no processo de independência nacional em Angola, pois é juntamente com o movimento de libertação da pátria que nasce uma literatura engajada em exprimir o africano sem as amarras do discurso colonial (ERVEDOSA, 1979). Não por acaso os principais representantes da literatura dos países africanos de língua portuguesa são também militantes políticos, tal como ocorre em Angola, com Mário Pinto de Andrade, Viriato da Cruz e Agostinho Neto, que, no romance de Agualusa, comparecem ao lado da poetisa Lília do Carmo Ferreira. Conforme relata Lília ao narrador:

[...] a poesia surgiu entre a juventude como o mais óbvio caminho de afirmação cultural: “tiravam-nos tudo, a dignidade, as terras, os homens. E no fim o próprio rosto”, disse-me Lília, “tiravam-nos o passado e nós olhávamos em volta e não éramos capazes de compreender o mundo. Então

começamos a escrever poesia. A poesia era um destino irreparável, naquela época, para um estudante angolano. (AGUALUSA, 2005, p. 62)

Lídia descreve a poesia desse primeiro momento como “pobre mas generosa, atenta às distorções sociais e sobretudo obcecada com o sagrado espaço da infância, esse último e mais profundo reduto da memória, não a particular, mas a geral, a que explicava o mundo” (AGUALUSA, 2005, p.62). Ou seja, parece ela ter consciência de que a matéria poética priorizava temas sobre a terra e as lendas que as avós contavam, habitadas por bichos falantes e outros seres imaginários. Neste sentido, a protagonista realiza no romance um movimento auto-reflexivo sobre a criação do cânone literário angolano.

Os temas descritos pela poetisa sobre esta primeira manifestação dos poetas da literatura nacional, muitas vezes, contrastavam com a preferência da protagonista pela poesia introspectiva e mais universal, o que se tornou motivo para alguns desentendimentos e até mesmo da dificuldade de enquadrá-la neste cenário. Essa propensão ao engajamento político aparece, por exemplo, no texto de Ruy Duarte de Carvalho, recuperado em uma das epígrafes do romance; “[...] para além de uma vontade angolana, levada à extrema consequência com o levantamento armado, havia uma alma angolana. E contra essa não tinha defesa. Para quem a temia, era a derrota decretada em verso” (*apud* AGUALUSA, 2005, p.29).

O contexto do final da segunda Guerra Mundial promove a abertura de possibilidades democráticas para os povos, e aproveitando os eventos do cenário global, na segunda metade da década de 40, os angolanos criam o MNIA (Movimento dos Novos Intelectuais de Angola), em 1948, cujo lema é “Vamos descobrir Angola”, encabeçado por Viriato da Cruz. Não será difícil perceber a importância que a produção poética exerceu neste cenário, tendo em vista que a primeira publicação do movimento foi exatamente a *Antologia dos novos poetas de Angola* [grifo nosso], publicada dois anos depois (LARANJEIRA, 1995, p.70).

Inocência Mata (2007) expõe a ideia de que a literatura angolana pós-colonial é uma literatura de ruptura. Para a ensaísta, um dos sinais desse movimento “é a viragem para a escrita da História, que assinalaria um novo *locus* de gestação textual” (MATA, 2007, p. 1). Visto que, o cânone literário angolano foi formado juntamente às fagulhas da independência política, tendo como suas primeiras manifestações a poesia nacionalista de autores como António Jacinto, Agostinho Neto e Viriato da Cruz, retoma-se a tradição e a cor local com imagens “e vinculações discursivas, imaginárias e simbólicas da natureza que vão operar a actualização discursiva da imaginação utópica” (MATA, 2007, p. 1). No entanto, após a independência, conforme sabemos, essa literatura é tomada pela veia distópica. Porém, em

tempos atuais, concordamos com a ensaísta quando afirma que essa literatura “continua a buscar outros rumos substanciais e discursivos na espessura prospectiva (da escrita) da História” (MATA, 2007, p.2). Afinal, a narrativa angolana segue a linhagem da escrita sobre a nação, embora, já não o faça numa perspectiva nacionalista endógena ou homogênea como aparece nas poesias da primeira geração, mas a partir de uma perspectiva multifacetada e heterogênea, conforme propõe a narrativa de José Eduardo Agualusa.

*Estação das Chuvas* retoma o passado histórico e o percurso literário da nação promovendo um olhar reflexivo sobre este, a partir de uma concepção diaspórica também defendida pela poetisa protagonista nos ambientes da narração. O romance não percorre apenas panoramicamente esse período histórico, pois ficcionaliza esse momento tendo como principais personagens os ícones responsáveis pela criação da chamada “literatura nacional” (LARANJEIRA, 1995). A inserção da formação literária angolana no romance promove a auto-reflexividade porque dá abertura para as discussões e problematizações que envolvem a criação de um cânone literário, do qual o próprio romance *Estação das Chuvas* se insere. De acordo com o autor, o seguinte contexto cinge este período:

A Segunda Guerra Mundial tinha terminado e a Luanda chegavam notícias fragmentadas de um mundo de renovação. A derrota do nazismo atingia a própria essência das teses racistas implantadas em Angola a partir dos fins do século passado. O darwinismo social era motivo de troça nas academias e os arrogantes germanófilos, que ainda a poucos meses advogavam a separação das raças e o afastamento dos negros e dos mulatos de todos os cargos públicos, tinham-se calado. Os estudantes organizavam marchas para apedrejar as janelas do consulado da Alemanha [...] Salazar, porém, continuava a apertar as malhas do império e os angolanos viam-se cada dia menos donos do seu próprio destino. Os mais velhos falavam de um tempo onde eram os filhos da terra que dominavam a vida econômica, cultural e política de Angola, mas os jovens riam-se deles. (AGUALUSA, 2005, p.61)

Sob o mote “*Vamos descobrir Angola!*”, a juventude crioula instruída nos liceus portugueses pretende redescobrir o país em todos os seus aspectos, em busca de uma natureza autenticamente angolana. Com este intuito, em 1951, publicam a revista *Mensagem* organizada pelo departamento cultural ANANGOLA (Associação dos Naturais de Angola) que em quimbundo significa “filhos de Angola”. Contava com a colaboração de Viriato da Cruz, Agostinho Neto, António Jacinto, Mário Pinto de Andrade e de autores de outros países africanos de língua portuguesa como os moçambicanos Noémia de Souza e José Craveirinha.



Influenciados pelo Neo-realismo e pela Negritude<sup>11</sup>, aqueles autores buscavam conceituar a verdadeira cultura angolana, associando literatura, pintura, artes plásticas e música.

Em seu ensaio sobre esta literatura, Salvato Trigo (1977) destaca que o modernismo brasileiro foi um dos movimentos literários que mais incentivou esses jovens a produzirem uma literatura capaz de traduzir suas ansiedades e inquietações, frente aos graves problemas de sua terra. Autores como Jorge de Lima, Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos e Jorge Amado servem de ponto de referência para a produção nascente num contexto muito semelhante à que retratavam. Assim, também foram influenciados pela poesia afro-brasileira “de um Trajano Galvão ou de um Castro Alves, que embora do século passado, eles puderam, talvez, conhecer” (TRIGO, 1977, p. 152), entre outros autores que apresentavam uma poesia construída com base em ritmos da cultura popular.

Já numa postura crítica distinta, Pires Laranjeira destaca que esse movimento objetiva conciliar a exaltação do povo e a busca pela identidade nacional e pela integração “simultaneamente universalista e restritiva do chamado mundo negro” (1995, p.38). Esses intelectuais aproveitam-se, formalmente, das conquistas modernistas, tais como os versos livres e os temas regionalistas, configurando uma poesia que exprime o colonizado e a sua terra.

Depreende-se, portanto, neste cenário que o movimento da *Negritude* propõe a valorização do negro e a recuperação do seu passado histórico silenciado, promovendo, assim, um profundo questionamento sobre a hegemonia dos valores do homem europeu. A *Negritude* recebeu, ao longo de sua existência, diversas variações, sendo uma delas a que almeja um retorno às origens para revitalizar a realidade negra africana, perturbada pela intervenção ocidental, daí a tese de que “poetas, romancistas, etnólogos, filósofos, historiadores etc. quiseram restituir à África o orgulho de seu passado, afirmar o valor de suas culturas, rejeitar uma assimilação [...]” (MUNANGA, 1988, p.24).

No romance *Estação das chuvas*, todo este contexto não escapa à atenção do narrador, posto que as personagens Viriato da Cruz, Agostinho Neto e Mário Pinto de Andrade são influenciadas por esse pensamento que atua também sobre os movimentos

---

<sup>11</sup> Movimento cultural e político de valorização da identidade africana em oposição à cultura dos povos colonizadores. “O termo foi lançado nos anos de 1931-1935, por um movimento literário encabeçado por Senghor, Césaire e Léon Damas [...] traduzem uma reação contra a dominação política e cultural do Ocidente e uma preocupação de revalorizar a sociedade e a cultura africana” (SANTOS, 1975, p. 8- 9).

nacionalistas, em contraposição ao pensamento de Lília, que defende o hibridismo na criação literária e no projeto nacionalista angolano. Ora, o romance ficcionaliza algumas situações bem características desta incongruência, conforme ocorre na discussão de Lília e Mário sobre quais autores deveriam compor a antologia organizada por ele:

Começou tudo com uma grande discussão sobre a negritude. Mário Pinto de Andrade pretendia incluir alguns poemas de Lília numa coletânea de poesia negra de expressão portuguesa. Por essa altura já ele se correspondia com Cesaire, Senghor, Diop e Depestre. Tinha escrito dezenas de artigos e palestras sobre os temas como “A Expressão do Kimbundu”, “A Literatura Negra e Seus Problemas”, “O Problema Linguístico Negro-Africano” ou “O Folclore na Cultura Banto” e ajudara a fundar, com Francisco José Tenreiro, Agostinho Neto e Alda do Espírito Santo, entre outros, um Centro de Estudos Africanos. O “Caderno de Poesia Negra de Expressão Portuguesa” devia ser, dizia Mário de Andrade, “a primeira manifestação coletiva da negritude em língua portuguesa. A cabal demonstração de que os poetas negros de língua portuguesa começaram a trilhar um caminho próprio e exercitam também os seus timbres para cantar na grande sinfonia humana”. Lília, porém, não sentia que fosse negra a sua poesia. (AGUALUSA, 2005, p. 80)

Lília, com sua percepção diaspórica, defende a dimensão crioula de sua poesia, espelhando, de certa forma, aquela divergência entre Agualusa e Kandjimbo sobre a criouliidade. Espécie de espelhamento das interrogações do autor, o embate entre as idéias de Lília e Mário revelam uma discussão de âmbitos maiores na sociedade angolana e que, na percepção de Agualusa, defendida neste romance, remete à grande incongruência do pensamento angolano. Não serão estes embates a mola que se encontra por trás dos conflitos ideológicos e políticos e também da guerra que devastou o país?

- É um equívoco – tentou explicar a Mário de Andrade. – Aquilo que eu escrevo não tem especialmente a ver com o mundo negro. Tem a ver com o meu mundo, que é tanto negro quanto branco. E sobretudo é o meu mundo! Se quiseres incluir trabalhos meus muda o nome da antologia para “Caderno de Poetas Negros”, mas ainda assim é um disparate, como fazer um “Caderno de Poetas Altos” ou uma “Coletânea de Poesia das Mulheres Obesas”... Mário de Andrade impacientou-se e levantando a voz acusou-a de falta de solidariedade com os seus companheiros e patrícios: “e nesta fase da nossa luta, a falta de solidariedade confunde-se com a traição” (AGUALUSA, 2005, p. 81)

Na sua argumentação, Lília não se identifica com a negritude porque sente que pertence a uma outra África, disseminada e espalhada por outros espaços que não o exclusivo

do continente. Nas suas palavras: “àquela mesma África que habita também nas Antilhas, no Brasil, em Cabo Verde [...] uma mistura da África profunda e da velha Europa colonial. Pretender o contrário é uma fraude” (AGUALUSA, 2005, p. 81). A reação de Mário é imediata e revela o seu espírito indignado: “Isso é Gilberto Freyre! [...] é a maldita mistificação luso-tropicalista” (AGUALUSA, 2005, p.81).

Refletindo sobre esse episódio, percebemos como um dos temas cruciais desse romance a revelação da construção de um discurso nacionalista “artificial”, amparados numa tentativa desesperada de um retorno nostálgico a uma visão tradicionalista e endógena, na perspectiva do seu autor, inexecutável. Tal questionamento constitui parte crucial para a narrativa, se ainda lembrarmos outros exemplos, como o episódio da escolha dos nomes de guerra.

Numa das primeiras reuniões, onde também esteve Mário de Andrade, foi decidido que, por questões de segurança, cada um dos presentes teria de escolher um nome de guerra. Uma médica mestiça disse que chamaria Ginga. Um jovem alto, recentemente chegado de um prolongado exílio, não hesitou um segundo: “Eu sou o Kalungá”, disse. Falava com um forte sotaque parisiense [...]. Borja Neves [...]. Mentalmente tentou recordar o seu pouco umbundo, mas só se lembrava de tchipepa [doce,bom]. Em quimbundo era pouco mais fluente[...]mas nada daquilo servia: “Jesus!”, pensou aflito, “vão dizer que sou português”. Tentou concentrar-se [...]. Maldição! Agora só se lembrava de nomes de comida. [...]Na mesma reunião estava ainda um jovem pastor protestante, natural de Dondi. Chamava-se Nendela Epalanga; quando lhe perguntaram que nome escolhia, pensou um pouco: “José, disse, “gostaria ser José”. Fez-se um silêncio constrangido. Lídia sorriu: “E eu serei Maria”, disse, “Maria é bastante apropriado!” (AGUALUSA, 2005, p.136-137)

Neste sentido, podemos destacar a metaficção historiográfica, quando o narrador recupera esse período histórico, problematizando e desconstruindo o discurso (nacionalista) que o fundamentou. Nesta perspectiva, vale destacar o momento em que Lídia reflete sobre alguns expoentes do movimento da Negritude e aponta esse paradoxo presente também na poesia desses escritores, como constata na produção de Senghor, ideólogo do conceito da Negritude. Para ela, “o próprio Senghor sofre da nostalgia do universo crioulo, onde ainda decorreu a sua infância” (AGUALUSA, 2005, p.81). E para defender seus argumentos, Lídia recorre a um trecho de “Joal”, poesia do autor senegalês, mostrando-se uma sensível leitora da obra do pensador negritudista: “Recordo-me das sinharas à sombra verde das varandas. As sinharas de olhos surreais como luar a bater na areia. Recordo-me das vozes pagãs ritmando o *Tantum Ergo*” (AGUALUSA, 2005, p.81).

Sua postura crítica, porém, não se encerra nos pilares do pensamento negritudista do exterior. Ela também reflete sobre os autores da antologia de Mário, como Alda do Espírito Santo, por exemplo, santomense, “cantora das paisagens crioulas de sua ilha” (AGUALUSA, 2005, p. 82), além de Francisco José Tenreiro, “também santomista, mestiço e crioulo, a vida quase toda vivida em Portugal. Noémia de Souza, uma jovem moçambicana, trazendo à pele a inquietação dos muitos sangues misturados” (AGUALUSA, 2005, p. 82), pois possuía ascendência indiana, árabe, banto e portuguesa, e sua mãe era senhora mulata filha de uma negra e de um alemão.

Seu olhar arguto sobre os principais nomes e títulos desta linha de pensamento ortodoxo incide sobre trechos de uma poesia da autora moçambicana que fala sobre “sua infância distante. Falava dos pescadores indianos, dos gritos dos negros dos botes, das mamas amolecidas pelo calor [...] meninos negros e mulatos, brancos e indianos [...]” (AGUALUSA, 2005, p. 82), e ainda inclui, nesta lista, Agostinho Neto, Viriato da Cruz e António Jacinto. Percebendo, no entanto, que, no lugar de estabelecer um diálogo, a sua voz parecia encenar um monólogo, isolada que foi pelas suas idéias, a protagonista acaba desistindo de dar continuidade à discussão e, solitária, decide partir para o exílio:

Lídia pensava em tudo isso. Noutra altura teria achado graça ao paradoxo. Teria procurado Mário [...] apagariam o rancor da discussão. Mas era dezembro e o velho Jacinto estava morto. Amílcar Cabral casara e regressara à Guiné. Viriato da Cruz não respondera às suas últimas cartas. Lídia estava confusa. Cansada. Queria continuar a investigar o passado de Amo [...]. Então vendeu todos os seus livros, comprou um bilhete de avião e foi-se embora. (AGUALUSA, 2005, p. 84).

Assumindo um certo fingimento poético pessoano, que dá ao poeta a possibilidade de encenar de maneira completa e convincente o seu papel de criador de mundos, Agualusa confere à Lídia do Carmo Ferreira um estatuto de criatura demiúrgica e à sua poesia a condição de uma obra feita e compreendida nos próprios meandros da linguagem. Nos trechos coletados dos poemas de Lídia, é possível notar certas linhas de forças que alimentam a sua poética, tais como, a percepção urbana, híbrida e diaspórica, adotada pela poetisa. Ou, ainda, momentos de pura personalidade e intimismo, como o texto dedicado ao seu bisavô, poucos meses após a sua morte:

Longas barbas alvas, desgrenhadas  
As mãos sobre o peito, como aves assustadas.  
Assim eu te relembro, meu avô branco,  
Irremediavelmente morto.

Faz-te tanta falta- sabes? – o velho  
capacete de cortiça e o bengalim de soba. (AGUALUSA, 2005, p.20)

Outra armadilha bem urdida pelo autor, sobre o colégio D. João II, localizado no antigo palácio de Dona Ana Joaquina, construído há três séculos, Lídia escreve este trecho que aparece com referência ao livro de poesias *Pedras Antigas*, com a data de publicação de 1961, e edição da Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa:

A intacta luz antiga  
preservada em cada canto, recanto  
esquina.  
Colados aos altos tetos das salas  
os mortos mudos murmuram  
na surdina. (AGUALUSA, 2005, p. 50)

Na epígrafe de um dos capítulos do romance, José Eduardo Agualusa parece dar algumas pistas desta criatura/criadora como uma máscara ficcional do gesto poético em tempos de guerra. Com referência a uma carta escrita em Lisboa, endereçada a Mário de Andrade e datada em 30 de abril de 1981, Lídia escreve: “Já não sei quem fui, quem sou. Já não sei o quanto de mim é, não a vida, mas aquilo que da vida em algum livro eu li” (AGUALUSA, 2005, p. 67). Personagem de leituras, personagem lida e personagem que pensa a si própria não distante da criação literária.

O narrador ainda comenta um dos poemas de Lídia, “O Estado de Guerra”, com referência de publicação ao livro *O Fogo Que Dorme*, da Edições Antenas, publicado em Coimbra, em 1982. Escrito em 11 de novembro de 1975, enquanto fervilha a guerra, Lídia recorda-se da bailarina que vira no bar:

Os seus gestos eram como aves súbitas  
Os seus gestos eram como vidro e se quebravam  
Os seus gestos se desenrolavam como algas  
Ela era a bailarina e eu amei-a.

[...] Era tempo de lutas e Miriam cantava.  
Falava eu da bailarina, foi num bar  
De má fama, o Aldo, havia tiros lá fora  
e a bailarina dançava sozinha no palco

Dançava com fúria e com júbilo  
Entendes? O mundo estava louco  
e eu amava-a. (AGUALUSA, 2005, p. 179)

Ora, o narrador aqui também se revela um sensível leitor de poesia, a ponto de lembrar os versos dos poemas que a autora escreveu na juventude. Sobre o livro *O Sangue dos Outros*, de 1988, publicado seis anos mais tarde, “o que sobressalta é a ironia feroz, devastadora” (AGUALUSA, 2005, p. 179), além de destacar a obra que Lúdia lançara em Luanda, em 1992, *Um vasto silêncio*. E afirma: “Sabendo o que sabemos hoje poderíamos ser tentados a dizer que existe neste livro mais do que tristeza. Há outra coisa, um amargo sentimento de abandono. “Lúdia [...] nunca teve outro tema senão este – a renúncia”, escreveu certa vez um crítico de quem ela não gostava (AGUALUSA, 2005, p. 179). Importante observar que, além de exprimirem a condição diaspórica de Lúdia, essas obras ficcionalizadas aparecem com as referências bibliográficas, contribuindo, assim, para encenar um suposto trabalho com a veracidade, articulado pelo autor. Ao lado dos poemas de Lúdia, o romance traz trechos da poesia do cubano Nicolas Guillen e do artigo sobre a guerra em Angola “Operación Carlota” de Gabriel García Marquez.

Um dos significativos nomes deste período histórico angolano ficcionalizado no romance é Viriato da Cruz. Nascido em 1928, em Porto Amboim, é considerado um importante impulsionador da poesia angolana das décadas de 1940 e 1950, tendo como principal característica a postura bilíngüe com a incorporação do quimbundo em suas poesias. Conforme descrito no romance, foi um dos mentores do MNIA (Movimento dos Novos Intelectuais de Angola), em 1948, e da revista *Mensagem* (1951-1952), assim como, juntamente com Lúdia, foi um dos fundadores do MPLA (Movimento pela Libertação de Angola). Em 1957, foi para Paris, onde trabalhou com Mário Pinto de Andrade na revista *Preséance Africaine* e manteve contato com os principais líderes anti-colonialistas, tais como Amílcar Cabral de Guiné-Bissau e Marcelino dos Santos de Moçambique. Em 1962, afasta-se do MPLA, sendo sucedido por Agostinho Neto, período em que, conforme descreve Agualusa no ensaio *Guerra e Paz*, aderiu a FNLA (Frente Nacional da Independência de Libertação de Angola). Morreu na China, em 13 de julho de 1973, onde inicialmente ocupou o cargo de dirigente da facção pró chinesa da Organização dos Escritores Afro-Asiáticos, porém acabou desentendendo-se com as autoridades locais (LARANJEIRA, 1995, p. 80, AGUALUSA, 2005, p. 63, 104, 113).

Na adolescência, a protagonista do romance nutriu um amor secreto por Viriato, descrito como “um mulato escuro, com fama de brigão e arrogante. Tinha, porém, um imenso talento para a caricatura e publicara uns poemas sarcásticos no jornal do liceu [...]. Os

professores diziam, [...], que prometia muito (AGUALUSA, 2005, p. 56). Antónia Buriti, a melhor amiga de Lúdia, também era apaixonada por ele. No entanto, enquanto Lúdia mantinha esse sentimento em segredo, a amiga “narrava, excitada, as muitas estórias que corriam [...]” (AGUALUSA, 2005, p. 56). Nenhuma dessas histórias chamava a atenção de Lúdia:

[...] era outra coisa. Um dia escreveu no seu diário. VI-RI-ATO. VITORIA. RITO, VIA. Não sabia o que aquilo queria dizer. Às vezes sonhava com ele. iam juntos por uma longa estrada e ela dava-lhe a mão. E de súbito descobria que o rapaz que estava ao seu lado não era Viriato. [...] Voltou a ter esse sonho muitos anos depois, já Viriato estava a morrer na China e ela começava a penetrar no coração dos enigmas. (AGUALUSA, 2005, p.56)

Durante a juventude, Viriato mantém-se ativo com os intuitos da independência, “sonhava com uma ampla revolta dos camponeses e das massas oprimidas do musseque. Ao mesmo tempo criticava com uma ironia feroz “os pequenos valores burgueses” da velha aristocracia luandense” (AGUALUSA, 2005, p.63). Mas acaba sendo privado de algumas oportunidades devido à doença e à restrição financeira:

Foi com certeza nos finais dos anos quarenta. Viriato recuperava de uma tuberculose. A doença e a falta de recursos financeiros tinham-no forçado a abandonar os estudos. Passava os dias a ler. Recebia do Brasil os livros proibidos da revolução e lia como um danado. Lia também alguma literatura: Jorge Amado, Érico Veríssimo, Manuel Bandeira, Graciliano Ramos, os clássicos russos, os primeiros neo-realistas portugueses. Tinha um espírito curioso e excitado. Recebia as críticas com dificuldade mas era sempre o primeiro a criticar. Falava da necessidade dos angolanos redescobrirem Angola. (AGUALUSA, 2005, p.63)

Lúdia recorda que ele costumava falar da necessidade dos angolanos descobrirem Angola e defendia o estudo do quimbundo, que considerava “nossa língua verdadeira” (AGUALUSA, 2005, p.63). Ela também afirma que Viriato sentia-se constrangido sempre que falavam quimbundo na sua frente e que quando visitava os parentes em Porto Amboim evitava os camponeses porque não sabia o que lhes dizer. E que secretamente, invejava os que partiam para estudar em Portugal. Nesta sequência, ficam nítidos o constrangimento e a sensação de deslocamento de Viriato, configurando a situação identitária que permeia o movimento da independência e a sociedade crioula luandense, conforme descreve José Eduardo Agualusa no ensaio *Guerra e paz*.

É interessante perceber a construção de sujeitos diaspóricos muito próximos dos sujeitos pós-modernos, pois mesmo permanecendo em seu país, esses angolanos crioulos, que

buscam o sentimento de pertença com a tradição, necessitam administrar essa relação após anos de colonização e hibridação. Além disto, a relação dos intelectuais angolanos com a militância e com os países que influenciam ideologicamente e financeiramente o movimento de emancipação nacional entra em cena para revigorar esta condição oscilante e fragmentária destas personagens.

No dia em que Lília partiu para estudar em Portugal, por exemplo, Viriato aparece no cais no último minuto e carinhosamente se despede; Esta e outras cenas demonstram a relação de afetividade entre os dois e o amor secreto de Lília por ele: “Trazia um ramo de rosas e estava cheio de febre. Não lhe disse adeus. Disse-lhe: ‘irmãzinha, não te esqueça de nós!’ Chovia, Lília passou-lhe os braços à volta do pescoço, puxou-o para si e sentiu-lhe o corpo que tremia. Ardia” (AGUALUSA, 2005, p. 63).

Eles continuam comunicando-se por correspondências: “o jovem revolucionário escrevia-lhe demoradas cartas, dando notícias dos amigos e polemizando arduamente, discutindo política e literatura. Eu li algumas cartas e pareceram-me importantes para compreender a evolução do moderno movimento nacionalista” (AGUALUSA, 2005, p. 99). Tal diálogo escrito acaba por se tornar mais uma das fontes utilizadas pelo narrador para tentar reconstruir a trajetória da protagonista. Na verdade, são relações afetivas e correspondências trocadas que facultam ao narrador a possibilidade de recontar uma história, fora dos eixos oficiais. O Viriato de Lília, mais do que uma personalidade da história angolana, é uma personagem ficcional, reconstruída por páginas amorosas e ênfases memorialísticas.

Nesta perspectiva de recuperação pela efabulação, o romance também ficcionaliza o episódio em que Viriato se separa do MPLA por opor-se à liderança de Agostinho Neto, através de uma suposta entrevista concedida ao narrador em maio de 1990, quando Lília afirma que Viriato “ficou louco de fúria: ‘Esse homem é um autocrata!’, gritou em plena reunião, o dedo apontado na direção de Neto. Estava completamente sozinho [...] Alguns levantaram-se para o denunciar como oportunista e radical” (AGUALUSA, 2005, p.113). Lília afirma que tomou um avião às pressas na tentativa de conciliá-los mas não obteve sucesso, pois Viriato achava que estavam contra ele pelo fato de ser mestiço, enquanto, Agostinho Neto “recusava-se a encabeçar uma lista onde figurasse o nome de Viriato” (AGUALUSA, 2005, p.113). Lília encontrava-se na Guiné em companhia do brasileiro Alberto Rosengarten quando recebe a notícia de que Viriato havia se juntado ao FNLA e, no auge da guerrilha pós-independência, logo depois, soube que Agostinho Neto pretendia



estabelecer aliança com dois pequenos movimentos inspirados pelos portugueses. Por isso, recebe um telefonema de Mário de Andrade afirmando que ia apresentar demissão.

Conforme já sublinhado em outros momentos nesta dissertação, “a contaminação da ficção pela História” (MATA, 2001, p. 220) tornou-se um recurso recorrente nas literaturas africanas de língua portuguesa no contexto pós-colonial, promovendo um diálogo reflexivo entre passado e presente. No entanto, a obra de José Eduardo Agualusa, em especial, o romance *Estação das Chuvas*, desde sua publicação em 1996, devido ao modo tendencioso como recupera o passado histórico de Angola e a liberdade com que ficcionaliza os ícones nacionais, causou algumas polêmicas no círculo acadêmico, bem como com o público leitor. Conforme comenta Inocência Mata<sup>12</sup> (2001),

A questão pôs-se em Luanda quando em 1996, num círculo de amigos, falávamos do livro que acabava de sair a lume e voltou a pôr-se-me em Lisboa num debate sobre literaturas africanas, agora com uma interrogação sobre a justeza ética dessa opção de escrita. A minha primeira reação foi grandemente determinada por um automatismo (ou será deformação?) profissional e, na altura, considerei tal questão irrelevante. Hoje meditando e considerando a natureza e os constrangimentos históricos das sociedades, ocorrem-me reflexões paralelas à minha primeira concepção do livro. (MATA, 2001, p.220-221).

Para a investigadora santomense, o impugnado posicionamento de Agualusa ante o processo de independência nacional se dá devido ao viés de sua percepção sobre os eventos históricos: “ficcionalista (com incursão pela poesia, como se vê) e jornalista” (MATA, 2001, p.220-221). A ensaísta destaca o fato de o autor ter saído de Angola ainda adolescente com os seus pais para viver em Portugal, e analisa da seguinte forma a conduta do autor:

É um caso que evidencia o quanto uma literatura recente se faz também a partir de componentes que vão buscando fiapos de um “sentir nacional” fora das fronteiras territoriais (a esse propósito, torna-se simbolicamente significativo, o facto de o seu último livro, *Fronteiras Perdidas*, realizar essa dispersão espacial que é também humana: personagens e rumos espaço-temporais espartilhados pelo mundo, em cumulativa actualização do olhar que se expande do nacional ao universal). Portanto, uma actualização mais do olhar do que espacial – um “saber externo” com um “sentir interno”. Mesmo que esse *sentir* suscite, amiúde, controvérsias extraliterárias [grifo do autor] (MATA, 2001, p.221).

---

<sup>12</sup> O ensaio de Inocência Mata está publicado na obra *Literatura Angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta* (2001), porém, o ensaio possui duas datas no final: “(junho de 1997/novembro de 1999)” (MATA, 2001, p.225).

Neste sentido, Inocência Mata destaca um olhar engendrado nestas obras que sobressalta a percepção da elite mestiça, sobretudo em *Estação das Chuvas*, em que o narrador apresenta o percurso do país através da personagem Lídia. Na sua definição, trata-se de “um livro polêmico mais pela sua significação extratextual que a técnica narrativa sugere do que propriamente pelo conteúdo” (MATA, 2001, p.222). Ela complementa que essa técnica narrativa tem a ver com a sugestão do verdadeiro ou “a verdade dessa História que constitui matéria ficcional” (MATA, 2001, p.223) engendrada por recursos que buscam legitimar as ações das personagens.

Inocência Mata (2001) ainda ressalta que o autor de *Estação das Chuvas* ensaia uma estratégia que, embora resulte literariamente, pode levar a um embaralhamento na recepção, devido à convivência entre figuras históricas e personagens ficcionais. Afinal, são

Figuras históricas que muitos de nós conhecemos e com quem convivemos, figuras participantes de uma História recente, trágica e dolorosa para uns, vergonhosa para outros; uma História a que muitos ainda reagimos emocionalmente; figuras com um protagonismo real cujo significado se tornou simbólico porque incontornáveis do nacionalismo angolano (MATA, 2001, p.223).

Em consonância com as considerações da ensaísta, observemos que, no texto aqui eleito, não apenas a história foi permeada pela ficção, como a ficção também foi contaminada por ecos de um contrato de veracidade na narrativa, levando a alguns leitores acreditarem na existência real de personagens fictícios. Assim como ocorreu com os leitores excessivamente crédulos dos romances, o jogo metaficcional de José Eduardo Agualusa na construção da protagonista fez com que muitos acreditassem que Lídia do Carmo Ferreira realmente se tratava de uma escritora desconhecida, recuperada pela veia biográfica do autor. Isto pode ser constatado, por exemplo, nas informações veiculadas na *Folha de São Paulo* (2010), quando a personagem Lídia tem um ar tão real que não surpreende o fato de algumas pessoas fizeram chegar ao autor a informação de que a haviam conhecido.

Tal dinâmica oscilante em narrativas desta natureza aparece explicada por Linda Hutcheon, quando esta explica este tipo de processo na composição dos romances pós-modernos. Segundo ela,

Muitos historiadores utilizam técnicas da representação ficcional para criar versões imaginárias [...] O romance pós-moderno fez o mesmo e também fez o inverso. Ele faz parte da postura pós-modernista de confrontar os

paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois. (1991, p. 142)

É, portanto, a história sendo recuperada por meio da ficção. Ao mesmo tempo, não deixa de ser a história o ponto referencial que garante um efeito estético de verossimilhança na obra. Parafraseando Antonio Candido (1965), é possível, em *Estação das chuvas*, chegar a uma interpretação estética da narrativa, já que esta assimilou a dimensão social como fator de arte, ainda que, neste processo, ocorra o paradoxo em que o externo se torna interno. Portanto, para se propor a análise da referida obra, tendo como referência os elementos externos, ou seja, o contexto histórico, partimos do interno, o elemento narrativo em si, pois, como afirma o autor de *Literatura e Sociedade*:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra [...] norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente [...] Sabemos, ainda que o externo (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO, 1965, p. 4)

Se tudo não passa de uma bem urdida estratégia de construção, não se pode esquecer de que, conforme já foi destacado, no romance, algumas das epígrafes dos capítulos são trechos de livros ou correspondências reais e outras fictícias trocadas neste período. Numa dessas epígrafes, aparece um trecho de uma das correspondências de Viriato para a amiga francesa Monique Chainowiez, datada de 23 de julho de 1971, onde afirma: “L’exilé partout est seul” (AGUALUSA, 2005, p. 87). Essa correspondência é verídica e foi publicada em livro sob o título *Viriato da Cruz – Cartas de Pequim* (LABAN, 2003), contribuindo para a proposital ambigüidade entre ficção e realidade.

Lídia recorda-se das dificuldades de Viriato na China, quando, depois de uma profunda decepção com o socialismo, passou a atacar o governo e, por isso, teve a sua saída negada do país:

Lídia voltou-se a estender-se na cama e pensou em Viriato. Estava morto. Lembrou-se dele como o conhecera, um adolescente frágil mas olhar determinado, falando de coisas que não podia saber. Depois que tivera tuberculose engordara, ficara mais lento e mais pesado. Todavia, por dentro, parecia ser ainda o mesmo jovem teimoso e sonhador, absolutamente convencido que era capaz, sozinho de mudar o mundo [...] Viriato já não

escondia o desapontamento com relação à China. “Socialismo?” perguntava. “Também será isto o socialismo?” Basta-me franquear os quinhentos metros que separam as ruas asfaltadas dos bairros mais pobres para ser assaltado pela repentina sensação de haver recuado vários séculos da História (AGUALUSA, 2005, p. 177).

A decepção de Viriato na China assemelha-se com a de Lídia e o narrador, diante dos rumos tomados pela nação angolana após a independência política, também construída sob as égides do discurso socialista. Ela e alguns amigos tentaram conseguir autorização para enviar Viriato para a França, porém, a solicitação foi negada pelas autoridades chinesas, até que um dia, num acesso de fúria, Viriato quebra em público um busto de Mao Tsé Tung pensando que, assim, seria expulso, porém, enviaram-no para uma aldeia onde morreu. Ironicamente, o narrador afirma que “Os médicos diagnosticaram um enfarte de miocárdio” (AGUALUSA, 2005, p.178).

No romance, destarte, é narrado o envolvimento de Lídia e de outros jovens com a militância política. Por meio da história de sua trajetória, o narrador recupera, assim, a infância, a adolescência, a fase adulta e até a morte de alguns desses heróis da independência. Longe de querer corroborar discursos oficiais, o romance *Estação das chuvas*, de José Eduardo Agualusa, numa perspectiva pós-moderna, como tentamos aqui evidenciar, aposta numa Angola recriada pelas malhas do ficcional, numa Angola possível dentre as muitas que as textualidades podem oferecer.

Uma das ocorrências mais enigmáticas e, ao mesmo tempo, sintomáticas do romance é a dedicatória ao dirigir-se à memória de Mário Pinto de Andrade, que aparece também na lista de agradecimentos do autor. Longe de ser gratuita, acreditamos que essa referência se torna significativa porque fornece algumas interpretações. A primeira, provavelmente, direciona-se a uma carinhosa demonstração de admiração e amizade; e a segunda remete ao diálogo que o romance estabelece com as ideias defendidas por Mário de Andrade. Aqui, parece-me, reside a homenagem prestada por José Eduardo Agualusa ao fundador e primeiro presidente do MPLA, visto que, por diversas vezes, no texto, a personagem articula o intuito de resgate e valorização da África endógena, com uma opinião completamente divergente da defendida pelo autor e figurada na visão da protagonista Lídia. Isto, de certo modo, sugere que, apesar das divergências de idéias, o respeito e o reconhecimento podem ser entendidos como uma forma de aceitar as diferenças e compreendê-las dentro de uma dimensão multifacetada da sociedade angolana.

Assim como Lília, sua criatura, que, a despeito das divergências de opinião, demonstra carinho e admiração por Mário, reconhecendo-o como um importante representante no processo de Independência nacional, também o autor estabelece esse diálogo discursivo com o amigo na obra. Vale lembrar que, após a cisão no MPLA, na trama romanesca, Lília e Mário acabam ocupando o mesmo lado, não concordando com as decisões tomadas pelo partido. É possível pensar, ainda, numa terceira hipótese, um pouco mais ousada, porém, em virtude do tom cético e sarcástico em momentos da obra, também podemos interrogar sobre o uso da ironia na efabulação criada por Agualusa.

Não há como afirmar, se realmente se trata de uma homenagem carinhosa ou provocativa a Mário de Andrade e seus ideais da Negritude, somente o autor poderia sanar esta dúvida. No entanto, o que é possível apreender deste contexto é o fato de Mário Pinto de Andrade ser uma figura importante para o trabalho metaficcional de descrição e reflexão do processo de independência política e a articulação das relações sociais presentes no país, abordadas pela literatura e presentes na guerra.

Vejamos. Na trama, Mário viaja para Lisboa no mesmo navio que Lília, matriculando-se na Faculdade de Letras (AGUALUSA, 2005, p.71). Lília recorda-se que, na faculdade, conheceram Amílcar Cabral, futuro político mobilizado pelo movimento libertador da Guiné, na época estudante de Agropecuária. Enquanto personagem, Amílcar “tinha-se feito notar pela tranquila determinação com que enfrentava o mundo, a inteligência implacável, o belo perfil de bronze, a voz de encantar pássaros, uma galanteria que não se usava mais” (AGUALUSA, 2005, p.71). Além disso, não deixa escapar aspectos pontuais sobre sua pessoa social, posto que era famoso nas festas dos estudantes por ser esmero dançarino de rumba. O trio costumava se encontrar com frequência no final da tarde após a aula “na Tapada da Ajuda ou num café próximo do Jardim Botânico. Discutiam com paixão os filmes em cartaz ou os livros proibidos que lhes chegavam da França e Brasil e, claro, falavam da África” (AGUALUSA, 2005, p.71). Nesta época, Lília havia abandonado o curso de Agronomia para estudar História e desenvolver pesquisa sobre a vida de António Guilherme Amo, ex-escravo do final do século XVIII, que se tornara professor e conselheiro do Estado da Corte em Berlim, e que, no final de sua vida, regressou à terra natal onde adquiriu a reputação de santo adivinho. De acordo com o narrador, é esta figura, recuperada pelas mãos de Lília que chama a atenção do político angolano.

Lília encontra-se, no Brasil, na noite de 04 de fevereiro de 1961, quando recebe um telefonema de Mário informando que a guerra colonial havia estourado em Luanda e a

convoca para participar. Aqui, o romance explica que, após a independência da Guiné-Conakri, Mário, Viriato e outros militantes conseguiram apoio para a causa angolana. Mário é eleito secretário-geral do MPLA, enquanto isso, em Angola, vários nacionalistas foram presos pela polícia portuguesa, período conhecido historicamente como o “Processo dos Cinquenta” por demarcar o endurecimento de Salazar para não abrir mão das colônias. Sem esquecer as implicações que tal período marcou na vida da sociedade angolana, o narrador não deixa de enfatizar o quadro político desencadeado: “as estruturas de oposição ao colonialismo português multiplicam-se por toda a parte, sobrepondo-se e confundindo-se num ritmo de vertigem” (AGUALUSA, 2005, p.104).

Vários momentos do cenário político-social angolano são recuperados pelo viés da ficção. O MLNCP (Movimento de Libertação Nacional das Colônias Portuguesas), por exemplo, transforma-se em MAC (Movimento Anti-Colonial), depois em FRAINCP (Frente Revolucionária Africana para a Independência Nacional das Colônias Portuguesas) e, por último, em CONCP (Conferência das Organizações Nacionalistas das Colônias Portuguesas e assim por diante. O romance narra a cena na Assembleia Nacional em Lisboa, quando Salazar ironiza, afirmando: “Eles são poucos mas mudam de nome para parecerem muitos” (AGUALUSA, 2005, p.105). Ora, se toda esta sequência demonstra que os partidos tiveram que se organizar às pressas no calor da guerra, o romance não deixa de problematizar as relações internas de seus militantes durante a disputa, conforme ocorre com Mário, Lúcia, Viriato, e também com o narrador, que vai mudando de perspectiva a medida que a narrativa transcorre.

Todos eles estão direta ou indiretamente envolvidos com os principais acontecimentos do início da revolução. Uma das cenas mais significativas neste sentido é o ataque às prisões de Luanda, em 04 de fevereiro de 1961, evento considerado marco inicial da guerra colonial, onde foram libertados os presos políticos. No romance, o evento ocorre enquanto eles estavam fora do país, porém, o cônego Manuel das Neves, amigo do avô de Lúcia, aparece como o líder deste estopim. Conforme o relato de Lúcia,

[...] um mestiço luandense de quem Lúcia guardou recordações contraditórias: “Achava-o uma figura intrigante” [...] O meu avô era muito amigo dele, mas de vez em quando tinham terríveis discussões e ficavam meses sem trocar palavra. [...] Conta-se que alguns dias depois do assalto às cadeias, a PIDE encontrou catanas ensanguentadas escondidas na Igreja da Sé, onde oficiava Manuel das Neves. Muitos dos jovens que participaram na operação eram estudantes do seminário de São Domingo. Tinham-se vestido rigorosamente de preto e para além das catanas e dos paus levavam também

terços e crucifixos de madeira. Alguns dos sobreviventes confessaram que os paus eram enfeitiçados e que as catanas tinham sido benzidas pelo cônego (AGUALUSA, 2005, p. 106).

Este trecho abrange uma das interessantes articulações metaficcionalis de Agualusa no texto, pois além das operações com a recuperação do período histórico e as personagens ficcionalizadas, o romance traz a tona outras problematizações, como, por exemplo, o envolvimento dos religiosos com a guerra e as posições tomadas por eles. Neste episódio, marcado pelo paradoxo do padre e de seus seminaristas estarem presidindo o início da revolução, percebe-se a tentativa de manipulação da imprensa portuguesa, tendo em vista que esta procura dar os créditos do ataque aos estrangeiros, numa atitude visível de enquadramento de conveniências do noticiário: “os jornais portugueses nunca noticiaram estes pormenores; pelo contrário, a maioria deu crédito à rumores que atribuíam a organização do ataque a certas potências estrangeiras, “inimigas da civilização cristã ocidental” (AGUALUSA, 2005, p. 106).

Há, também, o paradoxo dos párocos serem acompanhados pela “Rainha – Engrácia Francisca Cabenha” (AGUALUSA, 2005, p.106), uma personalidade verídica que, no romance, é descrita como uma virgem de 15 anos com imperativos mágicos, participante das “obscuras cerimônias e rituais que os mesmos se submeteram” (AGUALUSA, 2005, p.106). Além do paradoxo destas práticas religiosas, adotadas pelos padres, unidas às cerimônias religiosas tradicionais africanas, a ficção revela a participação de uma mulher nesse importante evento para a independência, propondo exatamente aquela “reavaliação crítica e um retorno irônico a esse passado histórico” (HUTCHEON, 1991, p.21), retirando a solenidade e a tendência masculinista, tão comuns ao discurso historiográfico.

António Jacinto, político que também faz parte da geração dos novos intelectuais de Angola, aparece descrito nos poemas de Lídia como sendo um “dos mais interessantes, não apenas do ponto de vista estético, mas inclusive em termos políticos” (AGUALUSA, 2005, p. 83). Transformado em criatura ficcional, em *Estação das chuvas*, ele comparece descrito como um luandense, filho de portugueses, que enfrenta preconceitos para se inserir no meio literário angolano pelo fato de ser branco. Tal perfil étnico da personagem não deixa de se constituir uma das problematizações do romance, no sentido de que António Jacinto acaba por se tornar o alvo de questionamento de determinados setores da sociedade angolana a respeito de sua identidade cultural, conforme pode ser constatado, na cena em que Mário justifica a exclusão dos poemas de António Jacinto em sua antologia:

[...] “a negritude não exclui os mestiços, mas exclui os brancos”, explicara a Lídia. Além disso desconfiava dos angolanos brancos, da profundidade do seu enraizamento. Lídia também. Ambos sabiam que os brancos gostavam de participar, mas só até certo ponto, e raramente estavam dispostos a prescindir de seus privilégios de raça e de classe. Por exemplo, nas farras dos estudantes africanos os jovens brancos apareciam apenas nas primeiras horas. A seguir iam continuar a noite nas brilhantes festas dos seus colegas metropolitanos, onde não se viam negros e mestiços. (AGUALUSA, 2005, p.83)

Outra personagem importante no romance, retirada da história angolana, Agostinho Neto, oriundo da aldeia de Kaxikane, região de Icolo e Bengo, próximo a Luanda, é recuperado, nas malhas da ficção de Agualusa. A personagem tem como língua materna o quimbundo. Iniciou o curso de medicina em Coimbra, em 1947, e, posteriormente, muda-se para Lisboa, em 1950. Sempre envolvido com a luta anticolonial, foi preso em Luanda, no Porto, em Peniche e, depois, em Cabo Verde, com uma intensa campanha movida para libertá-lo (LARANJEIRA, 1995, p. 92). É considerado o grande ícone fundador da nação, pertencendo à geração de poetas que inauguram a literatura angolana.

Interessante observar que, por diversas vezes, José Eduardo Agualusa (2004) assumiu, em ensaios e entrevistas, a sua polêmica posição contrária ao projeto nacionalista de Agostinho Neto, sendo o romance *Estação das Chuvas* o exemplo mais emblemático dessa oposição. Tal olhar inquietante e interrogador pode ser observado no romance na construção que faz da personagem Agostinho Neto, posto que este aparece poucas vezes na narrativa, quase sempre envolto por um tom irônico por parte do narrador. Ao longo da trama, Agostinho Neto é apresentado como uma figura antagônica importante, pois é responsável pelas alterações no MPLA no momento em que Lídia passa a ser perseguida.

O jogo de metaficção historiográfica realizado no romance, neste caso, não deixa de estabelecer ressonâncias com o pensamento pós-moderno de Linda Hutcheon, para quem “parece haver um novo desejo de pensar historicamente, e hoje pensar historicamente é pensar crítica e contextualmente” (HUTCHEON, 1991, p.121). Neste sentido, o romance *Estação das chuvas*, de José Eduardo Agualusa propõe e aposta numa reescrita da história, salientando que os acontecimentos podem ser reinterpretados, deixando vir à cena alguns agentes marginalizados e conduzindo a releituras diferenciadas sobre determinados momentos da vida pública nacional. Daí, a sua arguta operacionalização de instrumentos textuais, tais como os registros da memória popular, priorizando não apenas o discurso



escrito, mas a oralidade e as histórias contadas sobre o evento histórico. Deste modo, consegue propiciar uma abertura para outros olhares sobre a história.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Essas narrativas podem, de certo modo, considerar-se metaficções historiográficas, na expressão de Linda Hutcheon, na medida em que pela literalização da História, questionam o presente.

[INOCÊNCIA MATA. *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*].

Com os textos de Pepetela, quero-me debruçar sobre uma das formas do gênero do romance, chamado por Linda Hutcheon, de “metaficção historiográfica”.

Quando iniciamos este trabalho, procurávamos provar, de alguma maneira, nossa hipótese de leitura da obra de José Eduardo Agualusa, enquanto um texto condizente com as propostas das narrativas pós-modernas, mais especificamente, com a metaficção historiográfica, teorizada por Linda Hutcheon (1991). As epígrafes acima, já recuperadas no decorrer da dissertação, foram as açuladoras da nossa proposição. Elas motivaram inúmeras indagações que permearam, por muito tempo, nosso pensamento até nos depararmos com a possibilidade de pesquisar melhor o tema, nesta dissertação de mestrado.

Tínhamos, portanto, estas informações e um desejo de compreender melhor o projeto ficcional de José Eduardo Agualusa, em *Estação das chuvas*, instigante pela sua forma e emocionante pelo seu conteúdo. No entanto, restava-nos saber o que de fato os conceitos de “metaficção historiográfica” e “narrativas pós-modernas” agenciam e como elas poderiam oferecer caminhos e protocolos de leitura de uma obra inserida em um dos sistemas das literaturas africanas de língua portuguesa. Após compreender um pouco mais sobre estas narrativas e seus contextos culturais, deparamo-nos com a dificuldade de inserir essa categorização num romance angolano, uma vez que a simples colagem proposta pela nossa pueril indagação não seria possível.

No entanto, nossa pesquisa revelou um possível percurso que passaria pelas narrativas pós-coloniais, conceito mais condizente ao contexto das literaturas africanas, porém, que revelavam nítidos pontos de contato com a pós-moderna. Eis que surgiu uma luz de esperança! Neste sentido, o nosso primeiro caminho foi buscar conhecer o autor e compreender o seu papel dentro da literatura angolana, suas recorrências e especificidades, uma vez que sua postura polêmica era já conhecida. A pesquisa sobre a biografia do autor revelou um diferencial em suas obras que confirmava as suas idéias sobre as questões identitária e política de um sujeito diaspórico, crioulo ou do “entre-lugar”. Diante disso, buscamos compreender a dimensão diaspórica pós-moderna presente em suas narrativas, visão defendida por alguns ensaístas, principalmente, no seu livro de contos *Fronteiras Perdidas*, considerado por Mário César Lugarinho (2007) e Inocência Mata (2001) o ápice dessa figuração. Isto nos fez pensar se esta concepção não estaria também presente em *Estação das Chuvas*, afinal, após termos contato com outros textos do autor, percebemos que, de certo modo, tal concepção aparecia nas demais obras, a ponto de Inocência Mata (2001)

intitular *Estação das Chuvas* como um romance de tese. Percebemos como efeito mais gritante dessa concepção, a figuração da protagonista do romance, Lídia do Carmo Ferreira, conforme analisamos no primeiro capítulo.

O ensaio *Guerra e paz*, onde o autor comenta a feitura de *Estação das Chuvas*, revelou que a tensão social figurada no romance, entre a concepção crioula luandense diaspórica de Agualusa e a percepção endógena do interior de Angola, transpassa o campo ficcional e irradia para outras instâncias da política, filosofia e literatura, conforme exposto nas articulações de Luis Kandjimbo, respeitado intelectual angolano e reconhecido por defender concepções do conhecimento tradicional e endógeno da África.

A pugna presente na dimensão diaspórica da narrativa de Agualusa, que defende a percepção identitária de Angola enquanto nação híbrida, multifacetada e universal, direcionou nossas atenções ao conceito teórico do pós-colonial e também do pós-moderno, devido às tensões coloniais e pós-coloniais presentes na obra, seja pela representação dos conflitos da guerra, seja, pela oposição ao discurso nacionalista e, principalmente, pela asserção contradiscursiva da obra realizada por meio da ficcionalização da história, elemento chave para a convergência entre as duas linhas de análise. Neste sentido, buscamos analisar como o romance executa essa ficcionalização tendo como referência as postulações pós-coloniais e a metaficção historiográfica.

No primeiro momento, buscamos definir a metaficção historiográfica e algumas características do romance condizentes com esse tipo de narrativa. Percebemos como recorrência desse tipo de ficção, a problematização de pares dicotômicos, tais como ficção *versus* realidade e passado *versus* presente, vistos, nestas correntes teóricas como formas discursivas e, por isso, colocadas num mesmo nível. Isto corrobora a tendência do contexto pós-colonial do romance em problematizar as relações de veracidade dos discursos recuperados pela narrativa, bem como, outros aspectos explorados no decorrer da análise. Em virtude do amplo caminho percorrido na dissertação, em busca de compreender e fundamentar teoricamente a nossa hipótese de leitura, e pelo fato de termos mantido a constante preocupação de exemplificar com trechos da obra as ocorrências dos dados apontados sobre os pressupostos teóricos pesquisados, optamos no terceiro capítulo por uma análise descritiva do romance, a fim de compor uma organicidade aos dados históricos, articulados de forma fragmentada na obra.

Neste sentido, a análise conseguiu ser realizada, colocando em evidência o espaço angolano e as personagens que povoam a narrativa, os diversos olhares sobre Angola e, além

das personagens atuantes na militância política e na guerra pré e pós-independência, outras, marginalizadas no contexto social e igualmente relevantes para a efabulação do romance e as articulações pós-modernas, bem como para o delineamento do espaço narrativo angolano engendrado por cenas de harmonia e de conflitos entre as camadas sociais. Neste caso, priorizamos as personagens envolvidas com a protagonista, daí que a investigação sobre os olhares sobre a história de Angola reescrita, a partir do foco do narrador-personagem, acabaram por desvelar as estratégias do romance responsáveis pela multifocalização do olhar desse narrador, bem como a sua percepção diante das situações de conflitos, guerras e torturas. Enfim, conseguimos apontar que a auto-reflexividade do romance e sua abordagem de outros nomes da intelectualidade e da literatura angolanas também constituem instrumentos eficazes para a ficcionalização de alguns dos principais ícones nacionais ficionalizados no romance.

Com esta proposta de estudo, visualizamos que, para além da opção estética do autor, há também uma forte proposta política. Em *Estação das Chuvas*, José Eduardo Agualusa desconstrói (aproveitando, aqui, o emblemático termo de Derridá) o(s) discurso(s) histórico(s) que circunda(m) o período da Independência nacional angolana, a fim de questionar os poderes estabelecidos e suas escolhas políticas atuais, principalmente, as estabelecidas pelo MPLA e o modelo universalista e negritudinista de identidade angolana contestados pelo autor. Essa crítica fica visível no romance e é confirmada por ele em entrevista e no ensaio *Guerra e Paz* (2004), recuperado nesta dissertação. Portanto, a defesa da identidade crioula, heterogênea e cosmopolita angolana está no cerne desse conflito travado no plano literário. Porém, conforme sabemos, a discussão ultrapassa essa dimensão. Logo, romance em estudo sublinha o conceito pós-moderno da dúvida que, muitas vezes, sob a percepção de Agualusa, beira o ceticismo sobre as noções de verdade estabelecidas na sociedade. Daí a nossa crença de que, neste sentido, *Estação das chuvas* possa ser lido sob os recursos da metaficção historiográfica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUALUSA, José Eduardo. *A conjura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2009.

\_\_\_\_\_. *A feira dos assombrados e outras histórias inverossímeis*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

\_\_\_\_\_. *Estação das Chuvas*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.

- \_\_\_\_\_. *Fronteiras Perdidas, contos para viajar*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- \_\_\_\_\_. Guerra e paz em Angola. *Kosmopolis*. Fiesta Internacional de La Literatura. Barcelona – CCCB, del 14 al 19 de setembro de 2004. Disponível em: <[http://www.cccb.org/rccs\\_gene/agualusa-portu.pdf](http://www.cccb.org/rccs_gene/agualusa-portu.pdf)>. Acesso em: 20 maio 2014.
- \_\_\_\_\_. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.
- AHMAD, Aijaz. The politics of literary postcoloniality. In: MONGIA, Padmini (Ed.). *Contemporary Postcolonial Theory: a Reader*. London, New York: Hodder Headline Group, 1996. p. 276-293.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Tradução Vera Ribeiro. Revisão de tradução Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The Post-Colonial Studies Reader*. London : Routledge, 1995.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.
- AUGEL, Moema Parente. *O desafio do escombros: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- BAKHTIN, M. Epos e o Romance. In: \_\_\_\_\_ *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Edunesp/ Hucitec, 1998.
- BARROS, Manoel de. *Livro sobre Nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da Narrativa - pesquisas semiológicas*. Editora Vozes Ltda, Rio de Janeiro, 1971.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOLAÑOS, Aimée G. Diáspora. In: BERND, Zilá et al. (Orgs.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.
- BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2012.

\_\_\_\_\_. Teorias estruturalistas e pós-estruturalistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.) *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: EdUEM, 2009.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Traduzido por Klaus Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CEIA, Carlos. *O que é afinal o pós-modernismo?* Lisboa: Edições Séclo XXI, 1998.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2. ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COUTO, Mia. Que África escreve o escritor africano?. In: \_\_\_\_\_. *Pensatempos*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2005. p. 59.

DAMAZIO, Reinaldo. Lusofonia sem fronteiras. *Caderno de leituras*, edição n. 3. Disponível em: <[http://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura\\_0803\\_15b.asp](http://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0803_15b.asp)>. Acesso em: 2 maio 2014.

DE MARCO, Valeria. Na poeira do romance histórico. BOECHAT, Maria Cecília & OLIVEIRA, Paulo Motta & Silvana Maria Pessôa de. (Orgs.). *Romance histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.

DUARTE, Luís Ricardo. José Eduardo Agualusa: no reino de sua majestade. *Jornal de Letras, artes e idéias*. Lisboa, Ano XXXIV, n. 1139, p. 7-8, 28 maio a 10 jun. 2014.

EAGLETON, Terry. *After Theory*. UK: Allen Lane, 2003.

\_\_\_\_\_. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. Lisboa: Edições 70, 1979.

ESPERANDIO, Mary Rute Gomes. *Para entender pós-modernidade*. São Leopoldo: Sinodal, 2007.

FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.

Folha de S.Paulo .Veja as obras de Agualusa, escritor preferido de Dilma Rousseff. 21 nov, 2010. *Livraria da Folha*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/livriariadafolha/829923-veja-as-obras-de-agualusa-escritor-preferido-de-dilma-rousseff.shtml>>. Acesso em: 24 jul. 2014.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

FRANCO JR., Arnaldo. Formalismo Russo e *New Criticism*. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.) *Teoria da Literatura: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Ed. da UEM, 2009.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. *A ficcionalização da história. Mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea*. São Paulo: UNESP, 2011.

\_\_\_\_\_. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. In: *Itinerários*, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

GOMES, Simone Caputo. Cabo Verde e Brasil: um amor pleno e correspondido. *O Marrare – Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa*, Ano 8, n. 9, 2008. Disponível em: <<http://www.omarrare.uerj.br/numero9/simone.html>>. Acesso em: jan. 2015.

GUINSBURG, Jacó; BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos (Ed.). *O pós-modernismo*. Perspectiva, São Paulo, 2008

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. 1 reimp. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

\_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik. Tradução Adelaine La Guardia Resende et al. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 23. ed. São Paulo: Loyola, 2012.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX -1914-1991*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo – História, Teoria, Ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2004.

\_\_\_\_\_. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Tradução Vinícius Dantas. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

JORGE, Sílvio Renato. Demandas de um mundo contemporâneo: Agualusa, paixão e a escrita da fronteira. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia; VECHIA, Rejane (Orgs.) *A Kinda*

*e a Misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana.* São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nzila, 2007.

KABWASA, Nsang O’Khan. O eterno retorno. In *O Correio da Unesco*, Brasil, 1982, ano 10, no. 12, pp. 12-5.

KANDJIMBO, Luís. *A Literatura Angola, a Formação de um Cânone Literário Mínimo de Língua Portuguesa e as Estratégias da sua Difusão e Ensino*. [s.d]. Disponível em: <[http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/58-a-literatura-angola-a-forma%C3%A7%C3%A3o-de-um-c%C3%A2none-liter%C3%A1rio-m%C3%ADnimo-de-l%C3%ADngua-portuguesa-e-as-estrat%C3%A9gias-da-sua-difus%C3%A3o-e-ensino\\*](http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/58-a-literatura-angola-a-forma%C3%A7%C3%A3o-de-um-c%C3%A2none-liter%C3%A1rio-m%C3%ADnimo-de-l%C3%ADngua-portuguesa-e-as-estrat%C3%A9gias-da-sua-difus%C3%A3o-e-ensino*)>. Acesso em: 20 mar. 2014.

LABAN, Michel. (org.). *Viriato da Cruz. Cartas de Pequim*. Luanda: Editora Chá de Caxinde, 2003.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions Du Seuil, 1975.

LOPES, Ana Mônica. *Nas margens da História e da Ficção: identidades impressas e as fronteiras do nacionalismo em Angola (1866-1910)*. Belo Horizonte: Crisálida, 2011.

\_\_\_\_\_. *Ficção e história: imagens de nação em obra de Agualusa*. Dissertação de Mestrado apresentada à Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999. (Dissertação mimeografada. Orientada pela Dr<sup>a</sup>. Maria Nazareth Soares Fonseca).

LUGARINHO, Mário César. Quem deve comer lagostas? Reflexões sobre os estudos pós-coloniais a partir de alguma ficção de Pepetela e Agualusa. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia; VECHIA, Rejane (Orgs.) *A Kinda e a Misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nzila, 2007.

LUKÁCS, György. *História e consciência de classe: estudo sobre a dialética marxista*. Tradução Rodnei Nascimento; revisão da tradução Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *O romance histórico*. Tradução Rubens Enderle; apresentação Arlenice Almeida da Silva. São Paulo: Boitempo, 2011.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 2002.

\_\_\_\_\_. *O pós-modernismo explicado às crianças*. Correspondência 1982-1985. Tradução Tereza Coelho. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.



\_\_\_\_\_. *The Postmodern Condition: a report on knowledge*. Trad. D. J. Clarke Bennington e Brian Massumi. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

MATA, Inocência. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. In: LEÃO, Angela Vaz (Org.) *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Editora da PUC-Minas, 2003. p. 43-72.

\_\_\_\_\_. *A Literatura Africana e a Crítica Pós-Colonial: reconversões*. Luanda: Nzila, 2007.

\_\_\_\_\_. *Ficção e história na literatura angolana: o caso de Pepetela*. Luanda: Mayamba, 2010.

\_\_\_\_\_. A verdade da literatura a propósito de *Estação das Chuvas*. In: *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001.

\_\_\_\_\_. *Pelos trilhos da literatura africana em Língua portuguesa*. Braga: Cadernos do Povo, 1992.

\_\_\_\_\_. Refigurando o espectro da nação. In: *O Marrare*. Revista de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa. n. 12, ano 10. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ, 1º semestre de 2010. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero13/inocencia.html> . Acesso em: 16 jan. 2015.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

MIRANDA, José Américo. Romance e História. In: BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi, OLIVEIRA, Paulo Motta, OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. (Orgs.) *Romance histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

NAZARIO, Luis. Quadro histórico do pós-modernismo. In: BARBOSA, Ana Mae; GUINSBURG, J. (Orgs.) *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NETO, Maria da Conceição. Ideologias, Contradições e Mistificações da Colonização de Angola no Século XX. *Lusotopie*, p. 327-359, 1997. Disponível em: <<http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/neto97.pdf>>. Acesso em: 20 de maio de 2014.

NETO, Manuel Brito. *História e Educação em Angola: do colonialismo ao Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA)*. Campinas: São Paulo, 2005. Tese de Doutorado.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções. Ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2002.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 81-94.

PORTOGHESI, Paolo. *Postmodern: the architecture of the postindustrial Society*. Nova Iorque, Rizolli, 1983.

REIS, Eliane Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural*. A literatura de Wole Soyinka. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SALGADO, Maria Teresa. José Eduardo Agualusa – uma ponte entre Angola e o mundo. In: CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda; SALGADO, Maria Teresa (Orgs.) *África & Brasil: Letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000. p. 175-195.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo*. Para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. Do pós-colonial ao pós-moderno: e para além de um e de outro. *Conferência de Abertura do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*, realizado em Coimbra de 16 a 18 de dezembro de 2004. Disponível em: [http://www.ces.uc.pt/misc/Do\\_pos-moderno\\_ao\\_pos-colonial.pdf](http://www.ces.uc.pt/misc/Do_pos-moderno_ao_pos-colonial.pdf) . Acesso em 12 de dezembro 2014.

SANTOS, Eduardo dos. *A Negritude e a luta pelas independências na África portuguesa*. Lisboa: Minerva, 1975.

SCHNAIDERMAN, B. Prefácio. In: EIKHENBAUM, B. et al. (Orgs.) *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976, p. ix-xxii.

SILVA, Fernando Correia da (Org.) *Contos africanos*. Rio de Janeiro: EdiOuro, 1971.

SILVA, Renata Flávia da. *José Eduardo Agualusa: as fronteiras perdidas entre a História e a Ficção*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UERJ, 2º semestre de 2002. 124 p. mimeo. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Poststructuralism, Marginality, Postcoloniality and Value. In: MONGIA, Padmini (Ed.) *Contemporary Postcolonial Theory: a Reader*. London, New York: Hodder Headline Group, 1996. p. 198-222.

TODOROV, Tzvetan. *Nous et les Autres*. Paris: Seuil, 1989.

TRIGO, Salvato. *Luandino Vieira, o logoteta*. Porto: Brasília Editora, 1981.

TRIGO, Salvato. *Introdução à Literatura Angolana de Expressão Portuguesa*. Porto: Brasília Editora, 1977.

TROMBLEY, Stephen. *50 Pensadores que Formaram o Mundo: perfis de cinquenta filósofos, cientistas, teóricos políticos e sociais e líderes espirituais marcantes cujas idéias definiram a época em que vivemos*. Tradução Breno Barreto. Rio de Janeiro: LeYa, 2014.

VALENTIM, Jorge. *Nas margens do Atlântico e do Índico: ensaios sobre as literaturas africanas de língua portuguesa*. Manaus: Edições UEA, 2012.

XAVIER, Lola Geraldes. Nas fronteiras do (in)verossímil. Boletim *GIRAFÁ*, Coimbra, no. 2, janeiro de 2000, p. 12-13

ZILBERMAN, Regina. O Romance Histórico – Teoria e Prática. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). SANSEVERINO, Antônio Marcos... [et al.]. *Lukács e a Literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.