

Universidade Federal do Rio de Janeiro

ANGOLA, BRASIL E PORTUGAL: ESPAÇOS EM TRÂNSITO EM

NAÇÃO CRIOLA

Adriana Souza de Oliveira

Fevereiro, 2015

**ANGOLA, BRASIL E PORTUGAL: ESPAÇOS EM TRÂNSITO EM
*NAÇÃO CRIOLA***

por
Adriana Souza de Oliveira – 113002101

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

Orientadora: Professora Doutora Maria Teresa Salgado.

Rio de Janeiro / Fevereiro de 2015

CIP - Catalogação na Publicação

0684a Oliveira, Adriana Souza de
Angola, Brasil e Portugal: espaços em trânsito
em Nação Crioula / Adriana Souza de Oliveira. --
Rio de Janeiro, 2015.
114 f.

Orientador: Maria Teresa Salgado.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal
do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa
de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2015.

1. Agualusa. 2. Nação Crioula. 3. trânsito. 4.
literatura. 5. história. I. Salgado, Maria Teresa,
orient. II. Título.

ANGOLA, BRASIL E PORTUGAL: ESPAÇOS EM TRÂNSITO EM
NAÇÃO CRIOLA

Adriana Souza de Oliveira

Orientadora: Professora Doutora Maria Teresa Salgado

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas), 114 páginas.

Examinada por:

Professora Doutora Cláudia Fabiana Cardoso – UNIABEU

Professora Doutora Gumercinda Gonda – UFRJ

Professora Doutora Maria Teresa Salgado – UFRJ

Professora Doutora Fernanda Antunes Gomes da Costa – UFRJ, Suplente.

Professora Doutora Vanessa Ribeiro Teixeira - UNIGRANRIO, Suplente.

Rio de Janeiro / Fevereiro de 2015

SINOPSE

A diluição de fronteiras entre história e literatura no romance *Nação Crioula*. Um olhar crítico sobre o colonialismo e os efeitos estéticos criados a partir da ironia, da paródia para (re)significar um passado marcado pelas trocas culturais.

DEDICATÓRIA

*Ao **Deus** todo poderoso que criou o céu e a terra, que me sustentou até aqui, permitindo que eu avançasse ainda mais na minha trajetória acadêmica. O Deus que me guiou, iluminando minha caminhada e colocando nela pessoas iluminadas, que me apoiaram e me deram a certeza de nunca está só.*

*Ao meu filho, **Leandro**, meu grande incentivador e verdadeira fonte de inspiração, menino que, apesar da pouca idade, me ensinou o valor do amor incondicional, da alegria e do companheirismo. Obrigada pela confiança e pelo carinho.*

*À professora Doutora **Maria Teresa Salgado**, pela orientação, pela paciência, pelo incentivo e por acreditar no meu potencial. Seus ensinamentos me guiaram para além das fronteiras acadêmicas, são lições que levarei para a vida.*

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pelo apoio financeiro e pela seriedade com que investe no campo da pesquisa acadêmica.

À professora Doutora **Cinda Gonda**, pelo grande carinho e apoio nesta caminhada.

À minha amiga **Priscila Campos**, que compartilhou comigo a experiência e o desafio de cursar o mestrado.

Ao programa de **pós-graduação**, pelos avisos para que eu não perdesse os prazos.

À professora Doutora **Carmen Lucia Tindó**, pelas aulas maravilhosas e pelo apoio.

À professora Doutora **Luci Ruas**, pelos ensinamentos e pelo carinho.

À professora Doutora **Ângela Beatriz**, pelo incentivo e pelas lições de vida.

Aos meus **amigos de turma do curso de mestrado**, pela troca de experiência, que em muito enriqueceram meus estudos.

Aos **meus familiares**, pela compreensão e pela força que me deram durante minha trajetória acadêmica.

RESUMO

ANGOLA, BRASIL E PORTUGAL: ESPAÇOS EM TRÂNSITO EM *NAÇÃO CRIOULA*

Adriana Souza de Oliveira

Orientadora: Maria Teresa Salgado

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas), 114 páginas.

A presente dissertação pretende fazer uma leitura da obra *Nação Crioula*, do escritor angolano José Eduardo Agualusa, considerando como interesse principal a dilatação de fronteiras entre ficção e história proposta pela obra, que tem como subtítulo “a correspondência secreta de Fradique Mendes”. Caracterizada como uma narrativa de base epistolar, a trama reúne 26 cartas, que trazem imagens ficcionalizadas da vida social luandense em diálogo com Pernambuco, Recife, Rio de Janeiro, Lisboa e Paris, no período datado de 1868 a 1888. Em *Nação Crioula*, o período retratado recobra, de forma incisiva, a intensificação do combate ao tráfico negreiro, um momento histórico de grande significação para os espaços físicos revisitados na diegese. Esses espaços funcionam como elo entre a perspectiva histórica daqueles que vivenciaram a esfera de instabilidade que marcou o fim do século XIX e a realidade ficcional proposta por Agualusa, além de servirem como pano de fundo para a história de amor, vivida pelos personagens Fradique Mendes e Ana Olímpia. Com isso, a obra surge no cenário das literaturas africanas de língua portuguesa com uma releitura do passado colonial e reflete o desejo do autor de descortinar, aos olhos do público leitor, a existência de um diálogo intercultural que irá moldar, de modo contundente, a composição identitária das nações (re)significadas na obra: Angola, Brasil e Portugal configuram-se, assim, como “espaços em trânsito”.

Palavras-chave: Agualusa / *Nação Crioula* / trânsito / literatura / história

Rio de Janeiro / Fevereiro de 2015

ABSTRACT

ANGOLA, BRASIL E PORTUGAL: ESPAÇOS EM TRÂNSITO EM *NAÇÃO CRIOULA*

Adriana Souza de Oliveira

Orientadora: Maria Teresa Salgado

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas), 114 páginas.

This work intends to make a reading of the *Nação Crioula* work of the Angolan writer José Eduardo Agualusa considering as main interest the expansion of the boundaries between fiction and history proposed by the project, which is subtitled "the secret correspondence of Fradique Mendes." Characterized as an epistolary basic narrative, the plot brings together 26 letters, which bring fictionalized images of Luanda social life in dialogue with Pernambuco, Recife, Rio de Janeiro, Lisbon and Paris in the period dating from 1868 to 1888. In *Nação Crioula*, the pictured period recovers, starkly, the intensification of the fight against slave trade, a historic moment of great significance for the physical spaces revisited in narration. These spaces function as a link between the historical perspective of those who experienced the sphere of instability that marked the end of the nineteenth century and the reality fictional proposed by Agualusa, besides serving as a backdrop to the love story, lived by the characters Fradique Mendes and Ana Olimpia. Thus, it arises in the scenario of African literature in Portuguese with a rereading of the colonial past and reflects the desire of the author to uncover, in the eyes of the reading public, the existence of an intercultural dialogue that will shape, hard-hitting, the composition identity of nations (re) signified in the work: Angola, Brazil and Portugal are configured, as well as "transit spaces".

Keywords: Agualusa / *Nação Crioula* / transit / literature / history

Rio de Janeiro / Fevereiro de 2015

SUMÁRIO

1 Introdução	9
2 O movimento discursivo em <i>Nação Crioula</i>	19
2.1 Interstício Narrativo.....	30
2.1.1 Fradique Mendes: Uma perspectiva cosmopolita.....	32
2.1.2 Ana Olímpia: Na contramão da história.....	37
2.2 Memória: fonte de (re)vitalização.....	46
3 Jogos e Representações	56
3.1 Angola.....	60
3.2 Brasil.....	71
3.3 Portugal.....	85
4 Espaços em trânsito: Angola, Brasil e Portugal	91
4.1 (Lo)cais de movimento.....	99
5 Conclusão	107
6 Bibliografia	111

1 Introdução

O homem pode permitir-se a denúncia da injustiça social total do mundo e reivindicar uma justiça total que ele será o único a criar. Mas ele não pode afirmar a feiura total do mundo. Para criar a beleza, ele deve ao mesmo tempo recusar o real e exaltar alguns de seus aspectos. A arte contesta o real, mas não se esquivava dele.

CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado*.

A epígrafe acima nos mostra o dilema enfrentado pelo escritor, quando expressa sua visão sobre a interação homem/mundo através da arte. Uma relação, por vezes conflituosa, que deflagra na escrita do angolano José Eduardo Agualusa uma série reflexões e indagações sobre o ser humano e seu tempo. Com isso, interessa ao presente estudo dialogar com o pensamento desse escritor contemporâneo no âmbito das literaturas africanas de língua portuguesa. Para tal, esta dissertação apresenta como *corpus* para análise a obra *Nação Crioula*, de Agualusa, publicada em 1997. Pretende-se desenvolver um núcleo de reflexão, pautado no diálogo vinculado à carga histórica entre: Angola, Brasil e Portugal.

De família brasileira por parte da mãe e portuguesa por parte do pai; nascido em 1960, na cidade de Huambo, Angola, José Eduardo Agualusa adquiriu de suas referências culturais um senso de pertença às três Nações: Angola, Brasil e Portugal. Desse modo, o escritor é embalado por um sentimento que o torna um dos principais expositores do chamado “comunitarismo cultural” entre os países de língua portuguesa. O angolano, que é jornalista e estudou Agronomia e Silvicultura em Lisboa, imprime o destaque à relação intercultural entre os países citados no romance aqui escolhido para análise.

Observa-se que as três Nações compõem um mosaico cultural pelo qual o escritor se sente representado. A interligação entre os países forma uma imagem transnacional, que se encontra vinculada ao percurso literário do autor. Desse modo, é possível perceber que a biografia de Agualusa está diretamente relacionada ao seu projeto literário, como bem sinaliza a pesquisadora Maria Teresa Salgado no artigo “José Eduardo Agualusa: Uma ponte entre Angola e o Mundo”.

Na verdade, esse projeto, que vem se desenvolvendo e sobretudo se modificando desde as primeiras obras de Agualusa, parece ter como um dos seus objetivos maiores “confundir” as claras fronteiras que delimitam países separados pelo Atlântico, promovendo a interpenetração entre os espaços geográficos nos três continentes. Como pensar, então, o seu próprio perfil como escritor, sem evidenciar as ligações que possui com Angola, Portugal e Brasil? Da mesma forma, como pensar o processo de construção de identidade angolana sem considerar o emaranhado das relações existentes entre esse país, Brasil e Portugal? (SALGADO; *In*: África & Brasil: letras em laço, 2006, p. 177).

Fruto de uma bolsa de criação literária concedida ao autor pelo Centro Nacional de Cultura em 1997, *Nação Crioula* é uma narrativa de base epistolar, contendo ao todo 26 cartas, que trazem ao leitor imagens ficcionalizadas que vislumbram a vida social em Luanda, em diálogo com Rio de Janeiro, Lisboa e Paris, no período datado de 1868 a 1888. Com isso, Agualusa constrói uma reflexão atrelada às interrogações identitárias e à troca de saberes envolvendo Angola, Brasil e Portugal. Com *Nação Crioula*, ele ganhou a primeira edição do Grande Premio de Literatura RTP, no ano em que a obra foi lançada.

Escrita no período pós-independência, a narrativa denota, de maneira implícita, o espírito crítico do escritor, no tocante a formação da sociedade angolana em pleno século XIX. Com isso, Agualusa promove uma releitura do passado e desvela ao leitor traços, que permitem pensar a sociedade contemporânea. Desse modo, observa-se que a obra apresenta em sua estrutura o componente crítico, um elemento importante para a composição da diegese, pois, como afirma Oscar Wilde: “sem espírito crítico não existe criação artística digna desse nome” (WILDE, 2003, p. 1122). Através de uma literatura marcada pela sátira social, Agualusa ficcionaliza um momento anacrônico para suscitar questões que nos levam a pensar o nosso tempo e a refletir sobre as relações de poder que regem o destino do Homem.

A ficcionalização do passado histórico angolano é um traço recorrente em sua produção artística e está presente desde o seu primeiro trabalho como escritor. Em *A conjura*, publicada em 1989, Agualusa constrói seu primeiro romance histórico situado em Angola no período 1880-1991. Disposto em seis capítulos, o livro contempla as histórias dos habitantes da velha cidade de São Paulo da Assunção de Luanda, num período marcado por turbulentas transformações políticas.

Logo no início do romance, o narrador destaca: “Aqui se conta da chegada de Jerónimo Caninguili, moço benguelense, à velha cidade de São Paulo da Assunção de Luanda”; “Conta-se também da confusa rixa que pelos finais de 1881 teve por pretexto as eleições para a câmara municipal”; “Pelo meio fica a primeira revolta dos Humbes e o início da Conferência de Berlim”; entre outras histórias. (AGUALUSA, 1989, p. 8).

Em uma entrevista concedida ao JB online em 2009, Agualusa fala sobre seu primeiro romance histórico:

Escrevi *A conjura* como uma maneira de pensar o presente. Isso era muito importante naquele momento, em que havia poucos estudos sobre o século XIX em Angola. Eu próprio passei a compreender melhor o país ao escrever o livro. Há divisões na sociedade que só podem ser explicadas ao se analisar o passado. A guerra civil foi mais um embate entre uma visão urbana e rural do que de ideologias de esquerda e direita. Ela opôs uma África profunda, presa à tradição rural, a uma África urbana. Claro que essas divisões já existiam no século XIX (AGUALUSA, JB online, 2009).

A escassez de estudos sobre o passado histórico angolano, referido pelo autor, fez surgir no campo literário, uma série de releituras sobre o período colonial, estas reconstruções visavam remontar um passado marcado pelas rasuras provocadas pela política exploratória ministrada pela metrópole. A postura opressiva adotada pelo colonizador deu início a uma intervenção de natureza política, que vigorou nas colônias portuguesas e que ficou conhecida como Processo de Assimilação.

Esse mecanismo político era composto por uma série de normas necessárias para obter o título de assimilado e, assim, obter algum privilégio junto à máquina administrativa portuguesa, dentre elas: os naturais tinham de demonstrar saber ler, escrever e falar fluentemente em português, bem como professarem a mesma religião que os portugueses. Além de, manterem padrões de vida e costumes semelhantes aos europeus. Neste contexto, é imposta uma série de práticas à sociedade colonial africana, dentre elas, a implantação da língua portuguesa como língua oficial nas colônias e a marginalização das línguas naturais. Conforme Laura Cavalcante Padilha:

Os sistemas de ensino da colônia —, ou melhor, aquele ensino que se destinava à população nativa — é o maior testemunho do processo de desfiguração cultural

que transformava o angolano em um ser alienadamente assimilado aos bens culturais do dominador, ao mesmo tempo desprovido de língua e de pátria (PADILHA, 2007, p. 27-28).

Como bem sinaliza Padilha, essa prática atuou de modo dilacerante na cultura dos povos autóctones e representou a tentativa de apagar traços culturais ao imprimir o modo de vida do branco europeu no homem africano. Desse modo, denota-se a importância de escritores como Agualusa, que promovem a revisitação do passado histórico e das práticas culturais de seu país. Neste contexto, nos interessa investigar os mecanismos estéticos utilizados pelo autor e como esses elementos contribuem para a descentralização de perspectivas históricas.

Neste contexto, cabe ressaltar os dizeres da ensaísta portuguesa Isabel Pires de Lima: “A actualidade e a perenidade de um escritor decorrem, sobretudo da capacidade de os seus textos gerarem sempre novos leitores, produzirem ao longo dos tempos novas interpretações, convidarem a constante revisitação” (LIMA; *In*: Ecos do Brasil: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas, 2000, p. 69).

Em *Nação Crioula*, o período retratado recobra, de forma incisiva, a intensificação do combate ao tráfico negreiro, um momento histórico de grande significação para os espaços físicos revisitados na trama. Esses espaços funcionam como elo entre a perspectiva histórica daqueles que vivenciaram a esfera de instabilidade que marcou o fim do século XIX e a realidade ficcional proposta por Agualusa, além de servirem como pano de fundo para a história de amor, vivida pelas personagens Fradique Mendes e Ana Olímpia. Neste contexto, observa-se que a obra põe em relevo o papel da literatura como objeto de transfiguração do real, viabilizado pela utilização do processo ficcional acrescido do *labor* estético empregado pelo escritor.

Em função dos múltiplos cenários e vivências propostas por Agualusa na obra, me empenho na tarefa de, por meio da análise de *Nação Crioula*, desvelar a relação entre o autor e seu objeto de criação, com o objetivo de por em destaque um olhar que vem de dentro fomentado por uma reflexão crítica ao nível sociopolítico, uma ótica que expõe feridas reais e simbólicas do passado histórico angolano, largamente rasurado pela escrita do dominador, uma figura que nem sempre irá corresponder à imagem do branco europeu,

traço observado através da análise composicional da sociedade crioula fixada em Luanda em pleno período colonial.

Outro ponto que chama atenção para as construções encontradas na obra, diz respeito à diluição das fronteiras culturais no tocante aos espaços revisitados na trama. Esse aspecto denota uma ótica construtiva diferenciada, ao suscitar, a partir da criação literária, a existência de um diálogo intercultural entre os países: Angola, Brasil e Portugal. Na trama, este fenômeno entrelaça esses países de modo substancial e acaba por se tornar matéria profícua nas mãos do escritor José Eduardo Agualusa.

Diante dessas considerações, interessa-nos investir, sobretudo, nas seguintes questões: discutir os efeitos paródicos no processo de (re)significação do passado; analisar as construções socioculturais da sociedade luandense em fins do século XIX; observar de que modo o trânsito de pessoas entre os espaços retratados serviram, ao autor, para configurar o efeito transcultural proposto pela obra.

A fundamentação teórica desta dissertação se baseará em Albert Camus, Linda Hutcheon, Walter Benjamin, Paul Ricoeur, Franz Fanon, Albert Memmi, Erich Auerbach, Anthony Kwane Appiah, Isabel Pires Lima. Recorreremos também aos estudiosos das Literaturas Africanas, cuja contribuição será essencial para o aprofundamento de nosso estudo: Benjamin Abdala Júnior, Carmen Tindó, Laura Padilha, Teresa Salgado, entre outros.

Construído segundo os moldes de um romance clássico, *Nação Crioula* reúne figuras históricas e figuras ficcionais em seu enredo. No tocante as figuras de cunho ficcional, uma personagem se destaca devido sua grande representatividade no campo literário, o português Fradique Mendes, uma personalidade marcante e contraditória, que ressurgiu, pelas mãos de Agualusa, para recontar uma parte da história de Angola, Brasil e Portugal. A tarefa será dividida com a personagem Ana Olímpia e contará com a participação dos demais personagens; estes terão espaço na trama para esboçar suas perspectivas, através da utilização dos diferentes discursos: direto, indireto e indireto livre.

Neste contexto, é possível notar que o autor abre mão da representação unipessoal da consciência, na qual apenas um ser fala e só é considerada válida sua visão de realidade referente à narrativa, para explorar a representação pluripessoal da consciência. Segundo

Erich Auerbach, a representação pluripessoal da consciência consiste na tentativa de aproximação da realidade autêntica e objetiva, partindo de impressões subjetivas obtidas por diferentes personagens, em diferentes momentos da narrativa.

Como bem aponta Auerbach, em sua obra *Mimesis*, a representação pluripessoal da consciência configura um dos traços estilísticos modernos. Este recurso implica em uma elaboração estilística mais complexa, pois o escritor orchestra vozes e perspectivas históricas distintas, que, juntas, irão compor uma imagem, cuja representação seja mais próxima da realidade narrativa.

O jogo entre realidade e ficção proposto pelo autor ganha substância através do constante diálogo entre história e literatura, fator expoente de características que aproximam a obra escolhida para análise do conceito de metaficção historiográfica. Neste contexto, é pertinente lembrar as considerações feitas por Linda Hutcheon, na obra *Poética do Pós-Modernismo*, quando ela afirma que: “Tanto a ficção como a história são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e autossuficientes” (HUTCHEON, 1991, p. 149).

No contexto estabelecido pela esfera metaficcional, a autora destaca a intertextualidade como aspecto comum entre literatura e história que, no tocante à arte pós-moderna, representa a manifestação formal, que reduz a distância entre o passado e o presente do leitor; além de promover a reescrita do passado dentro de um novo contexto. A promoção da intertextualidade entre as duas instâncias coincide com o enredo apresentado por Agualusa, pois sua narrativa promove um franco diálogo entre história e literatura e mostra que a interação entre ficção e realidade se torna um rico instrumento no âmbito de expressão cultural e de questionamentos filosóficos.

Outro aspecto de grande relevância na obra é a reflexão crítica que a mesma promove no tocante a formação de uma sociedade crioula em Luanda, uma sociedade cuja ideologia apresenta como mecanismos para sua manutenção: o escravismo e a alienação social, dois instrumentos que podem ser entendidos como base da máquina colonial. Ao tratar em sua produção literária de ferramentas que evidenciam os fundamentos que servem de sedimentação às relações de poder instaurados em Angola em fins do século XIX, Agualusa discute questões referentes às identidades individual e coletiva, em um momento

em que a ideia de nação, era uma noção abstrata aos olhos dos naturais do espaço angolano, ainda que circulasse em pequenos grupos da sociedade crioula.

Desse modo, observa-se que a estrutura metaficcional tem se mostrado um rico recurso nas mãos dos escritores africanos do período pós-independência. Para observar esse fenômeno, recobro a obra *Teoria Geral do Esquecimento*, publicada em 2012, do mesmo autor aqui estudado. A narrativa remonta, desta vez, à esfera política e social da capital Luanda, em um momento histórico que se estende de 1975 (ano da independência de Angola) às primeiras décadas que se seguem ao período pós-independência, para contar a história da personagem Ludovica, uma mulher que, diante do período de instabilidade instaurado no país recém-formado, se isola do resto do mundo ao erguer uma parede separando seu apartamento dos demais apartamentos de um prédio. Nesta perspectiva, cabe retomar os apontamentos de Teresa Salgado no artigo citado anteriormente nesse estudo, segundo ela:

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 ao longo dos últimos trinta anos. A obra de Agualusa amplia o leque de 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. (SALGADO; *In: África & Brasil: letras em laço*, 2006, p. 177).

Nação Crioula remete não só à existência de um diálogo entre história e ficção, mas também aponta para a diluição das fronteiras que às delimitam. Na obra, é possível observar, ainda, um discurso marcado pela sátira social e pela paródia. Tais recursos servem, aos autores africanos das literaturas pós-coloniais, como fomento para reconstrução do passado, o que permite uma descentralização, no tocante a visão monolítica difundida pelo colonizador ao promover distintas leituras acerca de um mesmo momento histórico. Sobretudo o que abrange o período colonial, recorte histórico em que o território angolano foi fragmentado pela metrópole com objetivo de enfraquecer as forças locais, que eram representadas por diferentes grupos étnicos. A respeito das releituras do passado colonial

empreendidas pelos escritores africanos, já sinalizava o pesquisador Russel Hamilton¹ que o movimento de voltar os olhos para o passado não significa torna-se prisioneiro dele, mas sim o único meio para dele nos libertar.

Desse modo, observa-se a utilização da estética literária moderna, por parte do autor, para obter efeitos que promovem a desmistificação da visão construída pelo dominador em relação aos povos africanos. Um olhar deturpado que, como bem apontam os estudos de Laura Cavalcante Padilha, irá predominar até a primeira metade do século XX, inclusive no espaço da ficção angolana, pois a escrita, até esse período, perpassa pelo discurso do branco europeu, contrário à ficção que circulava pela voz e, conforme a autora: “se caracterizava pela reafirmação dos valores de origem, sempre colocados na periferia por aquele mesmo colonizador para quem as práticas autóctones significavam uma não-cultura.” (PADILHA, 2007, p. 19).

A imagem equivocada dos povos autóctones, presente na literatura, encontrava respaldo, inclusive, em teorias difundidas pela tradição filosófica, que circularam nos séculos XII e XIX. Esses estudos afirmavam que do mito à lógica havia uma evolução do espírito humano, ou seja, o mito era uma etapa do espírito humano e da civilização que antecedia o surgimento da lógica ou do pensamento lógico (considerado a etapa posterior e evoluída do pensamento e da civilização). Essa corrente filosófica fez crer que o mito pertenceria a culturas "inferiores", "primitivas" ou "atrasadas", enquanto o pensamento lógico ou racional pertenceria a culturas "superiores", "civilizadas" e "adiantadas" (CHAUI, 2011, p. 204).

Esse pensamento serviu, durante muito tempo, como uma das justificativas que postulavam como "superior" a cultura do colonizador em detrimento da cultura do colonizado, por este operar com o pensamento mítico, mecanismo utilizado para regular e sistematizar a vida coletiva, efetivada por meio dos costumes e dos valores como forma de organização de seu mundo.

Os valores culturais dos povos autóctones são retomados, por Agualusa em *Nação Crioula*, através da voz dos narradores do romance que, ao relatar suas aventuras em terras além-mar, acabam por disseminar também histórias que remontam às culturas locais. Tais peripécias passam a fazer parte de suas cartas pessoais, o que realça um aspecto importante

¹ Palestra proferida durante o Congresso da AIL, na UFF.

da obra, por exemplo, na construção da personagem Fradique Mendes (re)significado por Agualusa, ao por em relevo o caráter cosmopolita da mesma, traço que remete à troca, movimento e transfiguração.

Nossas reflexões sobre *Nação Crioula* se inspiram no trabalho de Walter Benjamin, presente na obra *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Nesse intuito, partiremos da forma para pensar o conteúdo da obra, construindo uma crítica que pretende estabelecer um diálogo com um pensamento anterior. Neste contexto, cabe retomar os apontamentos feitos sobre a reflexão do ensaísta e crítico alemão ao perceber que o conceito de reflexão ganhara um *status* mais amplo. Essa ideia é elaborada pelo crítico ao estudar os escritos dos românticos alemães da primeira geração a partir das obras de F.W. Schlegel e Novalis. Segundo Benjamin:

O romantismo fundou sua teoria do conhecimento sobre o conceito de reflexão, porque ele garantia não apenas a imediatez do conhecimento, mas também, e na mesma medida, uma particular infinitude do seu processo. O pensamento reflexivo ganhou assim, para eles, graças a seu caráter inacabável, um significado especialmente sistemático que induz que ele faça de cada reflexão anterior objeto de uma nova reflexão (BENJAMIN, 1994, p. 32).

Desse modo, o ensaísta alemão afirma que a reflexão seria um pensamento sobre o pensamento. Seria a reflexão em segundo grau. O pensar tem a particularidade de ser inesgotável infinito. Como desdobramento desse estudo, Benjamin mostra que: “a forma é uma modificação particular”, e não se deve entendê-la como meio para exposição do conteúdo, mas sim como núcleo de reflexão que gera um conteúdo mutável (BENJAMIN, 1994, p. 84). Procura pontuar que o alvo da reflexão crítica é a forma e não o conteúdo, sinalizando a forma como meio de pensar o objeto estético.

Essa modificação particular, sugerida por Benjamin, é o que nos interessa investigar nesse estudo. No tocante à forma, *Nação Crioula* é uma obra marcada pelo discurso irônico, onde o humor se acentua por meio de paródias, o que denota, em pleno fluxo narrativo, o teor crítico a um sistema fomentado pela exploração do homem pelo homem e à formação de uma sociedade crioula, cujo principal traço será o empreendimento à manutenção das bases que sustentam as relações de poder em Luanda.

Na diegese, é possível ver, na prática, o poder desestabilizador provocado pelo efeito discursivo que a ironia imprime. A este mecanismo é somado o recurso paródico, que, como veremos no desdobramento deste trabalho, é utilizado pelo escritor como catalisador, potencializando o discurso irônico presente na obra. A ironia está inserida na fala das personagens; Entretanto, é notório que ela se torna mais ácida na voz do personagem — Fradique Mendes — um português culto, rico, inteligente e viajado. Como se pode observar no seguinte trecho:

Quanto aos filhos-do-país, eufemismo com que a si próprio se designam os mestiços e alguns negros calçados... Desgraçadamente, enquanto se devoram uns aos outros por um cargo menor na hierarquia da Fazenda, os degredados seduzem-lhes as mulheres e as filhas, roubam-lhes as terras e os negócios, reforçam seu poder na administração da colônia (AGUALUSA, 2001, p. 18).

Conforme Salgado: “A escolha de Fradique como narrador é, antes de mais nada, um olhar para os tênues limites entre ficção e realidade. Afinal o personagem criado pelos jovens escritores do ‘Cenáculo’, foi tomado a sério e visto como um modelo de renovação para outros escritores, no final do século XIX” (SALGADO; *In: África & Brasil: letras em laço*, 2006, p. 190). Ao pensar as linhas que delimitam o que é ficção e o que é realidade, fica claro que a esfera flutuante recriada por Agualusa põe em xeque as fronteiras que as delimitam. Dessa forma, o autor expõe o que pode ser entendido como o cerne do seu projeto literário: pensar o seu tempo pela ótica dos processos interculturais.

No romance analisado, Agualusa se volta para um momento em que esses processos vigoraram de modo mais intenso, ou seja, o período colonial. É claro que não se pretende aqui estabelecer quando essas trocas se deram com mais ou menos intensidade, mas sim pensar por que elas se mostram tão importantes para esse escritor contemporâneo. Essa prerrogativa é a luz que nos conduzirá pelo mundo ficcional proposto por esse autor em *Nação Crioula*. Através dela, discutiremos temas como: mestiçagem, identidade e cultura. Tudo isso com uma boa dose de aventura, romance e intriga, elementos indispensáveis no universo de sedução literária, um jogo que se inicia com a leitura da primeira página do livro.

Assim, por meio da revisitação do passado, Agualusa promove, no campo literário, uma discussão que atenta para as características dos agentes que irão empunhar e defender

as ideias de estado/nação e de identidade nacional no século XX. Esses biotipos serão retratados através de uma escrita marcada pela sátira, como meio de salientar as contradições existentes na sociedade angolana.

É nesse sítio que se encontra fundamentado o caráter crítico de sua obra, pois o autor desmascara esses agentes ao revelar as ideologias e os mecanismos de que se valem a sociedade crioula e ao debater o traço intercultural que compõe a identidade angolana, uma vez que o processo colonial viabilizou a troca cultural entre os espaços retratados na obra: Angola, Brasil e Portugal.

2. O movimento discursivo em *Nação Crioula*

Pelo tratamento que o artista impõe à realidade, ele afirma sua força de recusa. Mas o que ele preserva da realidade no universo que cria revela a aceitação de pelo menos uma parte do real, que ele tira das sombras do devir para conduzi-lo à luz da criação.

CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado*.

O primeiro capítulo da presente dissertação põe em relevo os efeitos estéticos utilizados por José Eduardo Agualusa. Conforme Camus, é no plano estético que o artista realista recria o universo, com sua linguagem e por meio de uma redistribuição de elementos tirados do real. Desse modo, ele imprime ao universo refeito sua unidade e seus limites. Para Camus: “A verdadeira criação romanesca utiliza o real e só ele, com seu calor e seu sangue, suas paixões ou seus gritos. Simplesmente, ela lhe acrescenta algo que o transfigura” (CAMUS, 1996, p. 309). Nesse sentido, veremos a seguir o trabalho substancial de Agualusa em dar forma ao universo (re)inventado em *Nação Crioula*.

Escrito no Brasil o romance, cujo subtítulo é “A correspondência secreta de Fradique Mendes”, reúne figuras históricas e figuras ficcionais em seu enredo. Desse modo, enviado pelo processo intertextual, Agualusa estabelece, no *corpus* de sua criação literária, um jogo dialético entre o *factum* e o *fictum*, que desvela uma crítica, marcada pelo efeito de ironia, à sociedade crioula e ao colonialismo português, processo político que

instaura em solo africano um período de intensa exploração econômica, acompanhada de uma tentativa de apagamento cultural dos povos autóctones.

Em uma entrevista concedida à revista *Época* (set/2004), Agualusa fala sobre a construção de *Nação Crioula*, revela a admiração pelo escritor português Eça de Queiroz e seu interesse em escrever um romance sobre uma figura feminina do século XIX, que existiu na realidade, D. Ana Uberty. Diante disso, Agualusa observa, na versatilidade de um dos personagens criado pelo grupo de Eça: o português, Carlos Fradique Mendes, a possibilidade de juntar duas ideias: homenagear um de seus escritores preferidos e escrever sobre uma figura histórica, contudo, pouco conhecida.

Dessa forma, uma vez delimitadas as figuras centrais do romance, Agualusa parte para reconstrução de um momento histórico de seu país, uma (re)criação que aponta para a diluição da fronteira entre História e Literatura em sua obra. Para tal, Agualusa utiliza recursos estéticos com efeitos discursivos como a paródia e a ironia, elementos que irão atribuir à trama um caráter múltiplo de ideias e leituras, dado ao efeito polissêmico viabilizado por estes componentes estilísticos.

A estrutura, utilizada pelo autor, possibilitou a reunião de uma série de narrativas curtas que, uma vez reunidas, resultam na construção de um painel social angolano em finais do século XIX. Uma imagem nitidamente marcada pelo processo colonial empreendido por Portugal em África, cujos reflexos se fazem sentir até os dias atuais. O recorte histórico retratado, na obra, possui como um dos artifícios o registro de memórias do intelectual Fradique Mendes, que, ao longo de suas incursões, registra no papel fatos e acontecimentos filtrados pela sua percepção histórica.

Desse modo, o que parece ser (em primeiro plano) um mero relato das experiências de um viajante se molda, ao longo da narrativa, como uma fonte de revisitação do passado, filtrado pela ótica da personagem e registrado em cartas, as quais posteriormente seriam reunidas por Eça de Queiroz, uma figura histórica cuja atuação na trama irá endossar a discussão sobre a estreita relação entre *factum* e *fictum* em uma obra literária. Afinal, como bem aponta Paulo Motta Oliveira, a carta que encerra o romance é enviada por Ana Olímpia a Eça de Queiroz em agosto de 1900, mês em que o escritor português faleceu. (OLIVEIRA; *In*: Portos Flutuantes: trânsito ibero-afro-americanos. 2004, p. 98).

Observa-se que as datas dos eventos explicam o fato de as cartas, inseridas no romance de Agualusa, se tratarem de correspondências inéditas, traço que confere lógica ao livro do escritor angolano e denota o constante trabalho do mesmo em relacionar as duas instâncias, realidade e imaginação. Por hora, cabe ressaltar que a literatura promove o alargamento do real; desse modo, é possível entender o campo literário como um espaço, onde ficção e história se relacionam e, até mesmo, se misturam o que torna a linha que delimita suas fronteiras cada vez mais tênues.

Ao verificar a presença do processo intertextual entre as obras *A correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queiroz, publicada em 1900 e *Nação Crioula*, de José Eduardo Agualusa, publicada em 1997, escrita quase um século depois da obra portuguesa, nota-se o caráter dialógico da obra em foco. Assim, é pertinente, para nosso estudo, observar o mecanismo estético utilizado por Agualusa, que possibilitou a aproximação entre ambas.

Neste contexto, se mostram produtivos, para nossa análise, os apontamentos feitos por Linda Hutcheon na obra *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria e ficção*. Sobretudo, quando a autora fala em um novo conceito de paródia. Conforme Hutcheon, a crise da legitimização, provocada pela experiência política, social e intelectual dos anos 60, possibilitou um questionamento acerca das bases das práticas de pensamento ocidental. Em outras palavras, os pressupostos do humanismo liberal. Neste contexto, o advento do pós-moderno apresenta, entre outras características, a diluição de fronteiras entre os gêneros literários; a paródia em sua relação intertextual, um processo que incorpora e desafia o que parodia.

Em *Nação Crioula*, é possível perceber as duas características apontadas por Hutcheon quando procura caracterizar o pós-modernismo, tanto no respeito à diluição de fronteiras dos gêneros, pois a narrativa engloba um modelo epistolar, enquanto a estrutura é a de um romance clássico, quanto na utilização do recurso paródico aliado ao processo intertextual, porque a obra mantém um claro diálogo com *A correspondência de Fradique Mendes*, escrita por Eça de Queiroz em 1900, mantendo, inclusive, alguns traços do personagem principal da obra citada. Desse modo, Agualusa, através da paródia, se apropria da obra portuguesa para criar uma literatura com identidade crioula.

Para entender melhor o diálogo profícuo que existe entre as obras citadas, vale relembrar as aparições do personagem Fradique Mendes. Além do mais, clarifica-se o raciocínio que nos leva a entender por que a escolha deste personagem pelo autor Eduardo Agualusa mostra-se tão significativa no cenário das literaturas de língua portuguesa. Carlos Fradique Mendes, o autor das correspondências que compõem as duas produções em claro processo intertextual, aparece pela primeira vez ao público na “Revolução de Setembro”, em 1869, apresentado aos leitores do jornal como representante dos “Satanistas do Norte”. Sua primeira aparição foi marcada por uma criação de autoria coletiva do grupo de Eça de Queiroz.

Em 1870, Fradique reaparece como personagem do *Mistério da Estrada de Sintra*, de autoria de Ramalho Ortigão e Eça de Queiroz. Embora sua construção aponte para características do pensamento romântico, já aqui se evidencia uma personagem contestatária. Como bem observa Helena Cidade Moura: “Fradique nasce da força de um grupo que tinha encontrado, na necessidade de se opor a uma sociedade, um comum impressionismo vital, e, através de complexas formas, uma expressão una.” (QUEIROZ, 2007, p. 236).

Passada essas duas aparições, Fradique ressurgiu, pelas mãos de Eça de Queiroz, como uma personagem madura, observadora e possuidora de uma opinião crítica, cuja elaboração revela seu alto nível estético. Essa efusão de valores que compõe a individualidade da personagem irá se defrontar com a degradação de valores da sociedade portuguesa, embate largamente explorado pelo autor através da dialética dos contrários. Neste contexto, os efeitos de ironia e humor, presentes na obra, ganham um caráter elucidativo e requintado, o que exige uma postura ativa por parte do leitor.

A terceira aparição de Fradique Mendes no cenário literário é marcada pelo projeto individual empreendido por Eça, que reconstrói a personagem de modo que esta ponha em relevo os anseios e ideais de uma geração de escritores que representava a vanguarda intelectual portuguesa do final do século XIX. Assim, Fradique é uma personagem com uma visão cosmopolita e possuidor de uma consciência crítica, enervada pelo ceticismo, no tocante às relações de poder que degradam a sociedade portuguesa. Como destaca o narrador/personagem: “a suprema qualidade intelectual de Fradique pareceu-me sempre ser — uma percepção extraordinária da realidade.” (QUEIROZ, 2007, p. 69).

Ao ressurgir quase um século depois de sua penúltima atuação no campo literário, é possível visualizar, em Fradique Mendes de José Eduardo Agualusa, a permanência de alguns traços atribuídos ao personagem por Eça de Queiroz, aspectos que, segundo o próprio Agualusa, tiveram caráter decisivo na escolha deste personagem para ser um dos protagonistas do romance *Nação Crioula*. Afinal, para além da história de amor, a narrativa de Agualusa é marcada pelo discurso crítico da personagem pega de empréstimo, potencializado pelo efeito de ironia, traços que se assemelham a postura de Fradique após a maturação da personagem concebida por Eça. Em *A correspondência de Fradique Mendes*, é possível observar a estreita relação entre o criador literário e a figura por ele (re)construída, pois Fradique revela ao leitor aspectos do próprio autor e do grupo de jovens a que ele pertencia.

Ao observar o processo de maturação da personagem Fradique Mendes, é possível perceber a existência de um diálogo entre o texto aqui analisado e o grupo de escritores que, juntos, construíram essa personagem literária marcante e emblemática. A partir disto, a palavra influência não confere legitimidade. Isso porque, entre o modelo real e o retrato, existe um intervalo no qual reside o renovo. Para Camus, até mesmo a melhor das fotografias já trai o real, porque ela nasce de uma escolha e impõe um limite àquilo que não tem limite (CAMUS, 1996, p. 308). Desse modo, não há como reproduzir uma obra, uma personagem tal qual é, o que designa ao artista o simples exercício da arte.

Além disso, diferentemente do Fradique cético, construído pelo escritor português, o Fradique construído pelo escritor angolano se mostra capaz de cultivar uma paixão, compreender e compartilhar crenças, lutar pela causa abolicionista, ser pai de uma criança crioula, entre outros. A somatização dessas características confere ao personagem um ideário transcultural, ainda que escamoteado. Neste contexto, nota-se que o Fradique de Agualusa serve à idealização do mesmo, no tocante a sua visão crítica sobre as trocas culturais ocorridas durante o longo processo colonial empreendido território angolano. Fatos recobrados na trama ao gosto da arte pós-moderna.

Embora a arte pós-moderna represente um modelo que está profundamente comprometido com aquilo a que tenta descrever, ela ainda é capaz de criticá-lo. A este aspecto se confere a sua natureza paradoxal. Conforme Hutcheon: “O que o pós-modernismo faz é contestar a própria possibilidade de um dia conseguirmos conhecer os ‘objetos fundamentais’ do passado” (HUTCHEON, 1991, p. 45). Ele mostra e aplica, na

prática, o reconhecimento de que a “realidade” social, histórica e existencial do passado é uma realidade discursiva quando tem a arte como referente. Nele o passado como referente não é enquadrado nem apagado, mas, sim, incorporado e modificado, recebendo uma reconfiguração que lhe atribui sentidos novos e distintos. Esse, afirma a autora, é o legado da arte pós-moderna: a lição de que nem mesmo as obras contemporâneas mais autoconscientes e paródicas tentam escapar ao contexto histórico, social e ideológico.

Como bem observa Hutcheon, o pós-modernismo faz uso do recurso paródico como meio de recobrar a história. Uma paródia que se distingue daquela que comporta a imitação ridicularizada que originam as teorias de humor do século XVIII. A concepção de paródia discutida pela autora é motivada pela importância coletiva da prática paródica e se reporta a uma redefinição da mesma como uma repetição com distância crítica que, conforme a autora: “permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1991, p. 47). A própria etimologia da palavra paródia nos ajuda a entender o caráter paradoxal da mesma, pois o prefixo grego *para-* pode tanto significar “contra” como “perto” ou “ao lado”.

A paródia provoca um embate direto com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente) em outras palavras com o político e o histórico. A autora afirma que, por apresentar uma forma paródica, a obra se torna claramente um objeto histórico e irremediavelmente político. Segundo Hutcheon: “a paródia é um análogo formal do diálogo entre o passado e o presente” (HUTCHEON, 1991, p. 46). A autora considera, ainda, que:

se o formalismo autoconsciente do modernismo em muitas formas artísticas conduziu ao isolamento da arte em relação ao contexto social, o formalismo paródico — ainda mais autorreflexivo — do pós-modernismo revela que a arte é como discurso que se vincula intimamente aos âmbitos político e social” (HUTCHEON, 1991, p. 58).

Conforme o conceito saussuriano, a língua é um contrato social; Nesta perspectiva, tudo o que é apresentado e recebido por meio da linguagem já vem tarifado de um sentido inerente aos padrões conceituais da cultura do falante. No que se refere ao discurso, cabe

lembrar os apontamentos de Antônio Candido, quando diz: “O romance do tipo realista, arcaico ou moderno, comunica sempre certa visão da sociedade, cujos aspectos e significados procuram traduzir em termos de arte” (CANDIDO, 2004, p. 27). No tocante a criação artística o autor afirma que:

Embora filha do mundo, a obra de arte é um mundo e convém pesquisar nela mesma as razões que a sustenta como tal. Conforme o autor, a razão de uma obra é à disposição dos núcleos de significado, que formam uma combinação *sui generis*, que se for determinada pela análise pode ser traduzida num enunciado exemplar. Este procura indicar a fórmula segundo a qual a realidade do mundo ou do espírito foi reordenada, transformada, desfigurada ou até posta de lado, para dar nascimento ao outro mundo (CANDIDO, 2004, p. 105).

É no ato de pensar o mundo que o artista nos oferece uma nova perspectiva. Através da construção estética utilizada por Agualusa em sua obra, observa-se que o diferencial, apresentado em *Nação Crioula*, está na forma discursiva com que o autor expressa “certa visão da sociedade”, em Angola, Brasil e Portugal, no período retratado. Ao elencar a ironia como carro-chefe na obtenção de um efeito discursivo diferenciado que aborde instâncias políticas, sociais e culturais simultaneamente, o escritor acaba por conferir ao seu romance um caráter polissêmico, abrangendo interpretações distintas e até mesmo contrárias.

Neste contexto, é válido para a nossa discussão recorrer, mais uma vez, aos estudos de Linda Hutcheon, desta vez, na obra *Teoria e Política da Ironia*. Nela, através de análises de obras artísticas, Hutcheon procura comprovar um fenômeno que denomina de “natureza transideológica” da ironia. Esta nomenclatura marca o cerne da investigação da autora, ao considerar o caráter político da ironia como ponto que a distingue de outras práticas discursivas. Ao seguir esta linha de investigação, a autora acaba por ratificar os estudos que definem a ironia como um processo comunicativo relacional, inclusivo e diferencial, marcado pela polissemia.

Desse modo, Hutcheon situa sua investigação com base no seguinte objetivo: entender como e por que a ironia acontece. Para levantar hipóteses que possam iluminar essa questão, a autora trata por arestas as diferentes dimensões responsáveis pelo aparecimento da ironia no campo discursivo. Outro ponto importante para obter êxito em

sua investigação foi considerar que “A ‘cena’ da ironia envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação. Inevitavelmente, ela envolve tópicos sensíveis tais como exclusão e inclusão, intervenção e evasão” (HUTCHEON, 2000, p. 17).

Assim, em *Teoria e Política da Ironia*, Hutcheon teoriza sobre a ironia em uso no discurso tendo como aporte para sua análise a ideia de que a ‘cena’ da ironia é uma cena social e política. Desse modo, terá destaque em seu estudo o funcionamento da ironia no contexto em que essa prática discursiva ocorre, além da forma e do conteúdo. Como metodologia de sua empreitada, ela separa artificialmente uma série de elementos que, na prática, trabalham juntos para que a ironia aconteça. São eles: sua aresta crítica; sua complexidade semântica; as comunidades discursivas; o papel da intenção e da atribuição da ironia; seu enquadramento e seus marcadores contextuais.

A assertiva, que a autora procura legitimar por meio de exemplos, confere ao papel do interpretador o posto de principal articulador da ironia, em função da apropriabilidade do processo e da forma consciente que esse interpretador assume na relação discursiva, sendo ele um agente capaz de atribuir inversão de sentido onde o autor/ironista não tivera intenção de fazê-lo. Isso advém da possibilidade de que alguém faz a ironia, que pode ser entendida de forma bem diferente da intenção daquele que a lançou no campo discursivo. Nesse contexto, o sentido dado pelo interpretante pode ser dos mais diversos. Esta prática pode acometer a qualquer texto; Contudo, a ironia se mostra mais suscetível a este fenômeno devido ao teor de complexidade que envolve seu acontecimento.

O vocábulo ironia é oriundo do latim *ironia*, - *ae*, do grego *eironeía*, - *as*, e significa dissimulação, ironia, dentre suas acepções, é uma expressão ou gesto que se dá a entender, em determinado contexto, o contrário ou algo diferente do que significa. Este caráter peculiar torna a ironia uma forma de discurso muito sedutora aos olhos do artista, pois sua utilização possibilita a este trabalhar o não dito, o não ouvido e o não visto. É fácil entender por que ela exerce uma espécie de fascínio em teóricos, críticos e artistas.

Na literatura crítica sobre a ironia, muito se tem debatido sobre a questão de a ironia ser ou não ser política. Neste quesito, a autora ressalta que sobre esta questão política/apolítica deve-se acrescentar outra questão: A ironia funciona primariamente de maneira afirmativa ou destrutiva? Conforme Hutcheon, “a ironia é a criação ou inferência de significado em acréscimo ao que se afirma e diferente do que se afirma”. Ela acontece,

portanto, com uma atitude para com o dito e para com o não dito. Assim, a ironia é a transmissão intencional tanto de informação quanto de atitude avaliadora, além do que se coloca explicitamente (HUTCHEON, 2000, p. 28).

Dessa forma, a ironia acontece entre o dito e o não dito; ambos coexistem para o interpretador, e cada um faz sentido em relação ao outro por conta de sua interação, a atribuição da ironia ao texto envolve a retirada da segurança semântica de um significante e um significado. Por essa razão, não se pode tratá-la de maneira estanque, separada de sua sintaxe ou pragmática; soma-se a esse grupo: suas circunstâncias textuais e contextuais ou, ainda, suas condições de uso e recepção.

Com isso, a autora afirma que “a ironia retira a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem” (HUTCHEON, 2000, p. 32). Hutcheon aponta, ainda, para o caráter afetivo presente na ironia, sendo este um componente importante, que não pode ser desvinculado de sua política de uso, uma vez que está presente até nas mais simples dimensões sociais.

Para desenvolver o cerne de seu estudo, ou seja, conferir a natureza transideológica da ironia, a autora parte da premissa de que nada é garantido na cena politizada da ironia. Assim, mesmo que o ironista tenha a pretensão que uma ironia seja interpretada em um enquadramento de oposição, não há garantias de que sua intenção se concretize. Essa envergadura inerente à ironia configura um risco, no tocante a sua aplicação no âmbito das relações de poder. Por exemplo, aqueles com quem você concorda e que são conhecedores de sua posição poderiam não atribuir ironia e pensar que você está a defender o que na verdade está criticando. A natureza transideológica da ironia faz do discurso uma arma para minar ou para reforçar ambas as posições (conservadora e radical).

Embora seu uso ofereça riscos, a ironia possui um componente crítico que faz dela um “modelo possível para oposição toda vez que alguém está implicado num sistema que esse alguém acha opressivo” (CHAMBERS. *Apud*: HUTCHEON, 1990, p. 18). “O funcionamento subversivo da ironia costuma estar ligado ao conceito de que ela é um modo de autocrítica, autoconhecimento e autorreflexão” (WHITE; B. BENNETT. *Apud*: HUTCHEON, 1973: 37; 1993). Desse modo, a ironia tem o potencial de desafiar a hierarquia dos próprios “locais” do discurso, uma hierarquia balizada em relações sociais de dominação. Para Hutcheon: “O conceito de ironia como contra discurso tornou-se um dos

principais suportes de teorias de oposição que atacam tais hierarquias — não importa se elas sejam baseadas em raça, etnia, classe, gênero, sexualidade” (HUTCHEON, 2000, p. 54).

Neste contexto, a intimidade que a ironia estabelece com os discursos dominantes que ela contesta, acaba por potencializar sua ação, fazendo dela uma estratégia eficaz de oposição. No tocante as literaturas pós-coloniais, a ironia emerge como elemento funcional para trazer à tona as histórias silenciadas da mulher e do negro, promovendo um novo olhar tanto no âmbito literário, quanto no âmbito histórico:

Apesar dos riscos políticos evidentes, as últimas décadas viram muitas declarações de que a ironia é o modo mais apropriado, não apenas para aqueles em oposição política, mas, mais em geral, para aqueles com a “lealdade dividida” (Sollors, 1986), que advém de sua divergência das normas dominantes de raça, etnia, gênero ou escolha sexual. Juntando a ideia inicial de DuBois sobre a consciência dupla do negro e a noção de Bakhtin de discurso de voz dupla, teóricos afro-americanos teorizam indiretamente a ironia em suas discussões de ‘significação’ (HUTCHEON, 2000, p. 55).

A ideia de uma ironia que funcione para repetir e, contudo, revisar os discursos dos brancos, nos quais os negros forçosamente operam, tornam possíveis “negociações ao longo de dois eixos de poder, o social e o mental, o público e o sigiloso” (COOKE. *Apud*: HUTCHEON, 1984, p. 15). Nesta perspectiva, o marginalizado pode ser ouvido pelo centro e, no entanto, manter sua distância crítica e, com isso, desequilibrar e solapar através do discurso. Segundo a autora: “A complexidade e a multivocidade são vistas como um meio de criticar as pressuposições metafísicas tanto da cultura branca ocidental... quanto quaisquer noções negras do sujeito negro transcendental, integral e completo” (HUTCHEON, 2000, p. 56).

A ironia envolve, portanto, uma cumplicidade ideológica, pois “os membros de uma comunidade discursiva partilham não só pressuposições sobre como a comunicação funciona em termos gerais, mas também como acontecem em termos da identidade, posição e status social relativo dos participantes” (HUTCHEON, 2000, p. 147). A caracterização das “comunidades discursivas” se dá pela configuração complexa de conhecimento, crenças, valores e estratégias comunicativas compartilhadas.

Este cenário esclarece o fato de o interpretador não “pegar” uma ironia. Isso indica que ele pertence a uma comunidade discursiva distinta; Com isso, ela aparece como fator responsável por fornecer informação contextual necessária para interpretar a ironia. Assim, a autora afirma que: “são as comunidades discursivas que são simultaneamente inclusivas e excludentes — não as ironias” (HUTCHEON, 2000, p. 144).

A rigor, cada indivíduo pode pertencer a inúmeras comunidades discursivas diferentes; desse modo, ele pode apresentar uma multiplicidade de atitudes, expectativas e experiências diferentes à leitura de um texto, objeto ou prática cultural, o que resulta dele uma compreensão individualizada, assim também é sua resposta afetiva. As muitas comunidades discursivas, às quais cada indivíduo pode pertencer, podem ser balizadas pela língua, raça, sexo, classe, nacionalidade e, ainda, abarcar todos os elementos que configuram nossa identidade, o que denota a possibilidade de variações e combinações infinitas dessas comunidades discursivas.

A autora afirma que as infinitas possibilidades de combinações e variações desses grupos são o que tornam a ironia tanto relativamente rara quanto dependente de marcadores ou sinais. Assim, observa-se que a ironia é um mecanismo discursivo instável estritamente vinculado ao contexto, à identidade e a posição de ambos agentes (ironista e público).

Assim, em *Teoria e Política da Ironia*, Linda Hutcheon reafirma a inexistência do discurso neutro ou não marcado politicamente e aponta a ironia como uma estratégia discursiva, que por apresentar um caráter instável pode se mostrar perigosa, embora eficaz, por conta de sua natureza transideológica, aspecto que confere a esse mecanismo a capacidade de funcionar taticamente a serviço de distintas e, até mesmo antagônicas, posições políticas, legitimando ou atacando uma vasta gama de interesses, e que terá na composição combinatória das comunidades discursivas o ponto chave para o seu acontecimento.

Com isso, é possível compreender a multiplicidade de leituras que a obra *Nação Crioula* suscita, pois ao considerar a natureza transideológica da ironia, observa-se que a interpretação do discurso impresso na trama, depende da comunidade discursiva a que o leitor faz parte. De fato, a expressão “sociedade crioula” não é aceita por alguns intelectuais angolanos e o motivo desta resistência está enraizado na esfera política, pois essa recusa tem como objetivo durante o processo de independência de Angola: combater os privilégios

do governo salazarista, que tinha por base no pretense traço não r cico do colonialismo português impedir a legitima o e, assim, a possibilidade de generalizar o modo de vida da sociedade crioula a todo território angolano, um espaço profundamente marcado pela dicotomia cultural.

A partir da análise da obra de José Eduardo Agualusa, foi possível verificar através da linguagem e postura crítica das personagens, um forte discurso de cunho ideológico enviesado pela ironia, cujo caráter poliss mico conferiu à narrativa do escritor angolano múltiplas possibilidades de leitura, processo no qual o interpretador, como mostram os estudos de Hutcheon sobre a ironia, possui um papel de destaque. No tocante a arte literária oriunda de ex-colônias, observa-se que a fic o construída a partir de um recorte da realidade tem se revelado como uma particularidade estilística de países que viveram a experiência da domina o colonial.

Assim, a utiliza o de recursos pós-modernos aliados à complexidade das figuras elencadas e (re)combinadas pelo autor culminaram em uma obra de referência nas literaturas africanas de língua portuguesa, pois induz o leitor a pensar o tempo presente a partir de uma leitura do processo histórico angolano. Se por um lado Fradique atendia aos anseios do autor de *Na o Crioula*, por outro lado o uso desta figura contraditória, combinada a uma linguagem nitidamente marcada pela ironia abriu margens para diferentes interpreta es.

Desse modo, a ambiguidade desta personagem e o caráter poliss mico do efeito ir nico faz com que o romance seja lido n  só como crítica a sociedade crioula e ao sistema de domina o que imperava no período do colonialismo, mas também, como apologia deste mesmo sistema. Doravante, cabe ressaltar que ambas as leituras promovem o debate sobre as práticas de poder que marcaram de modo incisivo os espaços retratados na obra.

2.1 Interstício Narrativo

A trama apresenta ao leitor dois narradores: Fradique Mendes e Ana Olímpia, ambos (re)contam a história a partir de suas perspectivas, dando ao leitor diferentes pontos de vista acerca dos fatos narrados. A partir da identifica o de dois narradores,   possível

dividir o romance em duas partes: A primeira parte conta com a voz discursiva de Fradique Mendes, expressa ao longo de 25 cartas, destinadas alternadamente a três personagens distintos (Madame de Jouarre, Eça de Queiroz e Ana Olímpia) e a segunda parte conta com a voz discursiva de Ana Olímpia, expressa por meio de uma carta endereçada a Eça de Queiroz, poder a ela investido após a morte de Fradique Mendes:

Assim, cheios de ideias, de delicadas ocupações e de obras amáveis, decorreram os derradeiros anos de Fradique Mendes em Paris, até o inverno de 1888 a morte o colheu sob aquela forma que ele, Como César, sempre apeteceu — inopinatamente ataque repentino. (...) O dr. Labert declarou que fora uma forma raríssima de pleuris. E acrescentou, com um exato sentimento das felicidades humanas: “Toujours de la chance, ce Fradique.” (QUEIROZ. Apud: AGUALUSA, 1900, p. 84-85).

A visão dos personagens secundários, também, aparece na forma direta e indireta, veiculada pela voz dos narradores principais. Nota-se, então, que o narrador apresenta testemunhos de figuras da sociedade angolana e da sociedade brasileira que atribuem traços para configuração imagética e ideológica do contexto sociopolítico, de modo que preencham lacunas e confirmem impressões acerca do momento histórico retratado. Neste contexto, é possível notar que o autor abre mão da representação unipessoal da consciência, na qual apenas um ser fala e só é considerada válida sua visão de realidade referente à narrativa, para explorar a representação pluripessoal da consciência. Neste contexto, cabe ressaltar os estudos do crítico alemão Erich Auerbach.

Segundo Auerbach, a representação pluripessoal da consciência consiste na tentativa de aproximação da realidade autêntica e objetiva partindo de impressões subjetivas, obtidas por diferentes personagens, em diferentes momentos da narrativa. Como bem aponta Auerbach, em sua obra *Mimesis*, a representação pluripessoal da consciência configura um dos traços estilísticos modernos. Este recurso configura uma elaboração estilística mais complexa, pois o escritor orchestra vozes e perspectivas históricas distintas, que juntas irão compor uma imagem, cuja representação seja mais próxima da realidade narrativa.

É possível notar que, através da ótica de um europeu e de uma ex-escrava que se tornou senhora de escravos, Agualusa se lança no processo de (re)significação do passado, um trabalho artístico, de natureza política/ideológica, cuja produção envolve dois sistemas

diferentes de causalidade. Desse modo, os mesmos acontecimentos convergem para duas lógicas narrativas antagônicas (a realidade e o imaginário). Nesta conjuntura, o ponto de interseção entre estes polos é a relação de troca e de movimento que se estabelece entre os diferentes povos dos espaços físicos retratados na trama, aspecto tomado, pelo autor, como princípio que irá fundamentar a abordagem do caráter transcultural como produto dessa relação na obra em questão.

2.1.1 Fradique Mendes: Uma perspectiva cosmopolita

As correspondências que compõem o romance, com exceção da última, reapresentam ao leitor o narrador/personagem Fradique Mendes, que, tendo chegado a Luanda acompanhado de seu criado Smith e se alocado na casa de Arcénio de Carpo, conviveu no seio da sociedade luandense. Em uma das festas promovidas pela sociedade crioula, ele conhece Ana Olímpia, personagem com quem vive um romance e com quem teria uma filha. Durante esse período, os acontecimentos passados em território angolano e brasileiro serviram de tema e ilustração para a maioria de suas cartas que compõem a obra. Tal modelo por sua vez, recobra outro gênero, as crônicas de viagem. Trata-se de um processo que aponta para o caráter híbrido da obra, no tocante à forma, pois *Nação Crioula* é um romance compostos por epístolas com um toque de crônicas.

Através de suas experiências, o personagem traça pequenas impressões que, uma vez somadas a outras perspectivas, revelam a composição sociocultural de uma sociedade e suas relações de poder. Na trama, os filhos da terra são retratados, pelo personagem, como homens dotados de uma ingenuidade animalesca, pois lutam pela sobrevivência enquanto os portugueses lutam pelo poder na colônia, como se observa no seguinte trecho:

Quanto aos filhos-do-país, eufemismo com que a si próprio se designam os mestiços e alguns negros calçados... Desgraçadamente, enquanto se devoram uns aos outros por um cargo menor na hierarquia da Fazenda, os degredados seduzem-lhes as mulheres e as filhas, roubam-lhes as terras e os negócios, reforçam seu poder na administração da colônia (AGUALUSA, 1998, p. 16).

Nota-se, na diegese, um movimento que parte do micro em direção ao macro para recriar as imagens detidas num determinado tempo histórico; como mostra o trecho acima, que remonta, por meio da descrição física e moral do indivíduo, à sociedade luandense em fins do século XIX. Observa-se, desse modo, um movimento que parte do individual para o coletivo. Esse efeito vai se propagando ao longo da narrativa, que, em certa altura, revela um dos grandes temas discutidos e colocados pelo autor em sua produção literária, o caráter transcultural do homem moderno.

Outra fonte a que o narrador/personagem recorre para traçar suas considerações são as experiências oriundas do convívio de seu criado, Sr. Smith com a criadagem local e as pessoas com quem a personagem tem contato. A partir do cruzamento entre diferentes captações do real, Fradique Mendes monta um perfil que, segundo ele, condiz com a face social de Luanda:

A acreditar no que tenho ouvido não existe nesta cidade um único homem honesto, esposa fiel, donzela recatada. Os colonos podem no geral ser divididos em: 1. Criminosos a cumprir pena de degredo; 2. Degredados que, cumprida pena, preferiram sabiamente manter-se por cá.” (AGUALUSA, 2001, p. 16).

O trecho destacado denota a visão crítica do personagem Fradique Mendes com relação, não só à composição do caráter individual da sociedade local em formação, mas também, com relação à Metrópole. Para isso, o autor parte da expressão “não existe” e em seguida descreve uma série de pares particulares, compostos por substantivo e adjetivo, marcando, desse modo, uma crítica direta e pontual.

Com relação a Portugal, a crítica se encontra presente de modo sutil, mas com teor irônico significativo. Esta ideia está presente na descrição do segundo item, quando o autor utiliza o vocábulo “sabiamente”, cuja composição se dá pelo acréscimo do sufixo “-mente” ao adjetivo “sábio”. Ao optar por esse tipo de construção, o autor abrandava o discurso crítico, ao mesmo tempo em que acentua o efeito de ironia no âmbito pragmático, ao colocar em xeque a vulnerabilidade da Nação portuguesa, que pouco ou nada tem a oferecer aos seus.

No período revisitado por Agualusa, a sociedade angolana encontrava-se imersa no regime exploratório ditado pela escravatura, que lhe rendia altos lucros, dos quais se valia boa parte dos comerciantes luandenses. Na diegese, o comércio de escravos é retratado ao

longo do fluxo narrativo, como se pode observar no seguinte trecho narrado por Fradique Mendes:

A meio da noite vi chegar um pequeno grupo de homens com as mãos amarradas atrás das costas [...] Era madrugada quando voltaram a reuni-los e depois os embarcaram. O comandante do *Nação Crioula*, um homem sombrio, de olhos azuis e grossa barba ruiva, que se soube depois que era natural de Ílhavo, disse-me apontando o grupo: ‘cada um deles é um hectare de boa terra que eu vou comprar no Sul do Brasil. Com o fim do tráfico trinta cabeças valem hoje tanto quanto trezentas há vinte anos atrás’. (AGUALUSA, 2001, p. 69).

No episódio que se passa em Novo Redondo, o pequeno grupo, liderado por Arcénio, se hospeda na casa de Horácio (tio de Arcénio) o anfitrião é casado com Lívia, neta de uma figura histórica; mercador da época, Nicolau Tabana, criminoso que fora degredado para costa da África pelas autoridades portuguesas. Bem sucedido, monopolizava o comércio e a vida política deste trecho da costa africana. Como se observa a seguir: “Nicolau Tabana, que aqui fez fortuna e filhos... chegou a Novo Redondo em 1818, com mais 24 italianos, todos degredados...” (AGUALUSA, 2001, p. 64).

Observa-se, ao longo da trama, que Agualusa constrói uma narrativa, cujo cerne é o diálogo contínuo entre o *fictum* e o *factum*. Pois, ele promove o cruzamento entre figuras históricas e figuras ficcionais, estabelecendo relação, muitas vezes, parental entre ambas, de modo que, juntas, componham a realidade narrativa de seu romance. A obra, em foco, representa o resultado de uma laboriosa pesquisa historiográfica, acrescida de uma criação artística pautada na dialética, um recurso estilístico, que põe em evidência a coexistência conflitiva de dois mundos distintos, situados em polos opostos, utilizado pelo autor como forma de marcar as diferenças culturais dos agentes envolvidos no processo de colonização empreendido em África.

Para reafirmar o caráter transcultural do homem contemporâneo, o autor reconstrói, em ambiente ficcional, personagens e espaços, cujas figuras representam pares que se opõem: campo e cidade; dia e noite; branco e negro; homem do interior e homem da cidade, dominador e dominado, colônia e Metrópole; entre outros. A articulação desses pares desvela o jogo dialético, que permeia todo o romance de José Eduardo Agualusa. Ao pensar o caráter dialético da obra, é pertinente refletir sobre a filosofia dialética, tal como o

estudioso brasileiro Almir de Andrade a discute na obra *As duas faces do tempo*, publicada em 1971. Nela o autor esboça, como uma das máximas, a ideia de que a realidade do ser é como um jogo de contrários. Neste contexto, convém destacar a importância desse princípio para a estrutura do romance. Segundo Andrade:

Se a relação entre uma coisa e seu contrário, entre o ser e o não-ser, é condição precípua da inteligibilidade das ideias, o motivo está em que, na intimidade da vida e na quotidiana realidade física que nos cerca, existe paradoxal composição de elementos que se opõem e que, a despeito da sua contrariedade, andam sempre juntos, equilibrando-se mutuamente num jogo de antagonismos que é a razão de ser da beleza do mundo. (ANDRADE, 1971, p. 432).²

Na trama, o navio negreiro partiu de Novo Redondo em direção a Pernambuco. Incomodado com o estranhamento provocado pela situação em que se encontrava, Fradique Mendes pediu ao comandante que deixasse os negros subirem ao tombadilho, em grupos de cinco, para que tomassem sol. O comandante autorizou a subida dos negros ao tombadilho, ato que promoveu o espaço a área de comum convívio na embarcação. Dentre as figuras que ali interagiam, a que mais impressionou Fradique foi o Conde de Cagliostro e seu manipanso, um boneco esculpido em madeira vermelha, que lhe servia como um pequeno oráculo. Tal encontro permitiu ao protagonista traçar considerações sobre o embate entre ciência e cultura:

Quanto a mim fiquei muito impressionado com o Conde e o seu extraordinário manipanso. Se é possível, como me dizem que é, transmitir a voz humana a grande distância através de simples fios de cobre, então porque não há-de ser possível a um boneco de pau ter visões e falar?! (AGUALUSA, 2001, p. 72).

O questionamento do protagonista, entre outros que ocorrem ao longo da trama, justifica a escolha do autor por essa personagem, pois Fradique Mendes é um europeu marcado pela contradição, ao mesmo tempo em que carrega em si toda uma gama de

² ANDRADE, Almir de. *As duas faces do tempo*. São Paulo: Editôra da Universidade de São Paulo, 1971 (p. 433-551).

preconceito, o mesmo adota uma postura embasada na tolerância frente às diferentes culturas com as quais tem contato. Essa característica atribui um diferencial ao português Fradique, pois este procura entender os modos de organização que tanto o impressionam, revelando ao leitor uma figura ficcional marcada pelo antagonismo. Afinal, possui a idealização de um conceito de humanidade cosmopolita, mesmo conservando sua raiz provinciana.

Embora se trate de uma figura marcada pelo patriotismo, o Fradique Mendes de Agualusa consegue manter a visão crítica sobre os efeitos da colonização empreendidos por Portugal. Para expressar a ineficiência da máquina colonial em África, a personagem faz uma analogia da colonização portuguesa com a imagem de um homem depositado em um animal. Para caracterizar a figura do homem, Fradique utiliza as palavras: “tombado”; “morto” e “adormecido”. Neste sentido, através do discurso do próprio europeu, o autor do romance constrói a imagem do imperialismo português marcado pela ruína. Como se pode observar no seguinte trecho:

A nossa presença em África não obedece a um princípio, a uma ideia, e nem parece ter outro fim que não seja o saque dos africanos. Depositados em África os infelizes colonos portugueses tentam em primeiro lugar manter-se na sela, Isto é, vivos e roubando, pouco lhes importando o destino que o continente leva. E Portugal, tendo-os depositado, nunca mais se lembra deles. Uns tantos assim esquecidos, depressa perdem a memória da pátria e em pouco tempo se cafrealizam. Esses são os mais felizes. (AGUALUSA, 1998, p. 132).

No trecho em destaque, é possível observar que a palavra “cafrealizar”³ utilizada por Fradique para designar a ação dos colonos portugueses em África, tonifica o caráter paradoxal desta personagem, pois a palavra oriunda do árabe *Karf* significa ingrato, renegado, infiel. Contudo não denota uma crítica aos colonos portugueses que se deixaram colonizar pelos africanos. Já que esses são os mais afortunados. Nota-se, também, que o autor recria uma esfera condizente com o final do século XIX e o início do século XX. Um período marcado por uma atmosfera de desvalia e descrença. Cenário que sustenta

³Cafre: ingrato, renegado, infiel, incrédulo, não muçulmano. (adjetivo de dois gêneros). In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/DLPO/cafre> [consultado em 08-05-2014].

traços do Decadentismo português⁴ como, por exemplo, o ceticismo e a apatia. Aspectos que irão compor, também, o cenário da literatura moderna.

2.1.2 Ana Olímpia: Na contramão da história

Com a morte da personagem Fradique Mendes, que, até a penúltima carta, conduzia os rumos da narrativa, observa-se uma mudança, no tocante à perspectiva individual motivada pela troca do narrador/personagem, pois o conteúdo exposto na última correspondência contém, como principal traço, as memórias regidas pela ótica feminina, veiculadas pela voz de Ana Olímpia. Neste contexto, é importante salientar que a visão apresentada passa a partir de dentro, pois a personagem é natural do espaço angolano. Como bem se observa no relato feito pelo personagem Arcénio de Carpo a Fradique Mendes:

Curiosa história. Ana Olímpia nasceu com efeito escrava, filha de uma escrava. O seu pai, porém, foi um príncipe congolês que durante vários anos apodreceu numa cela alagada da Fortaleza de Penedo, situada a norte de Luanda. Atraído a uma cilada pelas tropas portuguesas foi feito prisioneiro, ele e todos os que o acompanhavam, incluindo três das suas esposas. [...] Arcénio também se recorda do que aconteceu às três mulheres. «Foram vendidas como escravas. Duas comprei eu e a terceira, que estava grávida, levou-a Victorino Vaz de Caminha.» (AGUALUSA, 1998, p. 24).

Na trama, a escrava levada por Victorino é a mãe de Ana Olímpia, que veio a nascer já em território angolano. Assim, é possível considerar que a obra de Agualusa promove um diálogo entre a ótica do europeu e a ótica do africano acerca do processo colonial, um enfrentamento que configura a intencionalidade do autor em por em discussão os mecanismos e os efeitos da colonização em Angola e no Brasil como forma de pensar os

⁴ Decadentismo português é uma corrente artística que reflete o clima de frustração decorrente do colapso de ideias e valores, aspectos que põe em evidência a decadência da sociedade lusitana causada pelas constantes transformações sociais, políticas e econômicas.

rumos desde então. Através da arte literária, ele realiza uma reflexão dualística norteadada pela temporalidade e pela espacialidade. Para tal empreendimento, o autor toma como centro um espaço cujas fronteiras se dilatam, pondo em relevo o caráter transcultural do homem contemporâneo.

Autora da última carta que compõe o romance, Ana Olímpia representa uma das figuras históricas ficcionalizadas por Agualusa. Verifica-se o registro dela na obra de Georg Tams, *Visita às possessões portuguesas na costa ocidental d'África*, de 1850. Nascida no interior da África e trazida como escrava para Luanda, Ana Francisca Ferreira Uberty se casa com Carlos Uberty, médico natural da Sardenha. Após a morte de seu marido, ela herda o comércio de escravos, cuja rota incluía Brasil e Cuba. No tocante à rota brasileira, Pernambuco ganha destaque na trama, pois era grande reduto de negociantes portugueses e seus agentes vindos de Luanda e demais colônias luso-africanas no período retratado na obra.

No artigo “As feitorias de Urzela e o tráfico de escravos: Georg Tams, José Ribeiro dos Santos e os negócios da África centro-ocidental na década de 1840”; A pesquisadora Maria Cristina Cortez Wissenbach ressalta a importância da obra enquanto registro historiográfico; segundo Wissenbach: “Apesar das informações escassas sobre o autor, a menção à obra de Tams aparece de forma recorrente na produção historiográfica que tratou das realidades africanas em contato com o mundo atlântico do século XIX.” (WISSENBACH; *In. Afro-Ásia*, 43 (2011), p. 45).

A autora destaca, ainda, que os estudos históricos proporcionados pelo inventário de Tams, durante suas incursões pelas colônias portuguesas em África, serviram, também, como fonte de inspiração para a produção do romance *Nação Crioula*. Ao comparar as obras, observa-se que alguns traços são tomados de empréstimo por Agualusa para compor a personagem Ana Olímpia, uma figura ficcionalizada, cuja composição é balizada na existência dessa figura histórica.

Segundo o relato do médico alemão Georg Tams, durante sua viagem pelas possessões portuguesas em uma incursão empreendida entre 1841 e 1842; A distinta figura possuía rara beleza e tratava seus subordinados com grande humanidade, o médico relata ainda que, no período retratado, a figura feminina a frente dos negócios era comum no comércio luandense. Relata Tams que em uma festa da sociedade luandense, da qual

participara, a imagem de Uberty se destacava em meio a um grupo que reunia negros, brancos e mulatos, a figura de Uberty, segundo ele:

Por entre os caracteres deste matizado grupo, divisava-se uma mulher ricamente adornada d'ouro e joias, que tendo vindo para este paiz, havia poucos annos, d'uma província do interior como miserável escrava, por sua belleza e astucia tinha obtido a liberdade e riquezas (TAMS⁵, 1850 *apud*: WISSENBACH⁶, 2011).

Em *Nação Crioula*, Ana Olímpia Vaz de Caminha nasce escrava e torna-se uma das maiores fortunas de Luanda por via do comércio que, na época retratada, girava em torno da escravatura. A personagem pode ser entendida como exemplo de personagem redondo, pois ao longo da trama, ela vive os altos e baixos que o destino construído na trama lhe impõe. Escrava na casa de Victorino, um rico comerciante brasileiro, mais tarde torna-se sua esposa. No romance, o personagem Victorino acaba por se tornar o responsável pela formação intelectual de Ana Olímpia, como bem se observa no trecho em que Olímpia fala de Victorino: “O meu marido tratou-me sempre como uma princesa; abriu-me as portas do mundo, ensinou-me o que sabia das letras e das artes.” (AGUALUSA, 1998, p. 150).

Com a repentina morte de seu marido (o palhabote em que estava vira durante a travessia do rio Quanza), ela herda toda sua fortuna e passa a administrar os negócios que fora do falecido. Ana Olímpia é uma mulher culta e consciente do passado do seu povo; no palacete que herdou do marido, ela reúne a juventude intelectual de Angola para discutir assuntos diversos, dentre eles, a escravatura. Como se observa na descrição feita por Fradique, presente no seguinte trecho:

O palacete que herdou do marido junta nas tardes de Domingo uma juventude original, inquieta e culta, que discute e tudo contesta. Fui a algumas destas reuniões e admirei-me ao encontrar ali brancos, negros e baços, todos unidos no mesmo amor por Angola [...] A questão da escravatura é sempre motivo de exaltado debate nestes saraus, em que poucos defendem a continuidade do velho sistema e a larga maioria se bate pela abolição; entre estes contam-se muitos em cujas casas existe ainda numerosa escravaria, e quase todos são filhos de comerciantes implicados no tráfico negreiro. Ana Olímpia, por exemplo, vendeu

⁵ Georg Tams, *Visita às possessões portuguesas*, v. I p. 226.

⁶ Professora do Departamento de História, USP.

após a morte do marido os três navios com que Victorino Vaz de Caminha fez fortuna, mas apenas alforriou os trabalhadores do campo. É justo reconhecer, porém, que os Luandenses são normalmente menos cruéis que os Portugueses. (AGUALUSA, 1998, p. 39-40).

Na diegese, Ana Olímpia segue na direção dos negócios que iam bem sob sua administração. Porém chega a Luanda o irmão de seu cônjuge, Jesuíno. Desprovida de aparato legal, que legitimasse a posse da herança, Ana tem sua fortuna roubada pelo recém-chegado, que a vende como escrava a Gabriela Santamarinha, “a mulher mais feia e mais cruel de que se ouvira falar”. Essa personagem, que será estudada mais detidamente no próximo capítulo, pode ser vista como uma figura alegórica do escravagismo, pois ela condensa em si todo o horror que essa prática exercia sobre dominados.

Paralelo a esses acontecimentos, Ana Olímpia conhece Fradique Mendes, personagem com quem vive uma história de amor após a morte de Victorino e com quem fugirá para o Brasil a bordo do Nação Crioula (o último navio negreiro que cruzou o Atlântico, levando escravos para o Brasil). Com a ajuda de Arcênio de Carpo Filho, Fradique consegue reaver sua amada e, em um plano de fuga arquitetado pelo amigo, se vê obrigado a embarcar em um navio negreiro, pois, na condição de escrava em Luanda, Ana Olímpia seria perseguida e, desse modo, não poderia exercer o direito à liberdade. Sobre a experiência de cruzar o Atlântico rumo ao Brasil, a personagem conta:

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

Para mim também foi assim. Em Pernambuco e depois na Bahia, reencarnei pouco a pouco numa outra mulher. (AGUALUSA, 1998, p.157).

No trecho, convém destacar a imagem ambígua (vida/morte) que o oceano assume em *Nação Crioula*. Neste contexto, convém destacar a obra, *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX* (Vol. I), organizada pela professora/pesquisadora Carmen Lúcia Tindó, que trás um panorama sobre a simbologia do mar nas literaturas africanas de língua portuguesa, cuja ideia síntese está clara no seguinte trecho: “Fazendo coexistirem bem e mal, nascimento e fim, o mar é fonte de mistério, espaço simbólico em que os contrários, em dialética convivência, não se opõem, mas se complementam.” (*In: Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX*, 2003, p. 21).

A obra mostra, ainda, que a conotação negativa que o oceano representa para os países africanos de língua portuguesa no período colonial advém, sobretudo: do tráfico negreiro, do regime de contrato nas ilhas do atlântico e da difusão do imaginário português associando o mar aos abismos, à morte, ao desconhecido (*In: Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX*, 2003, p. 25).

Através da narrativa empreendida por Ana Olímpia, é possível perceber a confluência dos contrários viabilizada pela imagem simbólica, que o oceano possui para os povos autóctones, para mostrar o sentimento daqueles que cruzaram o Atlântico, durante o período colonial, não por vontade própria, mas empurrados pela força de uma ideologia alicerçada nas relações de poder, que vigoraram nas colônias africanas de língua portuguesa.

Já no Brasil, o casal de protagonistas fixa residência no Engenho de Cajaíba (Bahia) comprado por Fradique Mendes, onde, mais tarde, o mesmo alforriaria todos os escravos e onde nasce Sophia:

“Quando nasceu Sophia eu já me sentia brasileira; porém sempre que ouvia alguém cantar os singelos versos do mulato António Gonçalves Dias chorando saudades do Brasil — «Minha terra tem palmeiras / onde canta o sabiá / as aves que aqui gorjeiam / não gorjeiam como lá» —, sempre que isso acontecia era em Angola que eu pensava: «Minha terra tem primores / que tais não encontro eu cá / Não permita Deus que eu morra / sem que eu volte para lá». (AGUALUSA, 1998, p. 158).

Ainda no Brasil Ana Olímpia recebe a notícia do falecimento de seu amado e, com isso, ela vende o Engenho de Cajaíba e decide voltar para sua terra natal, Angola, acompanhada da filha e de uma empregada. Na trama, dois anos se passaram desde o recebimento da carta do escritor português Eça de Queiroz endereçada a Ana Olímpia, cujo conteúdo exprimia o desejo do escritor de publicar as correspondências de seu falecido amigo Fradique Mendes. O pedido da carta enviada em 1888, ano da morte de Fradique, não foi bem visto pela rica comerciante, que julgou um gesto profano à memória de seu amado e decidiu não atender a solicitação do escritor português, que solicitara sua ajuda no recolhimento das cartas.

Contudo, em 1900, Ana Olímpia volta atrás em sua decisão e resolve dar sua contribuição, cedendo às cartas pessoais que Fradique lhe enviara, como denota o seguinte trecho:

Fradique não nos pertence, a nós que o amámos, da mesma forma que o céu não pertence às aves. As suas cartas podem ser lidas como capítulos de um inesgotável romance, ou de vários romances, e, nessa perspectiva, são pertença da humanidade. Aquelas que agora lhe envio, recolhidas entre muitas que Fradique me escreveu ao longo de vinte anos (e às quais junto outras dirigidas a Madame de Jouarre e que ela recentemente me ofereceu) contam uma história que talvez a si, e aos leitores europeus, pareça um tanto extraordinária. Não é a história da minha vida. É a história da minha vida contada por Fradique Mendes. Conseguirá V. Compreender a diferença? (AGUALUSA, 2001, p. 138).

Posto o motivo da correspondência, o que se segue é o relato de Ana Olímpia que, através do recurso mnemônico, lançará os olhos ao passado para contar sua história com Fradique Mendes, seu relato começa a partir do ano 1868, data em que viu pela primeira vez a figura altiva do poeta de “Lapidárias”. Para ilustrar esse momento, a personagem recorre à descrição dos tipos sociais que, junto com ele, desembarcaram no cais de Luanda. Com 18 anos de idade, ela estava à espera de seu marido Victorino Vaz de Caminha, um comerciante que fizera fortuna em Luanda.

A narração empreendida por Ana Olímpia é marcada por digressões, pois, ao tentar recobrar 20 anos de história, ela é aturdida por lembranças anteriores ao recorte por ela proposto. Neste contexto, a narração perde a linearidade temporal, até então, assegurada

pela rigidez da forma epistolar. Esse aparente desacerto é, na verdade, um recurso estilístico utilizado pelo autor como uma da forma de demarcar a mudança de perspectiva narracional, garantindo autonomia, legitimidade e alteridade para a voz que tem a tarefa de conduzir o desfecho da obra.

Desse modo, o autor sinaliza estilisticamente a mudança rítmica da voz que assume a narrativa atribuindo-lhe um ritmo próprio que a difere do ritmo de seu antecessor. Observa-se essa quebra com a linearidade temporal, quando a personagem, ao descrever os tipos sociais que desembarcavam naquela mesma tarde de 1868, se lembra de outra tarde, anterior àquela que descreve:

O navio já lançara âncora; com o meu óculo consegui distinguir Victorino, na coberta, acenando para a terra. Reconheci outros rostos. Na sua maioria comerciantes que regressavam depois de um período de férias em Portugal. Os degredados formavam um grupo à parte. Encostavam-se uns aos outros, como cães, e farejavam o ar. Eu odiava-os. Lembrei-me, com horror de uma outra tarde (AGUALUSA, 2001, *ibidem*).

A figura do degredado aciona, na protagonista, uma lembrança marcada pelo trauma. Segundo os estudos de Paul Ricoeur, presentes na obra *A memória, a história e o esquecimento*, no âmbito do esquecimento e persistência de rastros, a concepção de rastros não se reduz a marcas exteriores como é o caso do rastro documental tendo como referência a instituição social para o arquivo e o rastro cortical tendo como referência a organização biológica para o cérebro. A partir desta evidência, ele aponta o terceiro tipo de rastro, que condiciona a persistência das impressões primeiras enquanto passividades, ele consiste na permanência da marca afetiva, em nosso espírito, de um acontecimento que nos marcou, afetou, tocou.

O autor afirma que a proposição que fundamenta a permanência desse rastro está depositada no caráter próprio das afecções que é sobreviver, persistir, permanecer, conservando marcas da ausência e da distância. Nesta perspectiva, as inscrições-afecções abrigam o segredo do enigma do rastro mnemônico. Proposição levantada pelo autor que mantém proximidade com os apontamentos feitos por Bergson em *Matéria e Memória*.

Conforme Ricoeur, as inscrições-afecções apresentam como ponto de partida o reconhecimento, um processo que pode apoiar-se ou não num suporte material como, entre outros, fotos, retratos, objetos que induzem a identificação com a coisa retratada em sua ausência. Dentre as diferentes formas de ativação desse mecanismo, há o reconhecimento propriamente mnemônico; este denota no ato do reconhecimento a superposição de imagens presente à mente e do rastro psíquico, também chamado de imagem, deixado pela impressão primeira.

Segundo o estudioso francês: “Ele realiza o “ajuste”, evocado pelo *Teeteto*⁷, entre o colocar do pé e a impressão antiga. Esse pequeno milagre de múltiplas facetas propõe a solução em ato do enigma primeiro, constituído pela representação presente de uma coisa passada” (RICOEUR, 2007. p. 438). A partir desta observação, o autor postula que “o reconhecimento é o ato mnemônico por excelência” (*Ibid.*).

A lembrança traumática, que irrompe a descrição da personagem, marcou sua infância e refere-se a um acontecimento posterior à morte de seu pai, quando, numa tarde, um grupo de degredados cercou mãe e filha na Calçada dos Enforcados e a menina viu sua mãe ser despida e brutalmente espancada. Foi quando Victorino veio em sua defesa, liderando um grupo de escravos com porte de guerreiros. Esse dia marcou também a primeira vez que Victorino reparou em Ana Olímpia. A partir desse episódio, ele passou a distingui-la das outras crianças.

Assim, o que parece ser um mero relato de uma história de amor, aos poucos, se revela como um retrato sociocultural da sociedade angolana promovido pelo mergulho na subjetividade da personagem, o que configura a revisitação de experiências viabilizadas pelo reconhecimento de suas lembranças, que vão desde as mais emergentes como, o dia em que avistou pela primeira vez Fradique Mendes, até as mais profundas como as lembranças que marcaram sua infância. Ao refazer este percurso, a personagem reconstrói o passado histórico de outro prisma, atribuindo à narrativa novas colorações.

A última carta marca não só o desfecho do romance, como também a mudança de perspectiva com relação aos acontecimentos; esta passa a ter uma ótica feminina, um olhar que agrega, à trama, uma concepção africana dos acontecimentos no mesmo patamar

7 O Teeteto (em grego, Θεαίτητος) é um diálogo platônico sobre a natureza do conhecimento.

discursivo apresentado pela visão do europeu, tendo em vista que essa personagem compartilha o *status* de protagonista, assim como o português Fradique Mendes. A visão apresentada pela voz discursiva de Ana Olímpia surge, na trama, com o objetivo de atender ao pedido do amigo de Fradique, que tenciona publicar as cartas, por ele escritas, movimento que dialoga com a obra *A correspondência de Fradique Mendes*, na qual após a morte do protagonista, o amigo reúne suas cartas com o objetivo de publicá-las.

Em *A correspondência de Fradique Mendes*, aparece um movimento semelhante que caracteriza um dos traços de paródia na obra de Agualusa, pois, com a morte da personagem Fradique Mendes, o narrador inicia uma incursão pessoal que durou um ano, a título de recolher as cartas dispersas deste homem, cujo modo de pensar e ver a vida, tanto o impressionara. As cartas eram o registro de sua intensa sagacidade intelectual e vistas pelo amigo como um tesouro da documentação histórica, por reproduzir costumes, modos de sentir, o pensar contemporâneo, etc. Além de dividir com seus contemporâneos as ideias que tanto o maravilharam.

Como Fradique, na obra de Eça, não datava suas cartas, não foi possível dispô-las segundo uma ordem cronológica, Desse modo o critério de seleção, escolhido pelo narrador da obra diante de um considerável volume de correspondências, por ele, reunidas foi por em relevo aquelas que mais revelassem a personalidade de seu amigo. Por fim, o narrador lança uma justificativa irrefutável para a publicação das correspondências, que explicita toda a descrença de uma época: “Nos tempos incertos e amargos que vão, portugueses destes não podem ficar para sempre esquecidos, longe, sob a mudez de um mármore. Por isso eu o revelo aos seus concidadãos — como uma consolação e uma esperança.” (QUEIROZ, 2007, p. 114).

Salvo comparações entre as obras que advém com regularidade ao longo do presente estudo, é possível perceber que Agualusa adiciona em sua composição literária aspectos relevantes no campo literário angolano, dentre eles: a construção identitária do povo angolano, as relações interculturais viabilizadas pela exploração colonial e uma reflexão crítica em relação ao passado histórico de seu país, marcada pela paródia e pela ironia que, como bem argumenta Hutcheon, possui como elemento constitutivo uma natureza transideológica, aspecto que fomenta a multiplicidade de leituras da obra.

2.2 Memória: fonte de (re)vitalização

Para analisar o caráter memorialístico impresso na obra, o presente estudo adotará como aporte teórico, mais uma vez, a contribuição de Paul Ricoeur (1913 – 2005), um dos grandes filósofos e pensadores do século XX. Seus estudos acerca da memória, na obra *A memória, a história e o esquecimento*, se mostram pertinentes ao objetivo desta seção, sobretudo quando Ricoeur apresenta e discute os conceitos: memória manipulada e esquecimento; Categorias pertencentes ao campo usos e abusos da memória. Esta configura a instância da qual o sujeito situado no tempo presente se vale para recobrar e reconstruir seu passado. Para além, desses conceitos, cujos efeitos deflagram uma estética literária peculiar, infere-se, ainda, o diálogo entre memória individual e memória coletiva.

A memória, a história e o esquecimento é uma obra de caráter interdisciplinar, que discute e analisa estudos referentes ao campo da memória e sua íntima relação com a história. Dono de uma sensibilidade singular e de um espírito investigativo, Paul Ricoeur nos brinda com uma obra que reúne estudos, que discute a relação da memória com a reconstrução de imagens e a utilização da memória como fonte confiável de rememoração do passado.

Estas duas assertivas nos servirão de base, nesta seção, para nortear a análise das construções imagéticas elaboradas pelas personagens; essas construções ilustram a narrativa e estão ligadas à memória da percepção; esta, por sua vez, se apoia na lógica espacial ou material. Segundo Ricoeur, a coesão desta memória reside no fato de que as lembranças que elas evocam são coerentes, como devem ser os fenômenos externos. Nesta perspectiva, cabe ressaltar e por em discussão a pertinência da utilização do recurso mnemônico como meio de revisitação do passado no âmbito literário, se atendo aos mecanismos estéticos que desvelam a utilização dos recursos da memória, em pleno fluxo narrativo, como forma de (re) significação atrelada a uma perspectiva histórica.

As três primeiras cartas, que compõem o romance estão endereçadas à figura fictícia de Madame de Jouarre; elas registram desde a chegada de Fradique Mendes e seu criado (Smith) à Luanda, até suas impressões sobre a paisagem e o espaço físico. Para compor as imagens que constituíram a memória da personagem em relação àquele momento, sendo posteriormente grafado pela mesma, o autor utiliza efeitos sinestésicos, os

quais possibilitam uma recriação imagética, rica em detalhes, ao descrever a cidade com minúcias que misturam diferentes percepções sensoriais, como é possível observar no seguinte trecho, inserido na carta que configura o primeiro capítulo do romance:

Desembarquei ontem em Luanda... Atirado para a praia... Respirei o ar quente e úmido, cheirando a frutas e a cana-de-açúcar, e pouco a pouco comecei a perceber um outro odor, mais sutil, melancólico, como de um corpo em decomposição. É a este cheiro, creio, que todos os viajantes se referem quando falam de África (AGUALUSA, 1998, p. 11).

Nesta primeira descrição do ambiente físico, é possível perceber que a pessoa narrativa conjuga duas informações importantes acerca de um fato passado e que juntas irão compor a primeira percepção do real captado por Fradique Mendes: a primeira informação se refere à imagem construída pela personagem no momento de sua chegada a Luanda. À luz dos estudos de Paul Ricoeur acerca da memória, é possível interpretar essa ação como um esforço mnemônico em converter uma representação esquemática, cujos elementos se relacionam entre si, para compor uma representação imagética. Essa conversão se dá ao nível do plano de consciência da personagem que, realiza uma busca pela rememoração daquele momento descrito.

No estudo intitulado “Esboço fenomenológico da memória”, o filósofo francês delimita seu objeto de análise, ao reportar suas observações aos fenômenos da memória bem sucedida, que o autor vai nomear de “memória feliz”. Sua preocupação em especificar seu objeto de estudo apoia em duas justificativas: a primeira se reporta à necessidade do autor em deixar claro que o rumo de sua pesquisa segue caminho contrário à tendência de muitos autores em abordar a memória a partir de suas deficiências; a segunda reside na convicção do autor de que o ser humano não possui outro recurso que possibilita a referência ao passado, senão a própria memória (RICOEUR, 2007, p. 40).

A partir da delimitação de seu objeto de estudo, Paul Ricoeur faz uma análise filosófica acerca da utilização do recurso da memória, na qual ele tematiza a eficácia do uso do recurso mnemônico pelo sujeito que se lança na busca pela recordação, como veículo que o conduz ao passado e que permite a captação de algo acontecido e sua (re)significação no tempo presente. A partir desta constatação, Ricoeur postula que a memória não pode ser

compreendida apenas como um depósito de fatos passados, mas como uma ferramenta eficaz de reelaboração, com capacidade de (re)significação das “coisas”.

Assim, através do artifício memorialístico, a personagem traz para o presente uma de suas experiências vividas no passado. Desse modo, é possível identificar o caráter ativo da memória, no qual um fato ocorrido no passado, por meio da utilização do recurso do mnemônico, retorna ao presente como uma expressão imagética reconfigurada do real. Nesta perspectiva, Paul Ricoeur afirma que “Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar.” (RICOEUR, 2007, p. 40).

Para analisar os fenômenos da memória, Paul Ricoeur faz uma abordagem, na qual são apresentados polos opostos de um mesmo processo, que têm como ponto em comum o aspecto de ambos terem como referência uma experiência anteriormente adquirida. O par que melhor atende à análise, aqui empreendida, é evocação e busca; isso porque, a passagem que remonta a chegada de Fradique e seu criado remete ao esforço de recordação por parte da personagem em recobrar um fato ocorrido. Segundo os estudos de Ricoeur, evocação é o aparecimento atual de uma lembrança, e busca é àquilo que, na experiência cotidiana, chamamos de recordação. Neste ponto, o autor acrescenta que “O esquecimento segue sentido contrário ao esforço de recordação.” (RICOEUR, 2007, p. 46).

Para aprofundar a análise desse par, o autor recorre a Bergson, ao tomar como ponto de apoio o ensaio “Esforço Intelectual”, inserido na obra, *Matéria e Memória*. Para Bergson, a principal distinção, no tocante ao esforço da memória está em: recordação laboriosa, esta pode ser entendida como uma forma expressa de busca e recordação instantânea, esta se refere ao grau zero de busca. Ao citar Bergson, Ricoeur retoma a ideia de que “A essência do esforço da memória parece ser o fato de *desenvolver* um esquema, se não simples, pelo menos concentrado numa imagem com elementos distintos, ou mais ou menos independentes um dos outros.” (BERGSON. *Apud*: RICOEUR, 1986, p. 40).

A segunda informação, conjugada pela personagem acerca do tempo passado, está relacionada à imagem sensorial formada não pela personagem, mas por outros viajantes, com os quais teve contato. Essa imagem compõe o que se pode entender como exemplo de memória coletiva, uma vez que Fradique Mendes recordou uma atribuição dada por outros viajantes ao ambiente em que se encontrava e que foi recobrada por ele, instituindo, assim,

em sua narrativa um franco diálogo entre a memória individual e a memória coletiva conferida ao personagem. Neste contexto, vale retomar os estudos de Maurice Halbwachs sobre a memória, Segundo ele:

A memória individual (...) não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente (HALBWACHS, 2006, p. 72).

Observa-se, na cena descrita, que a “dupla utilização do lembrar” é acionada pela personagem, como se verifica no trecho onde ele relata sua chegada à África. Essa ação, em pleno fluxo da narrativa, pode ser tomada como um exemplo da utilização dos recursos da memória individual, embasado no esforço de recordação empregado pela personagem com a pretensão de converter o produto dessa busca em rastro escrito e da memória coletiva, atuando juntas no processo de reconfiguração do passado, tendo em vista a impossibilidade de se resgatar o passado no seu significado primeiro.

O diálogo entre memória individual e memória coletiva configura grande ganho para sociedade, uma vez que toda sociedade tem o encargo da transmissão, através das gerações, daquilo que considera suas conquistas culturais. Contudo, nem sempre esse diálogo se dá de forma harmônica, aspecto que culmina no conceito de memória manipulada; esta se encontra balizada pelas ideologias, conceitos cristalizados, cuja função é legitimar os sistemas de poder orquestrando ações a cultura social. No tocante ao comportamento social em Luanda, em fins de século XIX, o romance aponta para uma sociedade categorizada a partir de sua relação com o sistema laboral, como se observa na descrição feita pela personagem Fradique, no seguinte trecho:

Trabalhar ninguém trabalha em Luanda a não ser os escravos; e fora da cidade trabalham os, assim chamados, ‘pretos boçais’. Trabalhar representa portanto para o Luandense uma atividade inferior, insalubre, praticada por selvagens e cativos. ‘Fulano vem de uma família trabalhadora’, ouve-se dizer às vezes em voz baixa, venenosa, à mesa sombria de um café. E uma insinuação cruel, capaz de destruir

reputações, pois sugere que o visado só há pouco tempo comprou o primeiro par de sapatos e que provavelmente descende escravos (AGUALUSA, 2001, p. 16).

O traço impresso na cultura da sociedade luandense é observado pela personagem e se encontra devidamente ilustrado, na trama, pelas famílias de colonos que muito lucraram com o comércio de escravos em terras africanas, exemplo disso é a família de Arcénio de Carpo, um velho colono que mora em um casarão da Cidade Alta, com Joana Benvindo uma negra, mãe de seu único filho, que leva o mesmo nome que o pai. Nas palavras do jovem Arcénio: “os pretos do mato constituem grande obstáculo à rápida transformação de Angola num país moderno uma vez que não têm sequer uma ideia de Estado, recusam-se a falar português e permanecem cativos de toda espécie de crenças e superstições” (AGUALUSA, 2001, p. 17).

Na obra em análise, é possível notar que a ideologia vigente está diretamente articulada às relações de poder estabelecidas pela exploração colonial. Desse modo, a sociedade crioula assimila características difundidas pela máquina colonial, que praticou em solo africano uma política de assimilação, projeto político português que deflagrou na tentativa de apagamento cultural dos povos autóctones. Em *Retrato do Colonizador Precedido pelo Retrato do Colonizado*, Albert Memmi descreve as características que compõem cada uma das duas figuras centrais no processo de dominação colonial. Segundo ele, a construção das imagens do colonizador e do colonizado será o ponto de partida, para fundamentar e justificar a “superioridade” do branco europeu em solo africano.

Desse modo, através da dialética dos contrários, o colonizador legitima suas ações e sua intervenção, em África, passa a ser vista como vital para a manutenção da sociedade. Com isso, observa-se que a imagem do negro e do branco irá compor as duas faces de uma mesma moeda (a colonização), configurando, desta maneira, a dialética como fator primordial e indissociável, quando se fala na opressão exercida pelo colonizador, ao postular que os povos africanos não são capazes de gerir seu próprio futuro.

Neste jogo de caracterização e descaracterização, o opressor retira a humanidade e a personalidade do colonizado. Os que pertencem a esse grupo passam a ser tratados de modo homogêneo, o que deflagra um franco processo de desumanização do sujeito. Essa construção mítica do colonizado exerce sobre ele um efeito devastador, pois, conforme

Memmi, ele acaba por aceitar e viver o estereótipo imposto pelo colonizador. Dessa maneira, o dominado passa a compactuar com a ideologia do dominador, uma vez que, de certo modo, incorpora o papel que lhes foi atribuído. Como bem lembra Alfredo Bosi: “O papel mais saliente da ideologia é o de cristalizar as divisões da sociedade, fazendo-as passar por naturais” (BOSI, 1997, p. 145).

A posição ideológica vigente na época retratada em *Nação Crioula* está expressa e comentada ao longo do romance. Cabe ressaltar, neste contexto, a visão da personagem Ana Olímpia, pois, tendo vivido os dois papéis centrais do processo de dominação (escrava e senhora de escravos), oferece ao leitor uma visão mais ampla acerca da força que tal ideologia exercia em cada função social. Nas palavras da personagem:

O escravo da cidade, regra geral, ignora o que significa não ser escravo, ou, pelo menos, não se demora a construir filosofias a tal propósito. Trabalha, porque a isso é obrigado, come, bebe, e dorme. Eu só soube o que era ser livre, quando, depois de ter sido senhora de escravos, regressei (da forma mais brutal) àquela condição (AGUALUSA, 2001, p. 152).

Observa-se, através da fala da personagem, que vinculado ao processo de dominação encontra-se o fenômeno da alienação, que atua em função de manutenção desse estado de subserviência por parte do dominado. Karl Marx reformulou o conceito de alienação, designado pela primeira vez pelo filósofo alemão Feuerbach (1804-1872), ao aplicá-la na esfera social, criando a chamada alienação sócia,¹ denominação atingida por Marx ao investigar as causas pelas quais os homens ignoram que são criadores da sociedade, da política, da cultural e, portanto, agentes da história.

Segundo Marx, o desconhecimento da origem e das causas da *práxis* (ação sociopolítica e histórica) leva os homens a atribuir a outro aquilo, que na realidade, foi produzido por sua própria ação, a esse mecanismo ele chamou de alienação social. Segundo Chauí, esse conceito se afirma no fato de “o ser humano não se reconhecer como sujeito social, político, histórico, como agente e criador da realidade na qual vive” (CHAUI, 2011, p. 214). Ideia sintetizada pela personagem ao utilizar um provérbio crioulo de Serra Loá para ilustrar a condição alienante atrelada à figura do escravo: “*stone we dei botam wata, no*

say wen rain de cam, ou seja, uma pedra debaixo da água não sabe que está a chover” (*Ibid.*).

Desse modo, as memórias manipuladas são inseridas, com esta envergadura, nas tentativas de expressões públicas de identidades e memórias. Conforme Ricoeur, estas estão expressas em processos ideológicos por dois motivos: Porque permanecem dissimulados e porque se tratam de processos profundamente complexos em sua apreensão. No entanto, cabe ressaltar que as ideologias são fundamentais à construção de narrativas e o papel da narrativa é indispensável para a construção e modificação da identidade.

Nesta perspectiva, a obra *Nação Crioula* configura um importante papel no campo literário, ao propor uma nova leitura do passado histórico, incorporando ao enredo um tema pouco discutido, o traço transcultural das sociedades diretamente envolvidas no processo colonial. Com isso, é notória a construção de uma ideologia balizada pelo aspecto transcultural, fundamentada a partir da reconstrução de um recorte histórico, que põe em relevo a estreita relação entre Angola, Brasil e Portugal.

A partir da verificação de que a memória manipulada se encontra vinculada às relações de poder, é possível observar por que a propagação de ideais que irão justificar a manutenção do sistema escravocrata se insere na esfera ficcional proposta por Agualusa. O comércio de escravos configura uma situação flagrante da atuação metropolitana na história do território angolano e no território brasileiro, prática que se fez presente também em outros domínios africanos. Assim, *Nação Crioula* propõe não só uma reconfiguração simbólica do passado, mas também, uma reflexão sobre as bases que serviram de fundamentação para a sociedade angolana e para a sociedade brasileira.

Observa-se que a manipulação ou instrumentalização da memória constitui um panorama histórico imposto pela ideologia propagada por quem detém o poder. Nesta perspectiva, as versões da memória e do esquecimento são construídas e forjadas em prol de um pequeno grupo. A manipulação deste recurso é um tema que Ricoeur insere na seção usos e abusos da memória. Ele afirma que a especificidade do estudo, no tocante as manipulações do recurso mnemônico, reside no cruzamento entre a problemática da memória e da identidade individual e coletiva.

O cerne do problema está na proposição de que a mobilização de memórias se encontra a serviço da busca, da demanda e da reivindicação de identidades. No tocante à instância cognitiva, a fragilidade, que é substancial a esta discussão, é a aproximação entre imaginação e memória. Ambas têm como traço comum a “presença do ausente”. Contudo, a imaginação confere a suspensão de toda posição de realidade; enquanto a memória pressupõe a posição de um real anterior. Conforme Ricoeur, a dissociação da memória e da imaginação é clara, porque elas se situam em polos opostos, tendo no caráter da diferença sua diretriz primordial. Para ele, é na problemática da identidade que se deve investigar a causa de fragilidade da memória assim manipulada.

Segundo Ricoeur, existem três aspectos que fundamentam a noção de fragilidade na composição das identidades: A primeira é que as identidades se estabelecem em uma relação conflitiva com o tempo, tendo em vista que, se identidade é aquilo que define, como ela pode ser garantida ao longo do tempo? outra indagação toca na fragilidade que a identidade (eu) assume em confronto com o outro; por ser outro este passa a ser percebido como uma ameaça para a identidade, tanto individual, quanto coletiva; o terceiro aspecto, que evidencia a fragilidade da identidade apontada por Ricoeur, parece ser o mais contundente, no que compete ao conjunto de fragilidades, por ele, assinaladas:

A terceira fragilidade é a herança da violência fundadora. É fato não existir comunidade histórica alguma que não tenha nascido de uma relação, a qual se pode chamar de original, com a guerra. O que celebramos com o nome de acontecimentos fundadores, são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente por um Estado de direito precário, legitimados, no limite, por sua própria antiguidade, por sua vetustez. Assim, os mesmos acontecimentos podem significar glória para uns e humilhação para outros (RICOEUR, 2007, p. 95).

A partir deste último apontamento, o autor afirma que a vitória para um simboliza a submissão para o outro. É assim que se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas reais e simbólicas. Ao tomar as décadas finais do século XIX como pano de fundo em seu romance, Agualusa empreende um projeto de reconfiguração simbólica das marcas deixadas, pela máquina colonial, na memória coletiva das sociedades representadas na trama.

Com isso, *Nação Crioula* é uma obra, que pode ser entendida como um projeto ficcional sedimentado em uma realidade anterior, fato observável a partir do recorte histórico, da composição das personagens e a movimentação de pessoas entre os espaços geográficos, estes, como dito anteriormente, foram identificados como ponto de interseção entre o *fictum* e o *factum*, a memória e a imaginação. Soma-se a isso, a representação pluripessoal da consciência expressa nas impressões subjetivas, obtidas por diferentes personagens da trama, em diferentes momentos da narrativa, o que confere à mesma uma maior aproximação da realidade ausente.

Além disso, no âmbito de literaturas comparadas, não podemos deixar de considerar a relação intertextual entre as duas obras (portuguesa e africana), o que reforça a ideia das trocas culturais que fazem parte da identidade do escritor angolano. Contudo, elas apresentam diferenças; estas distinções apresentam como mola mestra a intencionalidade e a posição ideológica de cada autor. Um exemplo disso reside na composição estrutural das obras, no tocante a relação presença/ausência da ordem cronológica das cartas.

Este fator é um dos traços que diferencia as duas obras, pois enquanto Eça de Queiroz utilizou a arte literária como meio para questionar as amarras impostas pelo modelo clássico, Agualusa utilizou a mesma instância para questionar as amarras impostas pelo modelo colonial que, ao longo três séculos, rasurou a cultura dos povos autóctones. Nesta perspectiva, o autor traz à tona, os componentes envolvidos neste processo e nos mostra, através de sua criação artística, seus possíveis resultados como, por exemplo: o traço intercultural que compõe parte da identidade angolana, traço explorado por Agualusa na trama, para pensar as relações que moldam o homem contemporâneo.

A esfera intertextual criada por Agualusa reforça a assertiva presente no seu projeto literário: a diluição de fronteiras dos espaços físicos retratados em *Nação Crioula*. Através do diálogo entre história e literatura, o escritor ressalta a circulação de pessoas e de culturas entre Angola, Brasil e Portugal, como fatores substanciais que fundamentam a realidade ficcionalizada pelo autor. A realidade ficcional proposta na obra, não tem como principal artifício apontar possíveis vencedores ou possíveis perdedores.

Embora estejam devidamente marcados os pares: branco/negro, homem/mulher, opressor/oprimido, Observa-se que são pares em regime de complementação, para indicar um caminho comum para as nações africanas de língua portuguesa. Ou seja, não existe nem

nunca existiu uma cultura africana pura por excelência. Conforme sinaliza o filósofo Kwame Anthony Appiah na obra, *Na casa de meu pai: A África na filosofia da cultura*, publicada em 1997:

Se há uma lição no formato amplo dessa circulação de culturas, certamente ela é que todos já estamos contaminados uns pelos outros, que já não existe uma cultura africana pura, plenamente autóctone, à espera de resgate por nossos artistas (assim como não existe, é claro, cultura norte-americana sem raízes africanas). E há um sentido claro, em alguns textos pós-coloniais, de que a postulação de uma África unitária, em contraste com um Ocidente monolítico — o binarismo do Eu e do Outro —, é a última das pedras de toque dos modernizadores, da qual devemos aprender a prescindir. (APPIAH, 1997, p. 217).

No trecho acima, Appiah ressalta dois cuidados importantes que o artista deve ter no tocante à representação do continente africano: o primeiro diz respeito a tratá-lo como uma unidade, desconsiderando a multiplicidade cultural e identitária que o continente abriga; o segundo está atrelado ao tratamento do Eu e do Outro como formas estanques, escamoteando as trocas culturais entre esses agentes. Este último entrave é o que mais persiste no imaginário dos povos, tanto africano, quanto europeu e, até mesmo, americano.

No tocante à circulação de culturas produzida em África no período colonial, o escritor moçambicano Mia Couto, em *Pensatempos*, considera que nos dias de hoje: “Os africanos estão nessa situação de Fronteira: ao aceitarem a sua identidade como sendo múltipla, mestiça e dinâmica, eles têm a possibilidade de se reinventarem e não se perderem em ilusórias viagens à «essência» da sua identidade” (COUTO, 2005, p. 80).

Nesse sentido, nota-se que os textos literários pós-coloniais representam a nova face de África, que se quer plural e multifacetada. Se durante a luta pela libertação houve a necessidade de regatar as tradições para compor uma identidade negra, agora se observa uma abertura, no tocante aos parâmetros utilizados pelos escritores africanos, ao mostrar o exercício de práticas culturais não autóctones em paralelo com práticas culturais de seus antepassados.

3. Jogos e Representações

A imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa a correr aquele processo de co-existência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele.

Alfredo Bosi⁸

Nesta seção, o presente estudo se volta para análise da composição imagética dos agentes que interagem na trama de *Agualusa*. Pretende-se observar como as imagens recriadas pelo autor desenham o painel social de um momento histórico. Como observado no capítulo anterior, essas representações se dão por meio de atos mnemônicos dos narradores: Fradique Mendes e Ana Olímpia. A ação de lembrar empreendida por ambos irá deflagrar uma série de nuances que darão um toque especial à realidade narrativa proposta pelo escritor angolano.

Dessa forma, importa pensar o ato de escrita não apenas como arte literária, que permite apreender uma parcela da história, que ganha contornos definidos ao longo de *Nação Crioula*, revelando uma imagem marcada pelo diálogo intercultural, mas também, como literatura que se autorreferencializa, seja porque mostra a percepção do autor no tocante a não delimitar a fronteira entre narrativa literária e narrativa histórica de forma estanque, seja porque constitui o próprio projeto literário, na esteira de uma diluição de fronteiras que demarcam os espaços reconstruídos na obra.

Contudo, convém destacar que o escritor angolano não está sozinho quando o assunto é o combate à visão monolítica com relação ao continente africano. Em entrevista concedida ao jornal *O Globo* em 2013, o filósofo Kwame Anthony Appiah destaca a ação de intelectuais africanos que, desde a segunda metade do século XIX ao período pós-colonial, procuram transformar o modo como a África é vista pelo mundo. Nascido na Inglaterra, criado em Gana e radicado nos Estados Unidos há alguns anos, Appiah, assim como *Agualusa* fez do diálogo entre culturas o tema central de sua obra.

⁸ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1997 (p. 13).

Segundo Appiah, a literatura africana contemporânea é um veículo importante nesse processo de desmistificação de África. Conforme o filósofo: “A arte é também um mecanismo de troca entre sociedades. Além disso, levar a sério as artes de outra cultura fortalece a ideia de comunidade global na qual todos são importantes.” (*In. O Globo*, 2013, p. 3). Appiah sinaliza, ainda, que um diálogo intercultural cosmopolita é aquele em que todos são tratados como cidadãos de um mundo compartilhado, e, portanto, dignos de respeito mútuo. (*Ibidem*).

Nesta conjectura, nota-se que a palavra respeito parece ser a chave para pensar a proposta desses intelectuais africanos que, assim como o autor em foco, procuram legitimar identidades africanas desvinculadas da imagem de vencido. Com isso, eles apontam para uma nova perspectiva, na qual o homem africano assume o papel de agente que lhe cabe no processo intercultural do qual participa ativamente.

Observa-se que a percepção artística de Agualusa confere o referido toque especial. Afinal, segundo a Teoria da Forma, suscitada por Bosi: “A imagem não decalca o modo de ser do objeto, ainda que de alguma forma o apreenda. Porque o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma para o sujeito.” (BOSI, 1997, p. 15). Para Bosi, outro traço importante da imagem é a simultaneidade; dela vem à percepção de ser um simulacro da natureza dada. Assim, a finitude do quadro, a espacialidade capturada da cena tem algo de sólido que permite à memória o ato da representação.

Desse modo, Bosi ressalta que a natureza da imagem revela uma gama de informações, no tocante à relação homem/mundo, através de pares por vezes antagônicos: dada, mas construída; finita e simultânea; consistente ainda que espectral; Como resultado, de um processo que inclui o aprimoramento e a valorização da percepção óptica, obtém o triunfo da informação pela imagem, ao trazer à tona a complexidade como fruto dessa interação.

Nota-se, nesse contexto, a escolha do autor pela forma romanceada para expor um elenco de personagens ricos em detalhes que deflagram o antagonismo como marca pontual. Pois o romance pode ser visto como uma espécie de Fênix, que renasce das cinzas propondo novas formas de representação da realidade. Conforme Auerbach, a composição moderna do romance é marcada pela estratificação temporal e pela representação da consciência pluripessoal (vários sujeitos e pontos de vista). Este último é o responsável pelo tratamento polifônico dado à imagem na trama.

Com isso, Agualusa articula diferentes visões em seu romance; embora apresente dois narradores, outras personagens também ganham espaço para esboçar suas perspectivas. Paralelo à narrativa empreendida por Fradique Mendes e Ana Olímpia, percebe-se o entrelaçamento de outras vozes discursivas ao longo da trama. Essas vozes conferem à diegese um estatuto polifônico, habilmente orquestrado pelos narradores que inserem em seus relatos perspectivas de outras personagens através dos discursos: direto, indireto e indireto livre. Nota-se, então, que ambos os narradores procuram fundamentar seus testemunhos através da perspectiva pluripessoal, ao articular o discurso do outro com o seu discurso.

A reunião de perspectivas distintas irá atribuir traços para a configuração imagética e ideológica da sociedade crioula e do sistema colonial. De maneira que preencham lacunas e confirmem impressões acerca do painel sociopolítico da época retratada na obra. A representação pluripessoal da consciência compreende uma importante chave de leitura para o texto ficcional criado por Agualusa; porque promove um deslocamento no nível discursivo, ao desvencilhar o texto da visão monolítica, que o autor procura combater ao expor uma cosmovisão pautada na hibridização cultural que forja o homem contemporâneo. Com isso, ele constrói uma história que obriga a pensar a História em um contexto finesseccular.

Sob essa perspectiva, a arte literária empreendida por Agualusa sinaliza um novo modo de recriar a história, que não seja de apontar vencedores ou vencidos, mas de oferecer uma nova leitura ao pensar no papel daqueles que experimentaram e vivenciaram a esfera de incerteza que envolve o final do século XIX. A escrita que remonta esse período abarca um conturbado momento histórico da sociedade portuguesa, sobretudo, no que se refere ao modelo liberal.

Isso porque a depressão que se instaurou no país causou a instabilidade e a rotatividade do poder. As contradições da monarquia constitucional começavam a se tornar evidentes para a nação. Esta situação acarretou transformações sociais, políticas e econômicas no país, como a marginalização das camadas populares, o anticlericalismo como catalisador de descontentamento e de oposição às instituições vigentes, a descrença nos governantes. Essas contradições terminam acentuando as diferenças de Portugal em relação aos demais países europeus. A Nação lusitana se encontrava atrasada, no tocante à modernização, perante as demais nações europeias. A imagem de uma nação imobilizada pelo atraso aparece no decorrer do fluxo narrativo, na voz de Fradique:

Desgraçadamente Portugal espalha-se, não coloniza. Somos assim, enquanto nação, uma forma de vida mais rudimentar que o Bacilo de Koch. Pior: uma estranha perversão faz com que os Portugueses onde quer que cheguem, e temos chegado bastante longe, não só esqueçam sua missão civilizadora. Isto é, colonizadora, mas depressa se deixem eles próprios colonizar, isto é, descivilizar, pelos povos locais. (AGUALUSA, 1998, p. 134).

Com dificuldades de arrumar a própria casa, Portugal afrouxa, ainda mais, o controle sob suas colônias. Esse fato irá acentuar a fragilidade administrativa da metrópole, que, por sua vez, irá favorecer o crescimento da sociedade crioula, representada por uma camada de africanos assimilados, cujas funções na sociedade são habituais às de uma “pequena burguesia”. A principal característica desse grupo é a ambivalência: África x Europa; Oralidade x Escrita; Interesse Individual x Interesse Coletivo.

No plano simbólico, *Nação Crioula* aponta para a dilatação do sentido de nação, ao se reverter em uma imagem alegórica que estabelece equivalência com a identidade angolana suscitada e posta em relevo pelo autor. Neste contexto, observa-se que o primeiro traço, salientado, por Agualusa, dessa identidade em formação está em consonância com uma das três lições apontadas por Appiah, no que se refere à busca, no passado, de elementos para a construção identitária das jovens nações.

Segundo o filósofo: “as identidades são complexas e múltiplas, e brotam de uma história de respostas mutáveis às forças econômicas, políticas e culturais, quase sempre em oposição a outras identidades.” (APPIAH, 1997, p. 248). Conforme o autor, para compreender a variedade das culturas contemporâneas em África, é pertinente recobrar a variedade das culturas pré-coloniais e as distintas experiências coloniais. Para Appiah, ambas tiveram um papel fundamental na configuração das diversidades culturais encontradas no continente africano.

Esse traço se torna mais evidente, quando se analisa os perfis das personagens que atuam no romance de Agualusa. É na construção das personagens que o artista exercita seu poder de criação e ficcionaliza sua perspectiva histórica. Através delas, ele nos convida a refletir sobre as relações de poder que operam através das ideologias que exerciam influência no imaginário das sociedades retratadas na trama. Com isso, serão apresentadas, a seguir, as

análises de algumas dessas figuras narrativas. Elas serão dispostas de acordo com os espaços em que circulam.

3.1. Angola

Nação Crioula conta com um elenco de grande representatividade ficcional. Dentre os personagens emblemáticos que compõem a trama, encontramos o português Arcénio Pompílio Pompeu de Carpo, que nasceu na Madeira e foi degredado para Angola, onde fez fortuna. Ele é um dos personagens que reaparece na cena literária angolana⁹, para representar uma das figuras da sociedade formada em Luanda no período revisitado por Agualusa. Comerciante influente na região, ele habita um confortável palacete colonial na Cidade Alta, de onde coordena seus negócios, dentre eles o comércio de escravos. Além de homem de grande influência, ele é anfitrião de Fradique Mendes durante sua estadia em solo africano.

A narrativa traz uma descrição pormenorizada do palacete de Arcénio. Esse espaço representa um lugar de trânsito, pois é um dos locais para onde eram levados os negros trazidos do interior em direção ao Brasil. A parte frontal da casa era tipicamente portuguesa, já os fundos era constituído por armazéns, habitações dos escravos e no centro do pátio havia um pelourinho¹⁰, símbolo da violência cometida contra os escravos.

A representação de um sistema fomentado pelo tráfico humano aparece na obra, inclusive, por meio de imagens sólidas. Um bom exemplo disso é a descrição minuciosa dos compartimentos que compõem o palacete de Arcénio de Carpo. Por meio dela, Agualusa reconstrói uma prática marcada pelo contraste, pois a imponência remetida pela parte frontal do palacete serve para escamotear os negócios que acontecem nos fundos da mesma habitação, negócios cuja procedência aponta para o caráter inglório da colonização.

⁹ Arcénio Pompílio Pompeu de Carpo é personagem em *A Conjura*, primeiro romance de José Eduardo Agualusa, publicado em 1989.

¹⁰ Coluna de pedra, erigida em lugar público, junto à qual se expunham e castigavam os criminosos. "pelourinho", in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/DLPO/pelourinho> [consultado em 30-06-2014].

Desse modo, a própria disposição dos setores do palacete já nos revela a prática comercial realizada por boa parte dos comerciantes em Luanda, o produto humano. Um comércio que Arcénio procura legitimar através do artifício de estar contribuindo para o crescimento do Brasil e, por conseguinte, para a consolidação de uma forte potência na América do Sul. Além de garantir o fortalecimento das elites que, no futuro, podem governar Angola. Na opinião de Arcénio:

«A América inglesa está superpovoada. Todos os anos chegam milhões de agricultores europeus aos estados do interior. Assim é fácil ser humanista e gritar contra o tráfico. Mas o Brasil, onde o número de colonos europeus é muito reduzido, depende inteiramente dos escravos. Ao mesmo tempo a Inglaterra pretende arruinar as elites que amanhã poderiam governar Angola, e a prova de tal aleivosia é que a armada britânica não se limita a apresar e afundar os navios negreiros — tem feito o mesmo a embarcações carregadas com diversos gêneros de troca». (AGUALUSA, 1998, p. 13).

O trecho destacado está inserido na carta que inaugura o romance, endereçada a Madame de Jouarre. Ela remonta os primeiros passos de Fradique Mendes em Luanda e a recepção de Arcénio de Carpo a quem julga ser um ilustre visitante português em solo africano. Através do discurso direto, Fradique descreve a ação inglesa no combate ao tráfico negreiro no litoral africano, sob a perspectiva de Arcénio de Carpo, um português que foi degredado para Angola, onde fez riqueza através do comércio de escravos.

Na diegese, o ódio que Arcénio dedica aos ingleses está em consonância com o mesmo sentimento nutrido pelos portugueses com relação à Inglaterra. O embate entre as duas nações terá como ponto alto na historiografia colonial com o *Ultimatum* Inglês. Em 1890, a Inglaterra, então uma das maiores superpotências industriais e financeiras do Mundo, disputava com os EUA, a França e a Holanda o maior espaço imperial e reivindicou a posse dos territórios coloniais africanos situados entre Angola e Moçambique. A atitude dos ingleses consubstanciou-se na elaboração de um mapa, que ficou conhecido como «Mapa Cor-de-Rosa» - no qual são destacadas, com a referida cor, as zonas que pretendia retirar ao domínio português, dentre elas, Angola.

O jogo entre os binômios: literatura e história, realidade e ficção, passado e futuro, branco e negro, pode ser entendido como fio condutor na trama orquestrada por Agualusa.

Nesse sentido, cabe ressaltar um detalhe que aponta para o caráter lúdico da obra, mas que nada tem de ingênuo. Afinal, um século separa a data da carta que inicia o romance (1868) de um momento ímpar no contexto histórico mundial, pois Maio de 1968¹¹ simbolizou o auge de um momento de intensas transformações políticas e comportamentais que marcaram a segunda metade do século XX no Ocidente.

Desse modo, a correlação entre as datas pode ser entendida como uma alusão ao espírito transformador capaz de redirecionar os rumos da história. Assim como o romance propõe, em linhas gerais, novas possibilidades de leitura com relação ao recorte histórico presente em sua estrutura. A ficção de *Agualusa* traz uma parcela da história marcada por importantes mudanças no setor político e sociocultural em Angola, Brasil e Portugal, ao mostrar a ascensão política da sociedade crioula dentro de uma administração colonial portuguesa. Embora essa nova sociedade aponte para uma mudança político-econômica sensível, por ser alimentada pela mesma ideologia que legitimou a exploração colonial em África, ela é beneficiada por ser, também, parte do todo, se tornando, assim, melhor opção aos olhos dos africanos em detrimento do branco europeu.

Como representante da jovem elite crioula, a diegese traz o jovem Arcénio de Carpo filho; um mulato, filho de Joana Benvindo (negra nascida em Benguela) e Arcénio de Carpo (branco português nascido na Ilha da Madeira). Responsável por gerenciar a fortuna da família desde que o comércio de escravos para o Brasil entrou em declínio, Carpo Filho é um homem inteligente e bem informado. Através da utilização do discurso indireto livre, o narrador/ personagem Fradique Mendes relata uma conversa que mostra a opinião do jovem angolano sobre o futuro de Angola:

Nas suas palavras os pretos do mato constituem grande obstáculo à rápida transformação de Angola num país moderno uma vez que não têm sequer uma ideia de Estado, recusam-se a falar português e permanecem cativos de toda a espécie de crenças e superstições.

¹¹ O Maio de 68 mudou profundamente as relações entre raças, sexos e gerações na França, e, em seguida, no restante da Europa. No decorrer das décadas, as manifestações ajudaram o Ocidente a fundar ideias como as das liberdades civis democráticas, dos direitos das minorias, e da igualdade entre homens e mulheres, brancos e negros. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2008/04/396741-entenda-o-maio-de-68-frances>. Acesso em: 30 de junho de 2013.

E qual é a diferença, afinal, entre um manipanso cravejado de duros pregos e a estatueta de um homem pregado na cruz? Antes de forçar um Africano a trocar as peles de leopardo por uma casaca do Poole, ou calçar umas botinas do Malmstrom, seria melhor procurar compreender o mundo em que ele vive e sua a filosofia.

O jovem Arcénio de Carpo olhou-me entre o escândalo e o desgosto: «Filosofia? Pois a vossa excelência veio a África à procura de filosofia?!». Dei-lhe razão. Aquilo que os europeus desconhecem é porque não pode existir. (AGUALUSA, 1998, p. 17).

O embate ideológico que o trecho expõe chama a atenção pela inversão de valores que suscita, pois a cena expõe um europeu defendendo o ponto de vista africano e um africano defendendo o ponto de vista europeu. Um jogo sugerido pela troca de cadeiras, que desvela a ideologia da sociedade crioula na segunda metade do século XIX. Uma ideologia marcada pela adoção de valores europeus, pela intolerância e pela violência com relação aos povos oriundos do interior, camada destituída de poder político na época retratada na obra.

No trecho em destaque, é possível perceber uma crítica ao modelo educacional utilizado nas colônias. Através da percepção de Carpo Filho, nota-se uma cisão, do ponto de vista ideológico, entre os cidadãos e os camponeses. A ideia que o jovem expressa está mais próxima da visão maniqueísta, no tocante ao modo como a África era vista pelos europeus. Uma concepção que os autores africanos contemporâneos tentam mudar através de sua criação artística. Conforme Appiah, ler a literatura africana de hoje é um bom começo para desfazer a visão estereotipada de uma África desprovida de cultura (*In. O Globo*, 2013, p. 4).

A unidade representada pela família de Arcénio de Carpo (re)significa o modo de ver e de pensar de um núcleo pertencente à sociedade crioula situada no recorte temporal definido pelo autor. No último capítulo da obra *Pele Negra, máscaras brancas*, o autor Frantz Fanon discute a estreita relação existente entre a instância familiar e instância social aplicada ao universo africano. Segundo ele, há uma projeção das características oriundas do meio familiar no meio social. Neste contexto, uma estrutura familiar reflete a estrutura da instituição nacional, pois se conservam os mesmos eixos de referência. Em *Nação Crioula*, é possível notar que as referências que norteiam as ações de Carpo Filho são de base eurocêntrica, embora corra em suas veias o mesmo sangue que corre nas veias da negra Joana Benvindo.

Estabelecida esta relação, observa-se o dilema imposto ao homem africano que pretende ascender ao modo de vida metropolitano. Desse modo, ele é inquirido a rejeitar o modo de vida do nativo, para introjetar valores da cultura europeia. Para isso, apresenta-se diante dele um vasto recurso que vai de obras literárias, jornais, educação, livros escolares, cartazes, cinema, ao rádio. Estes recursos penetram no indivíduo e promovem as rasuras no campo sociocultural, pois contribuem para a construção da visão eurocêntrica, concepção que não atribui nenhum um caráter positivo a expressão negra. Isso porque, tanto nos países europeus como nas colônias, o arquétipo dos valores ditos “inferiores” é representado pelo negro. Como bem observa Frantz Fanon:

Na Europa, o preto tem uma função: representar os sentimentos inferiores, as más tendências, o lado obscuro da alma. No inconsciente coletivo do *homo occidentalis*, o preto, ou melhor, a cor negra, simboliza o mal, o pecado, a miséria, a morte, a guerra, a fome. Todas as aves de rapina são negras. Na Martinica, que é um país europeu no seu inconsciente coletivo, quando um preto “azul” faz uma visita, exclama-se: “Que maus ventos o trazem?” (FANON, 1952, p. 161).

Para ilustrar a Madame Jouarre como a distinção negro/branco funciona no seio da sociedade luandense, Fradique Mendes conta uma história narrada a ele por seu colaborador Smith. A narrativa tem como protagonista Carolina, filha de um rico escravocrata de Angola, que se apaixona por um jovem negro. O pai, tomado de cólera, ao saber da aventura secreta, manda chamar o rapaz e sentencia: “Nada tenho contra si, muito pelo contrário, mas não o quero como genro. Não recusaria a mão de minha filha a um branco pobre, desde que não fosse um condenado, e nem a um mulato, contando que tivesse fortuna. Mas pra você casar com Carolina teria de ser o Imperador da Abissínia” (AGUALUSA, 1998, p. 18).

Como desfecho, a pequena ilustração apresenta o assassinato do negro pobre, a infelicidade de Carolina e o nascimento de uma criança bastarda, como fruto de um amor vitimizado pela imposição ideológica balizada pelas relações de poder em Angola. Como mostra a narrativa empreendida por Agualusa, essas relações de dominação servirão de alicerce para a nova classe social, a elite crioula.

Pele Negra, Máscaras Brancas é uma obra produzida na primeira metade do século XX. Nela, Fanon procura concluir um estudo clínico, no qual descreve os resultados com base na observação de um grupo de indivíduos com diferentes *status*, tendo na temporalidade seu

eixo estrutural, uma vez que, cada indivíduo é um sujeito histórico-social. Ao tratar a linguagem como um dos núcleos de reflexão em sua obra, o estudioso ressalta a importância do código em termos de existência no mundo.

No tocante a imposição da língua portuguesa aos naturais do território angolano, nota-se que ela é vista pela sociedade crioula como um forte instrumento de poder, se tornando um importante diferencial entre o homem da cidade e o homem do campo. O homem que fala português está em consonância com a modernidade e tem prestígio; enquanto o campesino, que se recusa a falar em português, está condenado ao atraso.

Salvo a segregação de natureza política e social que o código português imprime nas colônias, observa-se como desdobramento desse aspecto, nas colônias africanas de língua portuguesa, o fenômeno da diglossia, um bilinguismo disfuncional, no qual cada língua tem sua instância. Assim, as línguas de origem banto eram utilizadas no cotidiano, enquanto o código português era utilizado em situações oficiais, ou seja, de caráter político-administrativo conferido à uma pequena parcela burguesa da população angolana.

Além da conversa entre Fradique e Carpo filho, outro acontecimento, também marca o caráter político que o código português imprime nas colônias africanas, sinalizando, mais uma vez, a língua como um poderoso instrumento de dominação. Esse evento é o Baile do Governador, uma festa de grande repercussão, que costuma reunir os poderosos de Luanda. Conforme o narrador: “Domingo fui convidado para o Baile do Governador, acontecimento de grande brilho, ruído e ostentação, ao qual comparece habitualmente *toute Luanda* — ou seja, quem nesta cidade, tendo algum capital, saiba ler e escrever.” (AGUALUSA, 1998, p. 21). O trecho nos mostra que ter dinheiro não é o bastante, para compor a elite crioula se deve, ainda, saber ler e escrever.

Através das figuras que circulam pelos salões durante o Baile do Governador, Agualusa descortina, pela da ótica do narrador, o que tem sido o principal traço desta sociedade, a ambivalência: “Nos salões do palácio misturam-se comerciantes honestos e criminosos a cumprir degredo, filhos-do-país e louros aventureiros europeus, escravocratas e abolicionistas, monárquicos e republicanos, padres e maçons.” (*Ibidem*). As diferentes figuras, que desfilam pelos salões do baile oferecido a *toute* de Luanda, decorrem do traço que diferencia o colonialismo português do colonialismo praticado pelos demais países europeus.

Isso porque, a ausência de capital, por parte da metrópole portuguesa, não foi fator preponderante para estabelecer as diferenças de classe. Desse modo, nota-se o fenômeno da mestiçagem, tanto no nível biológico, quanto no nível cultural. Com isso, o grupo heterogêneo que circula pelo Baile do Governador, pode ser interpretado como fruto de um fenômeno socioeconômico, que se constitui como principal marca de diferenciação da colonização portuguesa no que competem as distintas experiências coloniais dos demais países europeus.

Soma-se a esse aspecto, o fato de Luanda se encontrar num espaço físico africano menos favorável a presença de europeus. Fundada em 1576, Luanda e o seu interior estão localizados em uma região semidesértica, onde a presença humana só é possível graças às chuvas torrenciais. Dessa forma, Angola pode ser vista como a colônia que melhor reproduz as fraquezas e as peculiaridades que caracterizam o colonialismo português em África.

No conjunto que vislumbra a sociedade luandense no final do século XIX, uma personagem fictícia se destaca: Gabriela Santa Marinha, cujo título de “a mulher mais feia do mundo” carrega com orgulho e satisfação. No relato de Fradique:

É difícil imaginar colecção mais interessante de tipos físicos e psicológicos, até patológicos, reunida debaixo de um mesmo teto. Entre toda esta gente sobressai a figura de Gabriela Santamarinha. Os Luandenses, que em tudo pretendem ser superiores e para os quais o excesso é virtude, tinham me assegurado, gravemente, ser tal senhora a mulher mais feia do mundo. Eu, que com alguma larguesa venho percorrendo o globo, fui forçado a concordar. Não há, não pode haver, mulher tão completamente feia e tão satisfeita de o ser. Ao vê-la recordei-me de uns versos do poeta brasileiro Gregório de Matos, descrevendo uma negra crioula: «Boca sacada com tal largura / que a dentadura / passeia por ali / desencalmada». (AGUALUSA, 1998, p. 22).

A personagem descrita será algoz de Ana Olímpia, que, junto com Fradique, forma o casal de protagonistas na trama. Observa-se, na construção de Gabriela, a criação de deformações precisas que refletem as deformações do inconsciente coletivo forjado pela ideologia vigente e moldado por uma perspectiva eurocêntrica de uma época finissecular. Desse modo, o autor distancia sua obra de uma possível interpretação atrelada ao fantástico, caráter responsável por romper o vínculo com a realidade. Neste contexto, o efeito de estranhamento decorre de um ambiente de normalidade de onde brota o grotesco, uma estética que adiciona um tom cômico à trama ao mesmo tempo em que condensa na

construção da personagem todo o horror das práticas utilizadas para subjugar o homem africano durante o colonialismo.

Cabe lembrar os apontamentos de Maria Teresa Salgado no artigo, “A presença do cômico nas literaturas africanas de língua portuguesa”. Ao abordar o riso como instrumento de reflexão, apontando-o como um novo caminho para se produzir uma literatura africana autorreflexiva, a professora/pesquisadora discute a pertinência de elementos que provocam o riso em obras de literaturas africanas de língua portuguesa, sobretudo no período pós-independência, tais como: a sátira, a paródia, o cômico e o grotesco.

Conforme Salgado, o filósofo alemão Walter Benjamin é um dos primeiros a pensar o potencial do riso como ponto de partida para a reflexão. Ao analisar o teatro épico de Brecht, Benjamin afirma que: “não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso”. Desse modo, observamos, na construção de *Nação Crioula*, elementos que proporcionam o riso, porém, num sentido contestatório, ao por em foco as relações de poder e seus mecanismos de manutenção. Como bem aponta Salgado:

A presença do cômico nas literaturas africanas de língua portuguesa expressa, em primeiro lugar, as contradições das sociedades colonizadas. Registro e crítica da alienação que atinge o ser humano, sátira dos símbolos da opressão e das ideologias dominantes, cura temporária, eco para novas histórias, riso irônico e paródico que recria a língua portuguesa, movimento de problematização entre o individual e o coletivo, expressão da cultura popular, é a arma de libertação, ostentando a gargalhada e o sofrimento, acenando contra todas as ‘verdades’ estáticas que ameaçam paralisar a sociedade. (SALGADO; *In*. Contatos e Ressonâncias: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, 2003, p. 134).

Encontrada, ainda bebê, em uma latrina pública, Gabriela foi criada por um padre galego, de quem herdara a fortuna. Embora, seja uma rica personalidade entre os luandenses, nunca perdeu odor de origem, sendo apelidada de “Boca Maldita”, “Boca Assassina” ou “Boca Fétida”. Gabriela tem como principal marca o horror, por isso, pode ser entendida como uma alegoria que remete a experiência escravagista em Angola.

Nesta perspectiva, cabe retomar o conceito de alegoria revitalizado por Walter Benjamin, para ele, o recurso alegórico serve melhor à produção artística moderna, pois esta não prima pela totalidade como pretende o símbolo, mas expõe o esfacelamento identitário do sujeito. Assim, a alegoria favorece a criação de um ser único e múltiplo

simultaneamente. Escravocrata por excelência e com obsessão por escravas brancas, Gabriela punia seus subordinados com uma crueldade ímpar. Como se observa na carta de Fradique a sua madrinha com data de agosto de 1872:

É justo reconhecer, porém, que os Luandenses são normalmente menos cruéis que os portugueses. Assim, quando os seus escravos cometem algum erro grave Ana Olímpia prefere vendê-los a castigá-los, sendo esse na verdade, o pior castigo que lhes podia reservar.

Já Gabriela Santamarinha goza de justa fama de bruta. Eu próprio a vi, certa vez, castigar uma criança batendo-lhe nas costas das mãos com uma palmatória, e com tal violência que o sangue saltou manchando o vestido da senhora. A pequena foi então amarrada a um pau, inteiramente despida, e Gabriela marcou-lhe o dorso à chibata [...]

O padre Nicolau dos Anjos, que em visita a Luanda ficava frequentemente alojado em sua casa, conta que não conseguia adormecer devido aos lamentos das escravas: «Todas as noites ela prendia duas ou três albinas, com pretextos fúteis, e batia-lhes com um cavalo-marinho. Achei aquilo tão desumano que lhe chamei atenção, e a partir dessa noite nunca mais ouvi os gritos das escravas. Soube depois que ela continuava a bater-lhes, mas antes disso amordaçava-as!». (AGUALUSA, 1998, p. 40).

Nota-se, na construção da personagem, o uso de traços hiperbólicos. Nesse sentido, tanto as propriedades físicas, quanto as propriedades psicológicas, que a compõe, aparecem em constante desacerto, desajuste ou, como dito anteriormente, deformações precisamente operadas pela criação artística de Agualusa para denunciar as práticas abusivas operadas pelo modelo colonial.

Através da utilização de uma alegoria marcada pelo caráter cômico, o autor descortina, aos olhos do leitor, a impossibilidade de manutenção desses mecanismos de dominação. Assim, elementos como: a ironia, a paródia e o grotesco servem a Agualusa para repensar e reconstruir, de forma crítica, eventos do passado histórico que unem Angola, Brasil e Portugal. A construção dessa personagem chama atenção para o ponto de saturação desse sistema. Ironicamente, Gabriela enlouquece e termina seus dias na mais completa miséria; seu destino é narrado nas últimas páginas do romance pela voz de Ana Olímpia:

Gabriela Boca Maldita, essa, encontrei-a na ruína. Louca, quase sempre embriagada, andava aos gritos pelas ruas. As crianças atiravam-lhe pedras, os cães ladravam à sua passagem. Depois deixei de ter notícias dela, até que há duas semanas o padre Nicolau dos Anjos, de visita a Luanda, me disse tê-la visto no Dondo, vendendo legumes e ratos assados. (AGUALUSA, 1998, p. 158-159).

Convém pensar que a predileção do artista contemporâneo pelo uso da forma alegórica deflagra tendências da arte moderna, tais como: a desestruturação e a fragmentação. De acordo com uma importante estudiosa do pensamento benjaminiano, Jeanne Marie Gagnebin¹²: “esse caráter arbitrário, deficiente e conceitual da alegoria define uma arte certamente diferente da concebida pela harmonia clássica, mas desta forma legítima, talvez a única legítima para a época moderna” (GAGNEBIN, 1982, p. 48). Neste contexto, o romance pode ser interpretado como um exemplo concreto das questões que ultrapassam as barreiras sociais, políticas e econômicas, as quais o artista se propõe a discutir e/ou apontar, através da arte literária.

O que encontramos, no enredo de *Nação Crioula*, é a orquestração das contradições que forjam o alicerce da sociedade angolana. Um trabalho estético pautado na dialética¹³ (no sentido atual do termo) em que os personagens ganham contornos. Dessa forma, Agualusa estabelece, na trama, um jogo entre pares que se opõem. Assim, sua obra constrói uma realidade ficcional sedimentada na manipulação de peças que se atraem e se repelem o que gera uma tensão ao longo do fluxo narrativo. Ao expor a conjugação de elementos antagônicos, o artista reconfigura, em seu texto, a coexistência paradoxal de características pertencentes à sociedade angolana, que, naquele recorte temporal, se vê pronta para redirecionar os rumos da própria história.

Para desenvolver um pouco mais os aspectos contraditórios que acabamos de evidenciar, consideremos a obra *As duas faces do tempo*, do estudioso Almir Andrade¹⁴, que discute e explica a conceituação da filosofia dialética nos moldes atuais. A obra

¹² Jeanne Marie Gagnebin de Bons é professora, filósofa, especialista na obra de Walter Benjamin e escritora suíça, residente no Brasil desde 1978.

¹³ Dialética é a unidade dos contrários, as contradições no interior do todo, é o conjunto móvel das relações internas de uma totalidade orgânica em processo de devir. (ANDRADE, 1971, p. 475).

apresenta como conceito-chave a definição de dialética como uma concepção do real em que este se descreve como consistência e equilíbrio dos contrários. Segundo Andrade: “Uma das bases do pensamento dialético é o imperativo de apreender as coisas no seu constante fluir, o outro consiste na apreensão de que elementos contrários se unem sempre numa síntese superior para formarem um *todo*.” (ANDRADE, 1971, p. 437).

Nesse livro, o autor desenvolve um núcleo de reflexão acerca dos fundamentos da dialética e argumenta que as conquistas científicas, em linhas gerais, demonstram que tanto o mundo real, quanto a formação da consciência humana possuem uma estrutura dialética. Nesta perspectiva, Andrade afirma que o próprio ser é um *processus* em constante devir, no qual toda estabilidade resulta de um equilíbrio de contrários e em que as partes só adquirem sentido quando interagem num todo. Para Andrade:

Ao pensamento dialético não é essencial apenas o reconhecimento da estrutura do ser como jogo e equilíbrio de contrários, mas também a procura de um princípio de ordem, unidade, permanência e totalização. Os contrários só se aquietam e adquirem forma exterior quando se fundem na unidade de um mesmo princípio de organização. As partes só se realizam plenamente e cumprem o seu destino quando interagem num todo, que não só as engloba enquanto partes, mas também lhes empresta sentido novo como todo organizado. (ANDRADE, 1971, p. 443-444).

Embora *Nação Crioula* apresente um recorte temporal específico e previamente delimitado, a obra pode ser entendida como ponto de partida para refletir a condição do homem contemporâneo, um aspecto que dialoga com a ideia, apontada por Andrade, na qual ele afirma que o ser humano é agente de um processo de apreensão do mundo no constante fluir, não só do tempo como do pensamento. Nota-se, ainda, que são utilizados elementos contrários para marcar, nas personagens que compõem a trama, a ambivalência das sociedades retratadas no enredo da obra em foco.

3.2 Brasil

O Brasil ainda é um país moldado na escravatura, como a África. Negro e pobre são condições que se confundem no Brasil. Não se criou aqui, como em Angola, uma elite negra.

AGUALUSA, in *Revista Época*, Edição 330 - Set/04.

[...]
*Minha terra tem
a força
do clandestino encontro das mãos.*

Arnaldo Santos, janeiro de 2011.

Para abrir a subseção que irá analisar os personagens encontrados no período em que Fradique Mendes e Ana Olímpia permaneceram no Brasil, escolhi como epígrafes os pensamentos de dois angolanos, por entender que cada um, a seu modo, traduz bem o fruto da experiência colonial no Brasil. Mesmo que a terra a que se refere não seja a brasileira, o poeta Arnaldo Santos, em seus versos, a define com primor. Assim como a personagem Ana Olímpia pensa em Angola ao ouvir os versos de “Canção do Exílio” do poeta brasileiro Gonçalves Dias, os versos de “Minha Terra” do poeta angolano nos fazem pensar no Brasil.

A ideia que a expressão “clandestino encontro das mãos” suscita sintetiza a experiência, no tocante às misturas inter-étnicas viabilizadas pela vinda de escravos para trabalharem nas lavouras de cana-de-açúcar, nas minas de extração de ouro e diamantes, entre outros. A posição do adjetivo antes do substantivo é fundamental para criar a imagem e o efeito discursivo que encerra o poema, pois, antes de ser o encontro das mãos, foi um ato praticado, muitas vezes, na clandestinidade. No período do Brasil colonial, sentenciar à morte crianças mestiças nascidas de escravas era uma prática recorrente, pois a cor dos bebês, quase sempre, revelava que o senhor branco se deitara clandestinamente com a

escrava negra; do “clandestino encontro das mãos”, resultava a cor que mais tarde se tornaria maioria no país que é, também, afrodescendente.

Embora com experiências distintas, tanto Angola, quanto o Brasil sofreram e sofrem os efeitos da colonização portuguesa. Ambos viveram o modelo escravagista antes de se tornarem nações independentes. É na diferença, no tocante às práticas coloniais, experimentadas entre os dois países que o autor irá buscar elementos que os aproximam, dilatando suas fronteiras ao por em relevo o trânsito de pessoas e de culturas no período retratado pela obra, uma ideia que pode ser entendida como chave para ler e compreender a obra *Nação Crioula*.

Ao desembarcarem no Brasil, Fradique e Ana Olímpia seguiram para um palacete colonial em Olinda, enquanto os trinta escravos, também desembarcados, cumpriam seu destino em novas terras. Em uma carta a sua madrinha, o português faz sua primeira descrição da cidade em que se hospedara. Nas palavras de Fradique:

A boa notícia é que além da sua carta recebi também os vinte mil francos (com as recriminações do fiel Smith), e posso agora mais tranquilamente fazer planos para os próximos tempos. Entretanto limito-me a passear por Olinda e Pernambuco... Nas ruas respira-se o mesmo odor melancólico que me surpreendeu em Luanda, um entorpecimento que se transmite das pessoas para as casas, como se toda a população estivesse já morta e a cidade em ruínas. E no entanto há aqui bairros opulentos. Os ricos são odiosamente ricos e ainda mais ricos e odiosos parecem ser por contraste com a extrema miséria do povo. Em Santo António os palacetes ocultam jardins exuberantes, onde à noite se dançam românticos bailes, enquanto os negros dormem exaustos em casebres de palha. (AGUALUSA, 1998, p. 78-79).

Observa-se que o olhar clínico do personagem Fradique, reelaborado na obra de Eça de Queiroz, se faz presente, também, no Fradique reconfigurado por Agualusa. A primeira descrição do ambiente em solo americano revela a contradição como um dos elementos de aproximação entre os países e ponto de partida para as críticas que enredam o romance. O autor reconstrói imagens de cidades coloniais portuguesas em estado de putrefação que, de certo modo, refletem a própria condição de Portugal, no mesmo recorte temporal da diegese, um país em ruínas. Nesta perspectiva, não se pode deixar de pensar na existência de uma configuração dialética, que envolve a experiência local, nova, sem deixar de representar uma

derivação do processo colonial português. Com isso, somos e não somos a Europa em vários sentidos, a começar pela percepção histórica.

O narrador descreve o ambiente como se estivesse descrevendo uma pintura, a imagem descrita conta, ainda, com efeitos sinestésicos para criar uma esfera mórbida, ao construir um cenário com a utilização de imagens como: morte, ruína, deterioração humana. A adoção desse tipo de construção remete à perda dos ideais consagrados no século XIX. Perda tão bem sinalizada pelas tendências literárias do final do século: o Decadentismo e o Realismo; e tão bem explorada pelo grupo de escritores do qual o português Eça de Queiroz fez parte.

Em *A correspondência de Fradique Mendes*, é possível observar a confluência das tendências de fim do século XIX, pois a obra configura-se uma narrativa desvinculada de uma ótica idealista, aspecto nitidamente marcado no movimento romântico. Ela apresenta todo um processo de desconstrução da visão romântica, ao apresentar um discurso ideológico que abarca traços do Decadentismo e do Realismo, dois movimentos distintos, embora apareçam imbricados, sobretudo nas últimas décadas do século XIX.

O final do século XIX e o início do século XX se definem por uma atmosfera de desvalia e descrença. Esfera que sustenta traços do Decadentismo como, por exemplo, o ceticismo e a apatia, aspectos que irão compor o cenário da literatura moderna. O Decadentismo português é uma corrente artística que reflete o clima de frustração decorrente do colapso de ideias e valores, aspectos que põem em evidência a decadência da sociedade lusitana causada pelas constantes transformações sociais, políticas e econômicas.

Eça reconstrói o personagem Fradique Mendes, de modo que este ponha em relevo os anseios e ideais de uma geração de escritores que representava a vanguarda intelectual portuguesa do final do século XIX. Assim, Fradique é um personagem com uma visão cosmopolita e possuidor de uma consciência crítica, enervada pelo ceticismo, no tocante às relações de poder que degradam a sociedade portuguesa. Como destaca o narrador/personagem: “a suprema qualidade intelectual de Fradique pareceu-me sempre ser — uma percepção extraordinária da realidade.” (QUEIROZ, 2007, p. 69).

Embora o personagem seja dono de uma “percepção extraordinária da realidade”, em *Nação Crioula*, é da boca de outra personagem que sai a ideia síntese que irá caracterizar a

sociedade colonial brasileira na trama. Durante um baile, semelhante ao baile do Governador em Luanda, na casa do personagem português Alexandre Gomes e Isabel, Fradique se deparou com uma figura sombria; ao questionar a condição de tal figura, a anfitriã sentenciou «Ele é um vampiro! Um vampiro entre vampiros!» (AGUALUSA, 1998, p. 80). Essa sentença metafórica denuncia o grau de exploração e corrupção no qual se encontrava mergulhada a sociedade de Olinda e Pernambuco.

Ao se dar conta do grau de alienação da sociedade em que se encontrava, Fradique decide aceitar o convite de seu patrício para ir visitar uma fazenda em São Francisco do Conde, uma pequena cidade do recôncavo baiano. Ele vê na viagem uma boa oportunidade de o amigo, recém-chegado, conhecer o Brasil na sua essência. Nas palavras de Alexandre: “« é uma boa oportunidade de estudar o Brasil verídico, autêntico, o Brasil brasileiro, e não este que por aqui se entedia, envergonhado da sua natureza e tentando estupidamente transformar-se num país europeu»” (AGUALUSA, 1998, p. 80-81).

O fruto dessa aventura pelo interior da Bahia é a compra do engenho de Cajaíba, um belo palacete voltado para o mar. Numa das cartas a Eça de Queiroz, o protagonista dá a nova notícia:

Eis-me transformado em senhor de engenho, os quais por estes vastíssimos sertões, entre Salvador e Pernambuco, exercem desde há séculos a única autoridade, tanto maior e mais temida quanto é certo que ninguém aqui conhece o Imperador D. Pedro II, nem sequer por gravura. Para a pobre escravaria os grandes latifundiários são a imagem mais próxima de Deus que consegue conceber. Tratam-nos em conformidade, com um terror referencial (os seus senhores chamam-lhe respeito), e uma espécie de devoção que, vindo mais de perto, não é outra coisa senão a estranha mistura entre o ódio e a impotência. (AGUALUSA, 1998, p. 88).

Através do trecho destacado, é possível perceber a confirmação de uma das máximas que se encontra no livro: a incapacidade de Portugal em gerir suas colônias. Assim como, em Angola, o poder administrativo era gerido pelos representantes da elite, no Brasil, a gerência do Império português estava a cabo dos donos de engenhos. Ainda nesta epístola, Fradique analisa o fracasso das revoltas de escravos em solo brasileiro. Na concepção do português:

As revoltas de escravos que durante anos se sucederam no Haiti ou na Jamaica, transformando num pesadelo de sangue a vida dos colonos franceses e ingleses, não

tiveram equivalente no Brasil. Houve revoltas, sim, mas à boa maneira portuguesa: escaramuças irregulares, umas vinte aqui na Bahia durante este nosso século, que levaram ao esfaqueamento de um ou outro fazendeiro e foram rapidamente dominadas. Quase todas tiveram como cabecilhas antigos guerreiros nagô, maometanos, reduzidos à escravidão na sequência de um conflito religioso que durante anos agitou o império yoruba. Porque falharam sempre estes homens de fé e de guerra, tendo ao seu lado Deus e a estratégia, além do desespero, que como se sabe é nestes casos o mais forte aliado?

Lendo os autos dos julgamentos que se seguiram à última destas revoltas, em 1835, percebeu-se porquê: os Africanos tiveram de se confrontar não apenas com a força dos brancos, mas, pior do que isso, com a desconfiança dos negros crioulos, para os quais o Brasil é a verdadeira pátria e a vida em escravidão a única existência que conhecem. (*ibidem.*).

Observa-se, na explicação de Fradique para o comportamento dos negros crioulos nascidos no Brasil, a mesma concepção que Ana Olímpia daria se fosse questionada novamente sobre a decisão de manter seus escravos. A ideia sintetizada pela personagem, ao utilizar um provérbio crioulo de Serra Loá, irá ilustrar a condição alienante atrelada à figura do escravo: “*stone we dei botam wata, no say wen rain de cam*, ou seja, uma pedra debaixo da água não sabe que está a chover” (AGUALUSA, 1998, p. 152). Dessa maneira, é possível perceber que ambos os narradores, embora apresentem perspectivas históricas distintas, possuem ideias que dialogam entre si; uma delas é a condição do escravo de um modo geral. Aqueles nascidos nesta condição desconhecem a possibilidade de ter outra senão essa.

O fato histórico mencionado no trecho corresponde a Revolta dos Malês e pode ser compreendido como um conflito que desvelou a oposição contra duas práticas comuns herdadas do sistema colonial português: a escravidão e a intolerância religiosa. Comandada por negros de orientação religiosa islâmica, essa revolta ainda foi resultado do desmando político e do estado de miséria em que se encontrava boa parte da sociedade baiana no período regencial.

Segundo o pesquisador Rainer Gonçalves Sousa¹⁵, com o deslocamento do eixo econômico-administrativo do Brasil para a região sudeste e as constantes crises da economia açucareira, a sociedade baiana do período tornou-se um sinônimo de atraso econômico e desigualdade socioeconômica. Além desses fatores, cabe salientar as prescrições religiosas incentivadas pelas autoridades locais, que promoveram a mobilização desse grupo étnico-religioso específico.

Anos antes da revolta, as autoridades policiais tinham proibido qualquer tipo de manifestação religiosa em Salvador. Logo depois, a mesquita da “Vitória” – reduto dos negros muçulmanos – foi destruída e dois importantes chefes religiosos da região foram presos pelas autoridades. Em face desse atentado, o grupo começou a arquitetar um motim programado para o dia 25 de janeiro de 1835.

Nesta data, uma festa religiosa na cidade Bonfim esvaziaria as ruas de Salvador dando melhores condições para a rebelião. Naquela mesma data, conforme a tradição local, os escravos ficariam livres da vigilância de seus senhores. Dentre os ideais defendidos pelos idealizadores do levante, se destacam a abolição da escravatura e o processo de africanização de Salvador por meio do extermínio de brancos e mulatos. Fato histórico retratado na obra e observado no seguinte trecho:

Cornélio, como lhe dizia ao princípio, esteve na revolta de 1835. Contou-me ele ser intenção dos revoltosos, caso triunfassem, queimar no Terreiro de Jesus todas as imagens católicas. Os brancos seriam degolados e os mestiços e crioulos escravizados e levados para a África. «Os mulatos e os pretos crioulos», disse-me ele, «traíram-nos sempre. Mas não os queríamos matar porque são do nosso sangue. Também dessa vez nos traíram. Se tivesse havido outra revolta nenhum ficaria vivo!». (AGUALUSA, 1998, p. 89).

Mesmo prevendo todos os passos da rebelião, o movimento não conseguiu se instaurar conforme o planejado. A delação feita por dois negros libertos culminou num conflito entre as tropas imperiais e os revoltosos. Sem poder contar com o mesmo provimento das forças repressoras do Império, o movimento foi controlado e seus envolvidos punidos de

¹⁵ Rainer Gonçalves Sousa: Mestrado em História (2007 – 2009), Universidade Federal de Goiás, UFG, Brasil. <http://www.brasilecola.com/historiab/revolta-males.htm>.

formas diversas. Apesar de não alcançar o triunfo esperado, a Revolta dos Malês, como ficou conhecida, abalou as elites baianas mediante a possibilidade de uma revolta geral dos escravos.

Através dos relatos das personagens, Agualusa dilui as fronteiras entre história e ficção. O artifício de recobrar fatos históricos em seu romance ficcional faz de sua obra uma referência de porte metaficcional historiográfico como dito no capítulo anterior. Um bom exemplo disso é a ficcionalização de um sobrevivente da revolta de 1835 dentre o elenco de personagens que compõem a trama. Seu nome é Cornélio, um velho escravo hausa, que vive no Engenho de Cajaíba comprado por Fradique Mendes. A ação desse personagem serve de gancho para referencializar o feito histórico na diegese. Desse modo, o autor conjuga momentos históricos com personagens fictícios, assim como conjuga personagens históricos com momentos fictícios. Essa interação cruza o Atlântico e se faz conhecida através das cartas escritas pelos narradores/personagens da trama.

No curto período em que passa no mais novo empreendimento, o português Fradique Mendes faz uma descrição dos costumes locais, que vai das possibilidades de ganho de um escravo ao que se oferecem as visitas de acordo com a hora em que ela chega. Nesse período, era comum a existência dos chamados cantos de trabalho nas grandes cidades, atividade em que os escravos de ganho ficavam à espera de quem contratasse seus serviços. O que parece uma prática com fins lucrativos, na verdade escamoteia um modo de organização entre os negros africanos. Na obra *Um Rio Chamado Atlântico*, o estudioso Alberto da Costa e Silva ressalta que:

Era comum nas cidades maiores, como Salvador, Rio de Janeiro, Recife e São Luís, a existência dos chamados cantos de trabalho, onde os escravos de ganho ficavam à espera de quem contratasse os seus serviços. Em cada uma dessas esquinas, reuniam-se os que tinham por da mesma nação, ou falavam a mesma língua, ou eram na África vizinhos ou culturalmente aparentados... E entre seus aparentados e semelhantes ajustavam fidelidade e renovavam os contatos com a África de cada um. (SILVA, 2003, p. 158).

Dentre os costumes, um em especial chama a atenção do personagem. A descrição feita por ele remonta as primeiras manifestações que mais tarde se tornariam uma referência cultural brasileira, os maracatus. Segundo o pesquisador Alberto da Costa e Silva:

Os maracatus são desfiles de natureza real, que se repetem no Nordeste do Brasil. Ao ritmo dos tambores, marcham o rei e a rainha sob enormes guarda-sóis, como na África, no meio de seus súditos. À frente dos soberanos, dança uma jovem que traz na mão uma boneca. Esta boneca chama-se Calunga — e é um símbolo de poder, o longa ou calunga, entre os pendes e outros povos de Angola. (SILVA, 2003, p. 162).

Para o africanólogo estas festividades serviam para encobrir uma manifestação não só religiosa, mas também de ordem política nesse período. Estima-se que o rei do maracatu no período retratado na obra era, na verdade, um rei africano a mostrar-se para seus súditos e a chefiar, sem que os senhores desconfiassem. Neste contexto, observa-se que os negros, que aqui aportaram, procuravam manter a suas referências culturais em novas terras. Ao trazer para seu enredo essas manifestações, Agualusa promove um novo olhar para situação dos africanos que chegaram escravizados no Brasil. Ele mostra que o negro buscou novas reconfigurações que lhe permitissem autonomia frente ao exílio a ele imposto. Como bem sinaliza o estudioso Paul Gilroy, na obra *O Atlântico negro*:

a história do Atlântico negro, constantemente zigzagueado pelos movimentos dos povos negros — não só como mercadorias mas engajados em várias lutas de emancipação, autonomia e cidadania —, propicia um meio para reexaminar os problemas de nacionalidade, posicionamento [*location*], identidade e memória histórica. (GILROY, 2012, p. 59).

O que chama atenção na descrição do narrador/personagem em *Nação Crioula* é a fusão de culturas já presentes nas manifestações populares daquele período. Como se observa no seguinte trecho de uma epistola destinada a Eça de Queiroz:

No que respeita as festividades, assisti a uma curiosa representação carnavalesca, chamada nesta região cucumbis e em Pernambuco congadas, que todos os anos arrasta até às ruas grande números de negros vestidos de penas, dançando e cantando. Os grupos — representando a corte do Congo com todos os seus personagens, o Rei e a Rainha, príncipes e princesas, macotas, o língua (intérprete), o feiticeiro, bobos e augures —, cantam em português e num idioma que deve ter sido africano, ao mesmo tempo que agitam chocalhos, percutem adulfos, tamborins, e agogôs, tocam marimbas e quissanges, sendo este último instrumento conhecido aqui por piano-de-cuia. (AGUALUSA, 1998, 91).

O curto período em que esteve no Brasil serviu a Fradique para agitar as quietas paisagens, onde o tempo, quase estático, parece não passar. Em outra carta endereçada ao amigo Eça de Queiroz, Fradique relata ter alforriado seus escravos; estes optaram por permanecer na fazenda de Cajaíba e trabalhar como assalariados, tais quais os colonos europeus nas províncias do Sul. Tal feito chamou atenção de escravocratas e abolicionistas, gerando uma peregrinação ao Engenho de Cajaíba. Assim, Fradique conheceu José do Patrocínio e Luís da Gama, duas figuras históricas importantes no movimento emancipalista durante o tempo histórico retratado. Mais uma vez, o diálogo entre história e ficção é enfatizado para explorar o sentimento daqueles que lutaram contra a opressão imposta pelo regime colonial, conforme sentença de Gama em uma conversa com Fradique:

«Em nós», disse-me Gama, «até a cor é um defeito. Um imperdoável mal de nascença, o estigma de um crime. Mas nossos críticos se esquecem que essa cor está na origem da riqueza de milhares de ladrões que nos insultam; que essa cor convencional da escravidão, tão semelhante à da terra, abriga sob sua superfície escura vulcões onde arde o fogo sagrado da liberdade». (AGUALUSA, 1998, p. 97).

O próprio protagonista da trama aponta que o discurso de Gama é bem diferente da maioria dos mestiços; segundo Fradique, a maioria deles se esquecem da origem africana rapidamente. O advogado Luís da Gama tornou-se conhecido por advogar em causa dos cidadãos ilegalmente escravizados, situação que ele próprio experimentou ao ser vendido pelo pai ainda menino, mesmo tendo direito à liberdade por ser filho de uma negra livre, de acordo com as linhas escritas por Fradique. (*Ibidem*).

Para ilustrar essa cena paradoxal que defronta pontos de vista diferentes com relação ao posicionamento dos homens mestiços no Brasil, Fradique menciona uma passagem do livro *Viagem Pitoresca através do Brasil*, do pintor alemão Johann Moritz Rugendas, um reconhecido artista europeu que, como outros pintores de sua época, ficou famoso por representar imagens do Brasil no século XIX. Em *Nação Crioula*, Fradique descreve a situação pela qual passara o pintor alemão quando perguntou a um sujeito se um determinado capitão-mor era mulato, nas palavras de Fradique: “«Era», respondeu ele, «porém já não é». E como Rugendas estranhasse tão singular prodígio, logo seu interlocutor acrescentou: «pois, senhor, pode um capitão-mor ser mestiço?» (*Ibidem*). A imagem I, pintada em preto e branco por Rugendas, traduz visualmente o que Fradique esboçou em palavras:

Imagem I:



“Punição Pública”

O artigo “A construção visual do homem dos trópicos: imagens e representações do Brasil pelo olhar do artista viajante alemão Johann Moritz Rugendas”¹⁶ traz o estudo da pesquisadora Michele Nori Perusso¹⁷. Ela afirma que o pintor chegou ao Rio de Janeiro em 1822, sendo contratado como desenhista da expedição Langsdorff. Sua função era captar paisagens, tipos humanos e costumes dos habitantes do país através de suas pinturas. Segundo Perusso, era uma prática habitual fazer esse tipo de registro em expedições empreendidas por europeus, que buscavam, entre interesses econômicos, políticos e científicos, mapear “as coisas e as gentes” do Brasil a fim de classificar, catalogar e informar os europeus sobre o “Novo Mundo”.

Da experiência vivida pelo artista nasceu o livro citado na obra de Agualusa, *Viagem pitoresca através do Brasil*, publicado em 1835. Trata-se de um livro-álbum que contém uma

¹⁶ Baleia na Rede, Vol. 1, nº 8, Ano VIII, Dez/2011 - ISSN 1808 -8473 – FFC/UNESP/Marília, SP

¹⁷ Mestranda em Sociologia pela Humboldt-Universität zu Berlin, Alemanha.

série de 100 litografias em preto e branco, acompanhadas de um texto, e separadas em temas: “Paisagens”, “Portraits e Costumes”, “Hábitos e Costumes dos índios”, incluindo dois subtemas: “Vida dos europeus” e “Europeus na Bahia e em Pernambuco” e “Hábitos e Costumes dos Negros”.

A ação de Fradique, em fazer livres seus escravos, foi seu primeiro gesto efetivo na luta pela abolição dos escravos que viviam no Brasil e culminou no ingresso do personagem na “Sociedade do Cupim”. A partir de 1880, multiplicaram-se no Brasil as sociedades contra a escravidão, que tinham como objetivo básico angariar fundos para comprar cartas de alforria de escravos. Em Pernambuco, existiram mais de trinta dessas sociedades, que foram a gênese do Clube do Cupim.

No dia 8 de outubro de 1884, João Ramos reuniu-se com mais onze amigos, na casa de um deles, o cirurgião dentista Numa Pompílio, na Rua Barão da Vitória, 54 (atual Rua Nova), para fundar uma sociedade não emancipadora, mas abolicionista e secreta denominada *Relâmpago*, que depois mudou o nome para Clube do Cupim. A sociedade não tinha estatuto e seu único lema era a libertação dos escravos por todos os meios. Como era uma sociedade secreta, seus sócios adotavam um “nome de guerra”, utilizando-se dos nomes das províncias brasileiras da época (atuais estados).

A opção de Fradique em defesa do negro causou revolta entre os escravocratas. O português foi aclamado pelos abolicionistas e duramente criticado pelos senhores de escravos. Em visita ao mais novo abolicionista a atuar em terras brasileiras, o personagem histórico, ficcionalizado na trama, Barão do Rio das Contas¹⁸, expressa a revolta gerada pela libertação dos escravos do Engenho de Cajaíba:

— É um bandido! — gritou o Barão. —É pior do que um anarquista! É um salteador que visa a insurreição pelo facho e o punhal! Sabia vossa excelência que esse sujeito não apenas defende a libertação dos escravos, como defende não termos nós direito à respectiva indenização pelo Estado? Se o estado não pode pagar tantos escravos, que o próprio Estado vendeu e dos quais cobrou impostos, menos ainda podemos nós! (Aqualusa, 1998, p. 98).

¹⁸ Título nobiliárquico brasileiro criado por D. Pedro I do Brasil por decreto de 12 de outubro de 1825, em favor a Francisco Vicente Viana.

Convicto de que a abolição é uma causa justa, Fradique inicia uma incursão à velha Europa com o objetivo de conquistar mais adeptos para tal propósito. Sem saber da gravidez de Ana Olímpia, o aventureiro português parte para mais uma aventura, mas a notícia de que seria pai o fez retornar mais cedo ao Brasil. De volta ao Engenho de Cajaíba, Fradique escreve a sua madrinha para contar sobre o nascimento de Sophia, filha do português com Ana Olímpia. Tal acontecimento serviu de subterfúgio para reunir no Engenho de Cajaíba figuras importantes do movimento abolicionista. Esse evento é um bom exemplo do aspecto observado na obra; desta vez o encontro (fruto do imaginário do artista) serve para reunir no mesmo espaço figuras ficcionais e figuras históricas. Como se observa no seguinte trecho:

O nascimento de Sophia serviu de pretexto para uma grande festa que reuniu nesta casa algumas dezenas de pessoas. Vieram do Rio de Janeiro o jornalista José do Patrocínio, o advogado Luís Gama, o engenheiro André Rebouças, todos eles nomes importantes do movimento contra a escravatura; de uma cidadezinha aqui veio também um sábio bahiano, Manuel Querino, que julgo ser o primeiro historiador brasileiro a interessar-se pelo destino dos escravos neste país. Querino há vários anos os rituais, as festas, as artes e a culinária dos negros. Ele acha que a originalidade do Brasil, ou seja, a sua nacionalidade, é resultado essencialmente da influência africana e da mestiçagem. (AGUALUSA, 1998, p. 127-128).

No trecho em destaque, Fradique relata sobre o encontro com outra figura histórica, Manoel Querino. Este voltou seus olhos para a pesquisa das manifestações populares e da cultura afro-brasileira, tendo escrito inúmeros livros sobre o tema, com ênfase na história da Bahia, em artes e costumes. Querino é visto como o primeiro intelectual a reconhecer e divulgar a contribuição das culturas africanas à cultura brasileira. Como pesquisador, coletou fontes orais e buscou o reconhecimento da contribuição do negro na história do Brasil. Seus escritos sobre personalidades negras e mestiças insurgiam contra o preconceito e a inferioridade que cercavam o negro deste país. Especialista na temática da formação social do Brasil, Querino renegou e combateu as previsões pessimistas que faziam intelectuais defensores do racismo científico, como Gobineau e Lapouge, entre outros. Veja-se a perspectiva do personagem português sobre a ideia visionária de Manoel Querino:

Querino, como V. certamente adivinhou, é ele próprio mulato, e acredita que a gente de sua raça está destinada a dominar o Brasil. O que ele ainda não compreendeu é que com o fim do tráfico negro, e em consequência do constante aumento do número de colonos europeus e da mistura de sangues, este país ficará inteiramente branco dentro de quatro ou cinco gerações. Assim a abolição da escravatura há de assinalar também o princípio do fim do homem negro no Brasil. Permanecerão talvez as danças, e veremos senhoras de pele branca a praticar a umbigada nas rodas do batuque; hão-de continuar os velhos deuses africanos, cultuados por um povo que se esqueceu de África, e ficará uma vaga, distante, memória da escravatura. O resto será apenas cinza e sombra. (AGUALUSA, 1998, p. 128).

Observa-se que o trecho remete à vinda de milhares de famílias branco-europeias para trabalhar no cultivo do café. Esse processo, além de atender uma demanda econômica, favorecia a entrada de imigrantes europeus no Brasil, essa ação põe em evidência um ambicioso projeto sociopolítico dos intelectuais da época. Tomando a Europa como um grande modelo a ser imitado, muitos pensadores e políticos estavam convictos de que a imigração abriria portas para o gradual “branqueamento” da população brasileira. Nesse sentido, a expectativa racista de diminuir a “negativa” presença de negros e mulatos na formação do povo brasileiro se acentuava.

Mas é na concepção de Manoel Querino que se vê sedimentada a realidade do povo brasileiro. Ao apresentar como princípio de sua formação a mestiçagem, o país é moldado ao sabor das contribuições culturais africanas, indígenas e europeias. Com isso, é possível perceber, no Brasil de hoje, que a teoria formulada por Fradique não se concretizou e que a herança africana é forte e notável em boa parte do território brasileiro. Embora, alguns entraves de ordem ideológica ainda persistam como, por exemplo: o racismo e a desigualdade social entre negros e brancos. Nesse ponto, nota-se que a incrível percepção da realidade, aspecto pelo qual a construção do personagem Carlos Fradique Mendes está alicerçada é posto em xeque na versão reelaborada pelo escritor angolano. Como resultado dessa experiência nos é apresentado um personagem menos idealizado e mais próximo dos valores que caracterizam o ser humano.

Em *Nação Crioula*, temos uma personagem que pode ser interpretada, no espaço simbólico, como uma alegoria do processo de mestiçagem no Brasil. O nascimento de

Sophia em solo brasileiro corrobora com a tese de Manoel Quirino. Filha de uma negra africana com um branco europeu, Sophia nasce em berço esplêndido. Apontando o território brasileiro como espaço de trânsito e de trocas por excelência, um espaço idealizado na trama como um lugar propício as experiências que forjam o homem contemporâneo. Nas palavras do narrador/personagem:

Receio que Sophia seja igual a mãe. Aos três meses de idade já grita pelos seus direitos, e com tal vigor que afugenta os pássaros e alarma os cães; temo mesmo que com a prática ela alcance o poder do mítico Ruben, filho primogênito de Jacob, o qual com os seus gritos fazia morrer de susto quem o escutasse. Sophia é uma criança forte, saudável, com grandes olhos negros, intensos, atentos à vida em seu redor, e um sorriso confiante, de quem se prepara para conquistar o mundo. Há-de conquistá-lo. (AGUALUSA, 1998, p. 129-130).

Na trama, o nascimento de Sophia é um dos acontecimentos que endossam a perspectiva transcultural das sociedades modernas e aponta para uma esfera de mudanças. O que se encontra em tensão na diegese é a libertação dos negros escravos e o colapso da economia que girava em torno do comércio humano. Neste contexto, seu nascimento pode ser interpretado como prenúncio de importantes transformações políticas e sociais, que irão redirecionar a trilha histórica do país. Em *Nação Crioula*, é notória a construção de uma malha narrativa que liga ficção e história para reconstruir um espaço simbólico marcado pelo diálogo e pela diluição de fronteiras, principais artifícios utilizados para refutação da ideia de transculturalidade que a obra propõe. Como bem aponta a pesquisadora portuguesa Isabel Pires de Lima:

Nessa terra edênica, Ana Olímpia e Fradique conceberão e verão crescer uma filha, consubstanciando a criolização da qual nasceu o Brasil e, ao fim e ao cabo, Angola e o Portugal modernos — nações crioulas afinal as três. O nome da criança, Sophia — sabedoria —, poderá indicar com optimismo um mundo novo. (LIMA; *In: Ecos do Brasil Eça de Queirós: leituras brasileiras e portuguesas*, 2000, p. 87).

Para por em relevo o aspecto referente às trocas culturais. Agualusa promove a dilatação das fronteiras dos países retratados em seu romance. Um projeto audacioso que encontra no espaço ficcional as condições necessárias para sua realização. Através de um

trabalho artístico que conjuga criatividade e pesquisa criteriosa, ele articula realidade e imaginação, proporcionando o encontro ideológico de figuras históricas e ficcionais em *Nação Crioula*.

Observa-se, na estrutura da narrativa proposta por Agualusa, o entremear de aspectos físicos e emocionais, no tocante a construção das personagens, sejam elas personagens históricas, sejam elas personagens fictícias, um bom exemplo disso é a reconstrução de Fradique. Conforme a pesquisadora Isabel Pires de Lima: “É, porém, claro que o Fradique Mendes desta nova correspondência secreta que Agualusa traz a público tem um perfil humano, social e ideológico que só ganhou espessura naquele último título queirosiano” (LIMA; *In: Ecos do Brasil Eça de Queirós: leituras brasileiras e portuguesas*, 2000, p. 83).

Paralelo à experiência de criar uma filha, os protagonistas da trama vivenciam, ainda, os arroubos políticos e sociais promovidos pelo processo de abolição dos escravos no Brasil, na descrição feita pelo dono do Engenho de Cajaíba na carta endereçada a sua madrinha em outubro de 1878:

No Brasil dos nossos dias a trincheira do combate esta igualmente lotada. A juventude das principais cidades do Império despertou finalmente para o horror de um regime que os seus pais acreditavam ser eternos (e abençoado pelo Criador), e um pouco por toda parte surgem agora passeatas, reuniões, sociedades a favor da abolição. (AGUALUSA, 1998, p. 129).

Esse trecho marca a última notícia do Brasil feita por Fradique; a partir desta data, contam-se mais dez anos para que a Lei Áurea seja assinada pela Princesa Isabel, em 13 de maio de 1888. Dez anos correspondem, também, ao intervalo entre a carta que contém esse trecho e a seguinte correspondência, desta vez, endereçada a Eça de Queiroz. Ela marca a última correspondência secreta de Fradique, pois, nesse mesmo ano, o protagonista falece. Com isso, o desfecho do romance fica sob a responsabilidade de sua companheira Ana Olímpia.

3.3 Portugal

Das 25 cartas que compõem a correspondência secreta de Fradique Mendes, apenas quatro são escritas em solo português. Um número pequeno frente às oito cartas escritas no Brasil, às sete cartas escritas em Angola e às seis cartas escritas em Paris. Neste contexto, cabe ressaltar que o romance de Agualusa promove um novo delinear geográfico, ao focalizar os acontecimentos das colônias portuguesas (Angola e Brasil). O Velho Mundo deixa de ser o centro para dar lugar ao Novo Mundo. Este aparece, diante dos olhos do leitor, trazendo diferentes possibilidades e novas perspectivas. O redirecionamento, no tocante à geografia, se confirma através do número de cartas enviadas de cada espaço e os acontecimentos nelas contidas.

Com isso, o autor promove uma descentralização do eixo narrativo, ao apresentar extratos da sociedade angolana e da sociedade brasileira, colocando-os no foco do seu romance. Embora a estadia do personagem seja curta em Portugal, é possível notar, ao longo da diegese, que o país é referencializado através de suas colônias. A condição da Nação lusitana é refletida e analisada pelo personagem, independente de onde ele se encontre. Na trama, a imagem do Império construído por Portugal aparece em consonância com a imagem do próprio país, aspecto observado através da presença de um fenômeno já sinalizado neste estudo: a dialética entre o local e o universal.

Para entender melhor a diluição de fronteiras proposta pela obra, cabe retomar a composição desse aventureiro inveterado salientado na sua penúltima aparição no cenário literário. Como descrito em *A correspondência de Fradique Mendes*, atingida a maioridade Carlos tomou posse de sua vultosa fortuna e atendeu ao “ímpeto de ave solta” e pôs-se a viajar pelo mundo. Movido pela inteligência, ávido por emoções e dotado por um instinto de navegante, Fradique Mendes participou de feitos históricos, contribuindo para mudança de rumos da História.

Nesse sentido, podemos nos valer da noção de escala, um conceito tomado por empréstimo da cartografia. Na cartografia existe um referente externo (o território que o mapa representa). As distâncias medidas pelos mapas de escalas diferentes são

comensuráveis segundo relações homotéticas¹⁹, o que permite falar da redução de um terreno pela colocação em uma determinada escala. Assim, de um mapa para outro, o espaço é contínuo, o território é o mesmo.

Através do jogo de escalas, Agualusa promove a diluição de fronteiras entre Angola, Brasil e Portugal, ao reter como escala de observação uma parcela da sociedade angolana e da sociedade brasileira apanhada no tecido social de cada território. A construção de Fradique Mendes permite ao autor por em prática, em seu romance, um conceito ligado à ideia de variação de escalas. Com isso, ele põe em evidência, na trama, o fato de que não são os mesmos acontecimentos que são visíveis quando mudamos de escalas, mas o diálogo entre as conexões que passam despercebidas na escala macro-histórica.

Desse modo, fica ao gosto do autor o balanço entre ganho e perda de informação de acordo com a escala escolhida. Assim, Agualusa nos mostra que, ao mudar de escala, não vemos os mesmos acontecimentos maiores ou menores, vemos acontecimentos distintos, que fazem parte de um mesmo encadeamento, ainda que diferentes em configuração e causalidade. Os eventos suscitados em *Nação Crioula* fazem parte de um mesmo encadeamento histórico, cujas lacunas, promovidas pelo silenciamento, são preenchidas com fatos fictícios ligando o destino das três nações. Embora cada uma delas cumpra um papel diferente nesse processo, é possível observar como legado a riqueza cultural oriunda desse trânsito. Como dito anteriormente, o autor vai buscar na diferença os pontos que aproximam esses espaços geográficos. Como mote dessa experiência, foi produzida uma obra de grande representatividade para as literaturas de língua portuguesa.

Em geral, as epístolas escritas em Portugal expõem relatos de curta duração e exprimem a falta de acontecimentos que refletem, de certo modo, o atraso do país e evidenciam uma constante do ser português: “a ideia-mito do país como cais”. Na terceira carta, o personagem relata a sua amada a conturbada viagem que fizera do Rio de Janeiro rumo a Lisboa, na qual foi roubada a mala com documentos, com os quais pretendia acordar

¹⁹ Relativo à homotetia (grego *homós*, -é, -ón, semelhante + grego *thetós*, -é, -ón, posto, colocado + *ia*) 1. posição de duas figuras semelhantes, ou de duas séries de pontos que satisfazem a certas condições geométricas. "**homotetia**", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/DLPO/homotetia> [consultado em 26-10-2014].

a Europa sobre os desmandos do regime colonial. Na última epístola escrita em solo português, Fradique registra o que tem feito:

Há uma semana atrás fui com o Eça de Queiroz comer um bacalhau à Mouraria, numa taverna que ele cultua com justo (justíssimo!) fervor. Exilado vai fazer quatro anos em Newcastle-on-Tyne, onde, a bem da nação, definha e escreve, o meu amigo veio a Lisboa à procura de Portugal. Não encontrou sinais da heróica pátria de Camões nem no Rossio nem no Chiado, e então, quase descrente, lembrou-se da Mouraria e da taverna. Fomos os dois, e ali encontramos realmente Portugal, sentados entre vadios e varinas, cantando o fado, cheirando brutalmente a alho e a suor. Veio o bacalhau, esplêndido, com o grão-de-bico, os pimentos, a salsa fresca, e nós calámo-nos para celebrar tão grande momento. Sáímos já passava da meia-noite, exaustos mas refeitos, arrotando a Pátria, e um pouco tontos porque o tinto era óptimo. (AGUALUSA, 1998, p. 111-112).

Na carta de outubro de 1888, Fradique fala sobre a situação de Portugal e de suas colônias. Nela é marcada, de modo incisivo, o que vem sendo pontuado ao longo do fluxo narrativo sobre a fragilidade da administração portuguesa em relação as suas colônias. Em resposta ao convite do amigo em escrever sobre a situação de Portugal em África.

Receio, meu amigo, não ser do interesse de Portugal que o mundo conheça a presente situação das nossas colônias. Nós, Portugueses, estamos em África por esquecimento: esquecimento do nosso governo e esquecimento dos governos das grandes potências. Qualquer ruído, mesmo o pequeno rumor de um pequeno artigo na *Revista de Portugal*, e corremos o risco de que a Inglaterra descubra que no território português da Zambézia não há portugueses — e lá ficaremos nós sem a Zambézia!

Meu silêncio, portanto, é patriótico. Se permanecermos quietos e calados pode ser que o mundo, ignorando que não estamos no Congo, na Zambézia ou na Guiné, nos deixe continuar a não estar lá. (AGUALUSA, 1998, p. 131).

Na concepção da personagem, Portugal não colonizou nem mesmo o Brasil. Na carta, Fradique relata que o Brasil foi colonizado com os escravos levados da África; com eles os portugueses fizeram descendentes e depois a biologia seguiu seu curso. Por fim, Fradique conclui sobre a experiência colonial empreendida pelos portugueses: “Ao longo de

quatro demorados séculos, construímos um Império vastíssimo, é certo, mas infelizmente imaginário” (AGUALUSA, 1998, p. 133).

Na trama, é possível perceber dois pontos que estão diretamente ligados à construção identitária do povo português: a questão dos desterritorializados e despaisados na geografia ou em sua própria terra. A própria construção do narrador/personagem nos dá indício dessa construção, Fradique Mendes é um aventureiro. Ele viaja para várias partes do mundo, o que marca um processo que a autora Isabel Allegro Magalhães pontua como pertencente à história de Portugal, um país de viajantes. A pesquisadora portuguesa ressalta que esta característica aparece como uma constante do ser português. Ela afirma: “De facto, desde a Idade Média ao tempo presente, surge como uma constante do ser português a ideia-mito do país como Cais. E toda literatura portuguesa vai dando testemunho dessa realidade-metáfora.” (MAGALHÃES, 2002, p. 172).

Segundo Magalhães, as razões do "peregrinar" português são muitas, dentre elas estão: a fuga à força política, necessidades econômicas, a procura de novos parceiros comerciais, a busca por trabalho e melhores condições de vida e o que ela vai identificar como uma constante presente nos portugueses que é "o inelutável desejo de um *ailleurs*, de um outro lugar, resultante da insatisfação em permanecer aquém." (MAGALHÃES, 2002, p. 173). O desejo de outro lugar acompanha o personagem Fradique; ao longo da narrativa, ele está sempre de partida.

A ideia-mito do país, apontada pela autora como sendo uma característica do ser português, dialoga com a ideia que o autor Stuart Hall destaca em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*. Segundo ele: “a nação não é apenas uma instituição política, é, também, algo que produz sentido e pode ser visto como um sistema de representação cultural.” (HALL, 2006, p.49). Nesse contexto, as culturas nacionais, ao produzirem sentido sobre a nação, acabam por fundamentar conceitos que nos servem para construção de uma identidade nacional.

O autor afirma que esses sentidos estão contidos nas estórias, que são contadas sobre a nação, memórias que fazem a ligação entre passado e presente, o que permite a construção de imagens, que são utilizadas na construção de uma identidade coletiva, imagens que irão possibilitar a distinção entre nações. Um dos primeiros a defender essa ideia foi Benedict Anderson (1983), ao afirmar que a identidade nacional é uma

"comunidade imaginada" e que a diferença entre as nações está baseada nas distintas formas pelas quais são imaginadas. (HALL, 2006, p. 51). Ou seja, a representação cultural do coletivo produz efeito de sentido sobre a nação.

Observa-se no relato de Fradique Mendes uma carga emotiva, em que o sentimento de patriotismo está presente e agregado a ele se encontra, também, um ressentimento. Isso serve ao autor para ilustrar essa efusão de valores sentimentais, que pode ser interpretada como pertencente ao ser português. Esse traço estabelece uma comunicação com o que é ser português nos dias atuais. Para ratificar a existência desse diálogo, o presente estudo retoma a ideia contida no livro *Contrato Sentimental*, da escritora portuguesa Lúcia Jorge, uma obra que se propõe, senão responder, ao menos por em discussão a questão do ser português nos dias de hoje. Não por acaso, o capítulo "Identidade" abre as considerações feitas pela autora acerca de seu país. Como se, ao pensar o país, pensasse também o seu povo. É essa identidade povo/nação que é colocada no centro das questões contidas em cada capítulo do livro *Contrato Sentimental*, sendo especialmente discutida já no início da obra. Para problematizar o tema, a autora se vale de uma experiência pessoal, de nacionalidade portuguesa; ela questiona os motivos que levaram um possível patrício a pichar a palavra "lixo" logo abaixo do nome Portugal, em uma placa que indica a fronteira do país.

A partir desta ocorrência, Lúcia Jorge tematiza a visão dos próprios portugueses, acerca de sua pátria. Neste enlace, nota-se que, embora preenchido de um ressentimento no tocante ao que Portugal poderia ser e não foi, os portugueses conservam, ainda, o sentimento patriótico. Nas palavras da autora: "Portugal existe nesse sítio de ressentimento nítido, tradicional e inexplicável." (JORGE, 2009, p. 10). Esse mesmo sentimento encontra abrigo nas palavras do protagonista de *Nação Crioula*:

Estamos em África, na América e no Oriente pelo mesmo motivo por que os fungos se alastram e os coelhos copulam — porque no íntimo sabemos (o nosso sangue sabe-o) que colonizar é sobreviver! A fúria que animou Gengiscão na sua prodigiosa cavalgada através da Mongólia, da Coreia e dos Urais, é a mesma que explica hoje a disseminação do bacilo de Koch. Todo o ser vivo é imperialista. Viver é colonizar. (AGUALUSA, 1998, p. 133).

Através da análise de alguns perfis encontrados na trama de Agualusa, é possível perceber que o romance vai além da tarefa de contar uma história de amor ou de remontar

um momento de grande significação histórica, *Nação Crioula* é um objeto que propõe reflexões de ordem filosófica como: identidade, cultura, dominação; pela ótica do trânsito, do atravessamento e do diálogo. Segundo Camus: “a unidade em arte surge no fim da transformação que o artista impõe ao real... essa correção, que o artista realiza com sua linguagem e por meio de uma redistribuição de elementos tirados do real, chama-se estilo e dá ao universo recriado sua unidade e seus limites” (CAMUS, 1996, p. 309).

4. Espaços em trânsito: Angola, Brasil e Portugal

Sob a ideia-chave da diáspora, nós poderemos então ver não a “raça”, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem.

Paul Gilroy²⁰

No capítulo, que fecha a dissertação, nos interessa observar de que modo se manifestam as ideias de passagem de fronteira e de movimento, isso tomando por base os significados contidos no prefixo “trans”, que tanto se usa para descrever esses fenômenos nos dias de hoje. Nos capítulos anteriores, foi possível observar, na diegese, a presença marcante do diálogo entre história e literatura. Uma relação dialógica tão representativa, que nos levou, por vezes, a fazer um trabalho de pesquisa histórica paralelo à análise feita ao nível estético, um movimento comum em se tratando de uma narrativa que possui características de uma obra metaficcional historiográfica.

Para além desse aspecto, do qual o presente estudo não pôde se desvencilhar, nota-se, ainda, que o romance *Nação Crioula* propõe uma reflexão filosófica acerca do traço transcultural que forja o homem contemporâneo, um conceito que permite ultrapassar perspectivas nacionais e nacionalistas e nos coloca em situação de fronteira. Nesta esteira encontra-se sedimentado o discurso do autor da epígrafe. Para Paul Gilroy, o espaço

²⁰ Paul Gilroy é professor da Universidade de Yale e autor do livro *O Atlântico negro*, obra em que se busca definir a modernidade a partir do conceito de diáspora negra. Histórias de deslocamentos e identidades caracterizam a formação que Gilroy denomina de Atlântico negro.

representado pelo Oceano Atlântico pode ser visto como uma unidade de análise única e complexa pelos historiadores culturais em seus debates sobre o mundo moderno. O Atlântico pode ser utilizado, ainda, para formular perspectivas de caráter transnacional e intercultural. (GILROY, 2012, p. 57).

É nessa proposta que nos debruçamos para desvelar de que modo os fenômenos, acima citados, se manifestam na trama escrita por Agualusa. Dessa forma, serão analisados os locais que configuram espaços de trânsito; por exemplo, os portos, as viagens transatlânticas, os navios, e por que essas figuras desempenham um papel importante na elaboração filosófica sugerida pelo autor, uma reflexão que nos leva a pensar a condição do homem e aponta novas linhas de pensamento, no tocante as questões sobre identidade nacional e trocas culturais.

Neste contexto, importa destacar que a obra *Nação Crioula* não deve ser interpretada como “literatura de viagem”, por mostrar espaços e costumes em uma época finissecular alheio ao leitor. O que nos interessa é observar “a viagem na literatura” como caminho para pensar a questão de cunho filosófico colocado pelo autor, ou seja, o traço transcultural do homem contemporâneo e, a partir disso, pinçar imagens utilizadas para correlacionar a ideia de trânsito à ideia de transculturalidade. Uma relação que, como veremos no desdobrar do estudo, converge para o caráter plural das culturas forjadas ao longo do processo de dominação portuguesa na África e no Brasil.

Essa perspectiva implica diretamente no reconhecimento de uma África plural, isso porque, cada experiência colonial empreendida em solo africano resultou em reformulações culturais, que já eram diversas, mesmo antes do processo que fracionou todo o continente. Essa mesma lógica pode ser aplicada ao contexto americano. Tomando como exemplo o território brasileiro, podemos pensar nas diversas culturas indígenas que aqui viviam antes da chegada dos primeiros colonizadores. Nesse ponto, convém retomar a contribuição do estudioso Alfredo Bosi, desta vez, abordando a obra *Dialética da Colonização*, publicada em 1992. Segundo ele, não é possível pensar a cultura brasileira, mas sim as culturas brasileiras tendo em vista as contribuições das culturas africanas e europeias no processo de formação da Nação, tal qual concebemos hoje. Conforme o autor:

Estamos acostumados a falar em *cultura brasileira*, assim, no singular, como se existisse uma unidade prévia que aglutinasse todas as manifestações materiais e espirituais do povo brasileiro. Mas é claro que uma tal unidade ou uniformidade

parece não existir em sociedade alguma e, menos ainda, em uma sociedade de classes. Talvez se possa falar em *cultura bororo* ou *cultura nhambiquara* tendo por referente a vida material e simbólica desses grupos antes de sofrerem a invasão e a aculturação do branco. Mas depois, e na medida em que há frações do interior do grupo, a cultura tende também a rachar-se, a criar tensões, a perder a sua primitiva fisionomia (BOSI, 1992, p.308).

É pensando no caráter plural das sociedades retratadas na obra, que propomos uma leitura do objeto de análise, no qual o foco deixa de ser a diluição de fronteiras promovida através da representação imagética das personagens e dos espaços físicos retratados na trama, para adotar, neste capítulo, como cerne para reflexão o movimento de pessoas e o movimento de culturas, aspectos nucleares que apontam para o caráter transcultural do homem contemporâneo que a obra suscita.

Para analisar o romance tomando como prisma o trânsito, é pertinente pensar nos significados que o prefixo latino “trans” contempla: “além de, para além, em troca de, através, entre outros”. Como podemos notar, são termos que remetem ao movimento e, desse modo, descrevem bem a trama de *Nação Crioula*, que apresenta, ao longo do fluxo narrativo, imagens que remetem ao trânsito de vidas e de culturas. Na obra, essa ideia contribui para reforçar a noção de transgressão de fronteiras, num movimento que culmina na dilatação simbólica das fronteiras geográficas que separam Angola, Brasil e Portugal, ao mostrar esses espaços como pertencentes de um mesmo processo histórico.

Embora algumas palavras formadas a partir do prefixo “trans” possam apresentar um caráter ambíguo, nota-se que a palavra trânsito, explorada nesse estudo, está voltada claramente para a concepção de movimento, de mobilidade. Permitindo-nos, dessa maneira, refletir com segurança a partir dessa ótica. Em *Nação Crioula* é possível identificar uma prosa que espelha aspectos transculturais ligados à ideia de trânsito.

A própria construção do protagonista já aponta para o estado de constante movência e para a impossibilidade da localização permanente, uma vez que seguindo ao ímpeto de ave solta, Fradique viaja bastante. É através da constante movência desse personagem, que o enredo vai ganhando contornos de uma nova geografia, esse novo delinear geográfico coloca no centro da narrativa as viagens transatlânticas empreendidas pelos navios negreiros durante o período colonial e as viagens entre a Metrópole e suas

colônias. A maioria das viagens ilustradas no romance é de caráter internacional, o que nos causa à impressão de uma prosa marcada pelo aspecto transcultural. Desse modo, o livro encerra reflexões sobre o espaço, a arquitetura, as cidades (metropolitanas e coloniais), costumes; que irão evidenciar esse processo de causalidade.

As viagens internacionais, ilustradas no romance, demonstram um trânsito entre os países retratados. Na trama, é comum a evocação de espaços culturais através de topônimos, nomes de figuras históricas e alusões a outros escritores. Elementos que, no nível pragmático, reforçam a ideia de uma narrativa romanesca marcada pela transculturalidade. Além do diálogo frequente com a obra escrita por Eça de Queiroz, *Nação Crioula* traz em seu enredo referências de importantes obras do século XIX, como *Navio Negreiro*, do poeta baiano Castro Alves:

Impressionou-me também nesta estranha viagem um episódio que não resisto em contar-lhe: uma noite um dos marinheiros, moço de voz quente, começou a cantar, acompanhado à viola, uma moda triste, na qual julguei reconhecer espantados, alguns versos de Castro Alves: «Senhor Deus dos desgraçados! / Dizei-me voz, Senhor Deus / Se eu deliro... ou se é verdade / Tanto horror perante os céus?!... / Oh mar, por que não apagas / Com as esponjas de tuas vagas / Do teu manto este borrão? / Astros!, noites!, tempestades! / rolai das imensidades! / varrei os mares, tufão!». «Meu Deus! Meu Deus! Mas que bandeira é esta / Que impudente na gávea tripudia?», perguntava cantando o jovem marinho, o rosto moreno iluminado pela luz mansa da lua. «Musa... chora, e chora tanto / Que o pavilhão se lave no teu pranto! ... / Auriverde pendão de minha terra / Que a brisa do Brasil beija e balança / Estandarte que a luz do sol encerra / Tu que, da liberdade após a guerra / foste hasteados dos heróis na lança / Antes te houvessem roto na batalha / Que servires a um povo de mortalha!». Aproximei-me, confuso e comovido, e quis saber onde ele tinha aprendido aqueles versos. «É só uma canção, meu senhor», respondeu-me o moço. Argumentei que não era uma canção qualquer, pois os versos haviam sido escritos por um dos maiores poetas do Brasil em protesto contra o tráfico negreiro. O marinheiro olhou para mim desconfiado: «É só uma canção», insistiu. «Eu de política não entendo nada.» (AGUALUSA, 1998, p. 73).

No trecho destacado, é possível observar o processo de intertextualidade com o poema *Navio Negreiro*, uma contribuição que enfatiza, não só o efeito de ironia presente na cena, um elemento estético marcado pela natureza transideológica, mas também a natureza

do processo de trocas culturais realizadas em pleno processo de travessia. Desse modo, podemos notar a transgressão das fronteiras culturais, através do contato de pessoas de culturas distintas, que vivenciam a experiência de cruzar o Atlântico no mesmo navio.

Mesmo sem saber o autor dos versos que está reproduzindo, o marinheiro propaga através de sua voz uma das bandeiras contra o tráfico de escravos. Para o marujo, não interessa saber a origem dos versos, muito menos seu objetivo. O que importa ao marinheiro é que, naquele momento, aqueles versos lhe trazem alento. Assim, para além da função política que motivaram a composição dos versos, a poesia cumpre o papel de ponte entre as diferentes culturas, que se encontram no tombadilho do Nação Crioula em franco processo de deslocamento.

Neste contexto, se mostra pertinente recobrar alguns aspectos desenvolvidos pelo estudioso Paul Gilroy na obra intitulada *O Atlântico negro*, publicada em 2001. Uma obra que focaliza o circuito transatlântico que abrange o Novo Mundo, a Europa e a África. Ela converte em debate a posição do negro nesse processo e busca mostrar o caráter híbrido das ideias e a história de intercâmbio entre o pensamento negro e as ideias eurocêntricas. Para Gilroy:

A imagem do navio — um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento — é particularmente importante por razões históricas e teóricas...Os navios imediatamente concentram a atenção na *Middle Passage* [passagem do meio], nos vários projetos de retorno redentor para uma terra natal africana, na circulação de ideias e ativistas, bem como no movimento de artefatos culturais e políticos chaves: panfletos, livros, registros fonográficos e coros. (GILROY, 2012, p. 38).

Assim, o espaço interno do navio configura um local de intensas trocas culturais, evidenciando uma forma de movimento e transgressão de fronteiras, tanto dentro quanto fora do próprio navio. Nesta perspectiva, a embarcação serve ao autor como uma imagem alegórica para esboçar o conceito transcultural sugerido pelo enredo do romance. Ao tomar este preceito como linha de investigação para pensar a diegese, é possível perceber a feliz escolha de Agualusa em dar o nome *Nação Crioula* para a obra em questão. Porque o relato da experiência de cruzar o Atlântico em um navio negreiro irá desvelar o trânsito não só de pessoas, mas também de culturas. No seguinte trecho, Fradique relata:

Entrámos em águas brasileiras do mesmo modo que, vinte e quatro dias antes, tínhamos deixado a costa africana: silenciosamente, invisivelmente, a coberto da escuridão de uma noite sem lua. Os escravos que nestes últimos anos cruzaram o Atlântico, aos milhares, fechados durante vinte ou trinta dias em sórdidos porões, não de ter pisado a mesma praia que eu, cegos, confusos, crentes certamente de que viveram uma única e inesgotável noite sobre o mar. (AGUALUSA, 1998, p. 73-74).

Ao colocar em relevo imagens que evidenciam as experiências transatlânticas através do romance *Nação Crioula*, Agualusa cria uma literatura que permite debater sobre temas ainda pouco discutidos nas sociedades contemporâneas como, por exemplo: o multiculturalismo e o pluralismo cultural. Ideias que promovem um contradiscurso ao estabelecer preceitos contrários ao absolutismo étnico, ao racismo e ao essencialismo antológico. Paralelo aos debates que a obra suscita, observa-se um engajamento em mostrar a imagem do negro como agente e detentor de uma história intelectual atributos ignorados pelos racismo moderno. Segundo Paul Gilroy, as noções de cultura que fundamentam a política racial nos dias de hoje são “cruas” e “reductoras” e estão associadas ao velho discurso sobre diferença racial e étnica. (GILROY, 2012, 43). O aspecto apontado por Gilroy nos faz refletir sobre a importância que a literatura assume no processo de (re)significação do passado histórico e como esse movimento se desdobra em formulação de novas linhas de pensamento.

Pensar a cena do intelectual português cruzando o Atlântico em um navio negroiro em meio a um grupo de 30 escravos pode parecer uma construção sem sentido diante das limitações impostas ao próprio personagem. Porém, Agualusa rompe as limitações dedicadas ao personagem e o torna apto para fazer a travessia nestas circunstâncias, processo viabilizado pela instância ficcional. A empreitada do autor pode ser entendida como uma forma de proporcionar, ao leitor, um mergulho mais subjetivo na experiência de movimento que o processo colonial viabilizou, trazendo à tona as sensações experimentadas por uma parcela de africanos esquecida, silenciada, como descreve o trecho “tínhamos deixado a costa africana: silenciosamente, invisivelmente, a coberto da escuridão de uma noite sem lua.” O uso do pronome em primeira pessoa do plural denota a transfiguração do eu (individual) para o nós (coletivo). Um recurso no nível discursivo que favorece a ideia de mobilidade.

Ana Olímpia, também, fala sobre a experiência a bordo do Nação Crioula. Para ela, assim como para os demais africanos, aquela viagem era uma experimentação de vida e de morte. Assim, a chegada ao outro lado do Atlântico simboliza um renascimento. Essa concepção advém do fato recobrado por um amigo de seu pai que estava entre o grupo de escravos, segundo ele, em quase todas as línguas da África Ocidental o mar tem o mesmo nome que a morte: Calunga.

Para mim também foi assim. Em Pernambuco, e depois na Bahia, reencarnei pouco a pouco numa outra mulher. Às vezes vinha-me à memória a imagem de um rosto, a figura de alguém que eu tinha amado e que ficara em Luanda, e eu não conseguia dar-lhe um nome. Pensava nos meus amigos como personagens de um livro que eu houvesse lido. Angola era uma doença íntima, uma dor vaga, indefinida, latejando num canto remoto de minha alma. (AGUALUSA, 1998, p.158).

Observa-se que, na fala de Ana Olímpia, a viagem se enuncia duas vezes; primeiro, a viagem física, cujo destino é o território brasileiro; depois, a viagem psicológica feita pela personagem toda vez que sua memória evoca imagens de sua terra natal, Luanda. A segunda viagem empreendida pela personagem faz alusão à ideia de “retorno”. Através de estratégias discursivas, o autor coloca os agentes da narrativa em constante estado de trânsito, paralelo a isso o processo de colonização segue seu rumo na história. Conforme Bosi:

A colonização é um projeto totalizante cujas forças motrizes poderão sempre buscar-se no nível do *colo*: ocupar um novo chão, explorar os seus bens, submeter os seus naturais. Mas os agentes desse processo não são apenas suportes físicos de operações econômicas; são também crentes que trouxeram nas arcas da memória e da linguagem aqueles mortos que não devem morrer. Mortos bifrontes é bem verdade: servem de aguilhão ou de escudo nas lutas ferozes do cotidianos, mas podem intervir no teatro dos crimes com vozes doridas de censura e remorso. (BOSI, 1992, p. 15).

As palavras do pesquisador brasileiro tocam num ponto fundamental de um processo balizado pela exploração do homem pelo homem, que deflagrou num intenso trânsito de pessoas. Aqueles que chegavam vivos, ao outro lado do Atlântico, traziam

consigo uma bagagem cultural, que em novas terras passaria por um estágio de (re)significação, em contatos com outras culturas, um momento de adaptação a nova realidade que não converge para anulação ou total apagamento da vivência anterior a esse processo. O trecho, a seguir, dialoga com a perspectiva expressa por Ana Olímpia:

Quando nasceu Sophia eu já me sentia brasileira; porém, sempre que ouvia alguém cantar os singelos versos do mulato António Gonçalves Dias chorando saudades do Brasil — «Minha terra tem palmeiras / onde canta o sabiá / as aves que aqui gorjeiam / não gorjeiam como lá / Não permita Deus que eu morra / sem que eu volte para lá». Em 1889, poucos meses após a morte de Fradique, ouvi de novo alguém cantar esses versos e compreendi que tinha de regressar a Luanda...

Gonçalves Dias, como V. sabe, desapareceu na viagem de regresso ao Brasil, quando o vapor em que seguia, o *Ville de Boulongne*, naufragou em pleno Atlântico. Eu tive mais sorte: o meu navio resistiu; em contrapartida encontrei Angola à beira do naufrágio. (AGUALUSA, 1998, p. 158).

As cenas que ilustram o período em que Ana Olímpia vive no Brasil são marcadas pelo movimento constante entre mundos. Paralelo a esta sensação de transitoriedade experimentada pela personagem. Nota-se, na fala da protagonista influência transcultural, que ganha contorno, na trama, através do domínio de línguas alheias e de referência aos artistas internacionais por parte das personagens. É a partir do reconhecimento da impossibilidade de um apagamento cultural total do dominados e do processo de miscigenação (em escalas variáveis), que é possível elencar o conceito transcultural, como conceito que melhor atende aos anseios das sociedades modernas. Ideia explorada, na trama, tanto ao nível do discurso, quanto no nível pragmático, o que resulta em um enredo marcado pelo trânsito, pela transgressão, pela transformação.

A referência constante de outras obras contribui para reforçar a noção de movimento dentro do fluxo narrativo. Os poemas e os textos de outros artistas funcionam de maneira metafórica ao assumir o *status* de veículos, responsáveis por transportar códigos culturais, que serão (re)significados por aqueles com quem tiver contato. O entrelaçamento de elementos culturais diversos converge para a força dessas unidades formais que representam o fruto das reconfigurações proporcionadas pela troca, pelo movimento das culturas retratadas na trama de José Eduardo Agualusa. Conforme Hermano Vianna, autor do prefácio do romance *Nação Crioula*:

As trocas constantes retratadas em *Nação Crioula* surgem então não como indícios de uma possível utopia nunca realizada, mas como uma espécie de realidade paralela, muitas vezes propositadamente ignorada, que liga, há séculos, as culturas do Brasil, de Angola e de Portugal, além de outros países de língua portuguesa.

O trabalho “transatlântico” de Jose Eduardo Agualusa busca tornar essa realidade mais visível e atuante, multiplicando as possibilidades de contato. (AGUALUSA, 1998, p. 08).

O romance do escritor angolano possui um enredo que focaliza os pontos de contatos entre as culturas dos países retratados, através da ficcionalização desses espaços e de uma parcela da sociedade retirada de cada tecido social de determinado espaço geográfico, o autor vislumbra uma realidade que prima pelo produto dessas trocas. Nesta perspectiva, ele elege em sua narrativa o aspecto transcultural como ponto alto dessa experiência histórica. Uma leitura possível e, como bem observa Vianna, nada tem de utópica.

4.1 Lo(cais) de movimento

Nesta seção serão analisadas cenas que se passam no cais, espaço de movimento por excelência e que atuam como demarcadores geográficos. A cena que abre o romance já é marcada por um desses lo(cais), o porto de Luanda. O porto luandense é ponto de partida e de chegada, ele é descrito com efeitos sinestésicos: “respirei o ar quente e húmido, cheirando frutas e a cana-de-açúcar” (AGUALUSA, 1998, p. 11). O porto configura um espaço bem movimentado: “À nossa volta ia um tumulto de gente, rindo e gritando” (*Ibidem.*). Logo no desembarque, Fradique é aturdido por uma gama de informações que o deixa confuso, o cais denota um lugar de trânsito de pessoas e de culturas. Desse modo, ele pode ser entendido como uma microcélula sociocultural que aponta para o processo transcultural, além de referente geográfico. Foi nesse porto que Ana Olímpia viu Fradique pela primeira vez, ela foi receber o marido que, também, chegava a Luanda vindo de Lisboa.

Vi Carlos Fradique Mendes, pela primeira vez, numa tarde sombria de maio de 1868, no cais de Luanda. Eu completara há pouco dezoito anos e só conhecia o

mundo pelos livros. Naturalmente julgava que conhecia o mundo. O meu marido, Victorino Vaz de Caminha, chegava naquele dia, vindo de Lisboa, e eu tinha-o ido esperar à frente de um cortejo de amigos, empregados, moleques e molecas, toda esta gente rindo e gritando, pois a chegada de um vapor era — e continua a ser — motivo de grande festa.

O navio já lançara âncora: com o meu óculo consegui distinguir Victorino, na coberta, acenando para a terra. Reconheci outros rostos. Na sua maioria comerciantes que regressavam depois de um período de férias em Portugal. Os degredados formavam um grupo à parte... e de repente chamou-me a atenção a figura de um velho de cabeleira branca, rosto muito vermelho, enfiado num casaco de abas curtas, com umas calças de xadrez verde e preto e sapatos de verniz. Ao lado dele estava um homem alto, elegante, de bigode curvo, vestido inteiramente de linho branco. Passei o óculo a uma amiga, Irene Vandunem, esposa do chefe de polícia, que se vangloriava de conhecer todos os cavalheiros (dignos de ser conhecidos), a viver, ou que tivessem passado por Luanda. Ela nunca o tinha visto. (AGUALUSA, 1998, p. 139).

Observa-se, mais uma vez, que o espaço interno da embarcação serve de exposição para diversos extratos sociais, podendo ser considerados como polos de contatos, assim como os portos. O aspecto que os diferencia é o fato da embarcação ser um transporte, nesse sentido, sua principal marca é a mobilidade que ela proporciona, enquanto os portos são pontos fixos. Para além dessa diferenciação, ambos cumprem papéis semelhantes na trama de *Agualusa*, suas construções endossam o aspecto transcultural do homem contemporâneo. Nas palavras de Gilroy:

Deve-se enfatizar que os navios eram meios vivos pelos quais se uniam os pontos naquele mundo atlântico. Eles eram elementos móveis que representavam os espaços de mudança entre os lugares fixos que eles conectavam. Consequentemente, precisam ser pensados como unidades culturais e políticas em lugar de incorporações abstratas do comércio... Os navios também nos reportam à *Middle Passage*, à micropolítica semilebrada do tráfico de escravos e sua relação tanto com a industrialização quanto com a modernização. (GILROY, 2012, p. 60-61).

É no porto de Luanda, também, que Fradique recebe a notícia de que Ana Olímpia fora vendida como escrava a Gabriela Santamarinha: “Cheguei ontem a Luanda num *Clipper* inglês. O jovem Arcénio esperava-me no porto e logo ali me deu as novidades, uma boa e

outra má. A boa: Ana Olímpia continua em Luanda. A má: Jesuíno vendeu-a (ou alugou-a) a Gabriela Santamarinha!” (AGUALUSA, 1998, p. 53).

Depois de ser resgatada por Arcénio de Carpo Filho e seu grupo, Ana Olímpia e Fradique, guiados por Arcénio Filho seguiram por um caminho alternativo, até chegar ao pequeno vilarejo de Novo Redondo, local de onde partiria o navio negreiro rumo ao Brasil: “A última noite em Novo Redondo foi de festa, um espetáculo bizarro, promovido por Horácio Benvindo em nossa homenagem, e que se prolongou até ao entardecer do dia seguinte, quando a coberto da escuridão o *Nação Crioula* levantou âncora e se fez ao largo” (AGUALUSA, 1998, p. 68).

A festa, aberta ao povo, tinha música dança e uma mesa farta de comida e bebida. O dono da festa deu ordem para que soltassem os trinta escravos que, também, embarcariam no mesmo navio que os homenageados e eles se misturam ao povo cantando, dançando, comendo e bebendo, se esqueceram, por um instante, de seus destinos. A noite já se despedia, quando os trinta escravos foram reunidos e embarcados no *Nação Crioula*. Com a tripulação completa, o último negreiro a fazer viagem levando escravos para o Brasil, levantou âncora e partiu. Essa cena é descrita pelo narrador/personagem Fradique Mendes:

A última imagem que guardo de Angola, e que agora nitidamente revejo, é a de Horácio Benvindo, montado e seguido por uma multidão ruidosa, toda essa gente iluminada pela luz fantástica das muitas fogueiras acesas na praia. Em pé no tombadilho, vimos as fogueiras confundirem-se com as estrelas. «Quando era criança assisti várias vezes ao embarque de escravos e sempre me perguntei o que sentiriam eles», disse Ana Olímpia. «Agora sei».

Os escravos cantavam nos porões. No tombadilho o comandante tinha mandado colocar uma grande gaiola cheia de galinhas, faisões, pequenas aves canoras, e um rumor de floresta juntava-se assim ao queixume triste dos negros causando em meu espírito uma estranha impressão. (AGUALUSA, 1998, p. 70).

Observa-se que a descrição feita pelo narrador é marcada por figuras metonímicas e sinestésicas e metafóricas: (o todo pela parte), ao eleger como imagem representativa de Angola a praia do vilarejo de Novo Redondo, um local de movimento; a imagem dos animais que se unem ao som do canto dos escravos e as luzes das fogueiras acesas que, em dado momento, se confundem com o brilho das estrelas. A combinação dessas figuras de linguagem cria um efeito estético, no qual quesitos como beleza e tristeza estão presentes,

criando o que o protagonista vai definir como “estranha impressão”. Desse modo, é possível dizer, que o momento descrito, pela cena, marca um processo de transitoriedade diante da dificuldade encontrada pelo personagem em definir a imagem que ele próprio criara.

O seguinte cais descrito, na trama de *Aqualusa*, está localizado do outro lado do Atlântico, chama-se Porto das Galinhas e está localizado em Pernambuco, esta passagem marca a chegada do navio *Nação Crioula* à costa brasileira, tendo entre os embarcados Ana Olímpia e Carlos Fradique Mendes. Esse porto remete a uma paisagem tranquila e paradisíaca, servindo um pouco de alento aos recém-chegados. Como se observa no seguinte trecho:

Uma frágil falua, espécie de barça com uma vela latina muito alta, conduziu-nos à praia sobre a água tépida tão leve e tranquilamente como se levitasse. Quis saber o nome daquela região: «Porto das Galinhas», esclareceu o comandante. «É o paraíso.» Tinha aquele nome porque todas as vezes que um navio ali descarregava escravos, corria pelos sertões, entre os fazendeiros, a senha secreta: «há galinhas no porto». (AGUALUSA, 1998, p. 74).

Porém, a imagem serena do porto denota uma imagem ambígua. Pois, ao mesmo tempo em que pode ser visto como um cenário ideal para viver uma história de amor, é também, um local propício para desembarque de negros escravizados. O uso da metáfora “há galinhas no porto” serve para escamotear um comércio que se tornara ainda mais lucrativo para os comerciantes de escravos durante a luta contra esse tipo de prática, tornado ilegal desde o acordo com a Inglaterra em 1826 e a lei regencial de 7 de novembro de 1831. Esta qualificava como livres os africanos aqui aportados dessa data em diante. Assim, aos olhos da lei, os trinta escravos, que desembarcaram na mesma noite que o casal de protagonistas em dezembro de 1876, eram homens livres. Contudo, as autoridades faziam “vistas grossas” e o transporte ilegal de escravos se tornava cada vez mais rentável.

Um dos lo(cais) de trânsito situado na costa brasileira, o Porto das Galinhas pode ser interpretado, de acordo com a leitura proposta nesse capítulo, como ilustração de uma microcélula social brasileira que remete a transgressão de leis em favor da manutenção do regime escravocrata no Brasil. Um sistema que garantiu o retardo da abolição total, que só viria a ser decretada em 1888, período em que já estava em prática o projeto político que

favorecia a entrada, no país, de imigrantes europeus para trabalhar nas lavouras de café em São Paulo e nas províncias do Sul.

O enredo de *Nação Crioula* põe em evidência o trânsito entre Angola e Brasil. Na esteira da história, em mais de trezentos anos (1559- 1888), os escravos negros foram responsáveis pela produção de boa parte das riquezas no Brasil, no qual milhões de africanos foram tirados de suas terras para uma viagem na qual aproximadamente a metade morria de fome, doenças e maus-tratos, ou, já em terras americanas de banzo. Como resultado do intenso trânsito de pessoas durante o período colonial, temos a população brasileira, que permanece como exemplo a ser destacado, pois de acordo com as estimativas, ainda hoje é majoritariamente negra. Na figura 2, podemos visualizar as principais rotas marítimas durante período do tráfico negreiro.

Figura 2



Cumprindo o ímpeto de ave solta e aliado às forças que lutam em favor da abolição, Fradique Mendes se aventura, mais uma vez, em uma viagem internacional, dessa vez ele parte Rio de Janeiro rumo a Lisboa:

Estou agora no Rio de Janeiro, e embarco segunda-feira para Lisboa, onde tenciono permanecer um mês ou dois antes de seguir para Paris e depois para Londres. Os motivos desta minha peregrinação, sendo os óbvios (tenho negócios a tratar e amigos a rever), são também outros e menos públicos: liguei-me recentemente a uma sociedade secreta, antiescravagista (chamamos-lhes a Sociedade do Cupim!), e parto com o objetivo de recolher apoios para esta causa entre os governos e instituições da velha Europa. (AGUALUSA, 1998, p. 101).

A militância de Fradique em favor do abolicionismo faz dele um alvo dos poderosos escravocratas brasileiros. Em uma travessia de barca a vapor, entre Niterói e Rio de Janeiro, ele sofre um atentado que, graças à destreza do protagonista, não obteve êxito. Podemos interpretar ambos os lados da embarcação como faces opostas a olhar para frente e para trás. Desse modo, a imagem da barca, que tem iguais a proa e a popa faz uma alusão relação entre passado e futuro no plano simbólico.

A divisão interna da barca obedece ao distinto tratamento dado àqueles que pertencem a diferentes classes sociais, a sua construção aponta para uma dialética que metaforiza os privilégios dados aos indivíduos que tem capital e o repúdio destinado aos indivíduos que não tem capital. Neste contexto, a figura da barca, na diegese, referencializa uma sociedade estratificada pelas relações de poder. Na descrição de Fradique:

Estas barcas a vapor, iguais à proa e à popa, de forma a poderem atracar por ambos os lados, têm duas classes, uma para os calçados e outra para os descalços — ou seja uma para os senhores e outra para os escravos —, viajando nós, os calçados, num amplo e confortável salão. (AGUALUSA, 1998, p. 102).

Ao analisar os espaços de movimento que atuam como catalisadores de proposições filosóficas na trama, é possível notar que a escrita de Agualusa ganha contornos que marcam a plasticidade do autor para compor situações e reconstruir caracteres ambivalentes retirados de um mesmo tecido social. A narrativa escrita na última década do século XX promove uma ponte de reflexão entre o passado e o futuro. Através da arte literária, ele mostra que é palatável, ao homem de hoje, reconfigurar o passado para pensar o futuro. Sua obra mantém aceso o vínculo entre essas distintas instâncias temporais que juntas constituem o processo de constante devir.

Sua ambição não está em contar uma parcela do passado histórico, mas está em (re)significá-lo de modo que ele possa nos servir de embasamento para compreender o presente e traçar novos rumos para o futuro, no qual o traço transcultural é um caractere pertinente, do qual não se pode fugir, ou ignorar. Desse modo, a noção de movimento é utilizada como valor estético para dar forma a sua indagação na trama, nesta perspectiva, convém lembrar os apontamentos de Mikhail Bakhtin, no tocante a relação entre valor estético e realidade. Segundo ele:

A particularidade principal do estético, que diferencia nitidamente do conhecimento e do ato, é seu caráter receptivo e positivamente acolhedor: a realidade, preexistente ao ato, identificada e avaliada pelo comportamento, entra na obra (mais precisamente no objeto estético) e torna-se então um elemento constitutivo indispensável. Nesse sentido, podemos dizer: de fato, a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja. A arte é rica, ela não é seca nem especializada; o artista é um especialista só como artesão, isto é, só em relação ao material. (BAKHTIN, 1988, p. 32).

Passado o episódio que teve como palco a barca que faz a travessia entre Niterói e Rio de Janeiro, Fradique embarca em um navio, dessa vez, no porto do Rio de Janeiro rumo a Portugal. Como descrito na carta enviada a sua amada: “Chovia. No ar flutuava uma água fina, aborrecida, essa espécie de chorinho melancólico a que em Portugal o povo chama *molha-tontos*. Fiquei muito tempo no convés, vendo o Brasil desaparecer tristemente para além da bruma e depois fui para o meu camarote.” (AGUALUSA, 1998, p. 108). Nesta passagem, a chuva aparece como um elemento metafórico que exterioriza a tristeza do personagem, a transformação do Brasil em uma imagem personificada, também, é utilizado como recurso para exteriorizar um sentimento que Fradique não assume como seu.

Nessa viagem, a mala com documentos contra a escravidão é roubada; no lugar dela deixam outra mala, dentro dela está a cabeça de Cornélio empalhada, o único que decidira voltar para sua terra, depois de liberto pelo seu senhor, o próprio Fradique:

Lancei a cabeça de Cornélio ao mar. Foi uma noite baixa, sem lua ao largo das Ilhas de Cabo Verde. Iemanjá, as quiandas, todas as poderosas divindades das águas quentes de África, hão-de acompanhar o seu espírito de volta à terra dos hausa. Cornélio nunca se deixou escravizar: mesmo amarrado ao pelourinho, mesmo preso

por correntes ao mais altos muros, ele foi uma alma livre. Agora há-de finalmente encontrar o caminho do regresso a casa. (AGUALUSA, 1998, p.108-109).

Nesse trecho, observa-se o espaço do mar não só como espaço de trânsito, mas também como um lugar mítico. Ao mesmo tempo em que mostra um Fradique conhecedor e credo dos mitos femininos oriundos das águas, segundo a concepção da sociedade africana. Depois dessa viagem, Fradique ainda retorna ao Brasil para ver nascer a filha, mesmo se revelando um zeloso pai e um marido apaixonado, o ímpeto de ave solta o faz viajar mais uma vez para a Velha Europa, aonde virá a falecer na cidade de Paris no inverno de 1888.

Com a morte de Fradique, Ana Olímpia retorna a Luanda em companhia da filha e de uma empregada, antes de regressar, ela vende o Engenho de Cajaíba que Fradique lhe deixara em testamento. No porto de Luanda, ela é recebida por Arcénio de Carpo Filho, que regressara cinco anos antes dela e com quem mais tarde se casará. O romance é pontilhado por imagens que remetem ao movimento, ao trânsito. O porto que inaugura os acontecimentos narrados no primeiro capítulo é o mesmo que fecha o último capítulo, o porto de Luanda. Entre idas e vindas das personagens, caráter que nos permitiu analisar a obra pelo prisma do trânsito de pessoas, observa-se o cuidado do autor em fechar o romance no mesmo lugar, onde começou o desenrolar da trama, traço que atribui a narrativa um caráter cíclico.

Agualusa alinha fatos históricos e ficcionais para remontar uma realidade ficcional comum às três nações. Dessa forma, o enredo de *Nação Crioula* oferece ao público leitor imagens das sociedades angolana, brasileira e portuguesa, cenários que revelam uma estreita relação entre Angola, Brasil e Portugal. Sobretudo as trocas culturais entre os países situados nas duas margens ao sul do Atlântico. Contando com a narração das personagens Fradique Mendes e Ana Olímpia a trama desvela, a partir da ótica do trânsito, importantes contribuições de cada espaço representado para formação identitária dos povos que vivenciaram a colonização portuguesa e a aventura de cruzar o Atlântico no final do século XIX.

5. Conclusão

Considerando que o poder da criação artística reside na transfiguração do real, concluímos que a obra *Nação Crioula* ganha contornos balizados pelo aspecto transcultural ao considerarmos efeitos estéticos pontuais como: a intertextualidade e a ironia. Traços estilísticos que operam no nível do discurso e que permeiam todo o enredo do romance. Através da intertextualidade foi possível trabalhar a unidade formal de elementos culturais distintos, recurso que serviu, ao autor, para criar um mosaico cultural que desse cabo das representações identitárias de cada espaço (re)significado. A utilização desse processo revigorou a relação dialógica entre história e literatura dentro do espaço ficcional e permitiu a criação de situações marcadas pela contiguidade e pela causalidade, fator que contribuiu para a harmonização dos fatos históricos e dos fatos ficcionais, promovendo a diluição de fronteiras, não só entre história e literatura, mas também a diluição de fronteiras nacionais.

A criação de um cenário transcultural aparece na obra como produto do trânsito de pessoas e, conseqüentemente, de culturas entre Angola, Brasil e Portugal e tem culminância com nascimento de Sophia, fruto do amor entre o intelectual português Fradique Mendes e a comerciante angolana Ana Olímpia. Ambos narradores/personagens que protagonizam a trama do escritor angolano. Suas perspectivas irão adensar a trama que trará como principal linha de reflexão o caráter transcultural que forjam as sociedades modernas. Em entrevista à Revista *Época* o autor revela: “No fundo, é muito difícil ainda as pessoas assumirem as suas raízes de forma livre. Isto é: todos os angolanos, de língua materna portuguesa, têm uma cultura de matriz europeia. Há escritores que têm muita dificuldade em aceitar e, sobretudo, assumir esta condição, a sua origem.” (AGUALUSA, in *Revista Época*, Ed. 330 - Set/04.).

Nação Crioula põe em relevo a movimentação entre esses territórios viabilizada pela travessia do Atlântico durante a intensificação do combate ao tráfico negreiro, em fins do século XIX. Um século marcado pelo aguçamento dos nacionalismos e a consolidação de grandes grupos étnicos. Contudo, esses fatores não impediram que se fossem consolidando fortes vínculos entre as duas margens ao sul do Atlântico.

Como bem aponta Alberto da Costa e Silva, um dos mais respeitados africanólogos em língua portuguesa:

As trocas se deram nas duas direções, e cada um dos lados do Atlântico não era de todo desconhecido e indiferente o que se passava no outro. A Independência do Brasil, por exemplo, não ficou despercebida na África — e o prova o terem sido dois africanos os primeiros reis a reconhecê-la... Em Angola, os acontecimentos de 1822 tiveram enorme impacto, chegando a gerar uma corrente favorável à separação de Portugal e à união ao Brasil. (SILVA, 2003, p. 54).

Já utilização da ironia permitiu, ao artista, trabalhar o não dito, o não visto e o não ouvido quando o assunto se refere ao passado colonial e as trocas culturais responsáveis pelas reformulações das identidades em Angola, Brasil e Portugal. O ponto de vista do autor está representado pelo efeito da ironia, um recurso discursivo que corresponde a uma transmissão intencional tanto de informação, quanto de atitude avaliadora. É nesse sítio que se encontra a proposta filosófica que a obra suscita, pois a ironia, dotada de sua natureza transideológica, irá criar um contradiscurso para contestar a visão monolítica cristalizada por conceitos como: o absolutismo étnico, o racismo e o essencialismo ontológico. Uma visão que, quase sempre, ignora ou escamoteia as influências internacionais ou transatlânticas resultantes das trocas culturais ocorridas em franco processo histórico.

Construído segundo os moldes de um romance clássico, *Nação Crioula* reúne, em seu enredo, figuras históricas e figuras ficcionais para reconfigurar uma parcela da história. No tocante as figuras de cunho ficcional, uma personagem se destaca devido sua grande representatividade no campo literário, o português Fradique Mendes, uma personalidade marcante e contraditória, que ressurgiu, pelas mãos de Agualusa, para recontar uma parte da história de Angola, Brasil e Portugal. Neste contexto, a ficção viabiliza a reconstrução do passado, ao possibilitar a recriação de uma esfera, onde literatura e história se coadunam para promover diferentes leituras acerca de um mesmo recorte histórico.

Através do jogo entre o dito e o não dito viabilizado pelo efeito da ironia, o autor cria uma nova realidade ficcional, que permite pensar o passado colonial a partir do trânsito, do movimento, pondo em destaque o caráter transcultural como fruto desse processo. Embora seu uso ofereça riscos, a ironia possui um funcionamento ligado à autocrítica, autoconhecimento e autorreflexão. Na trama de Agualusa, essas três características funcionam como um tripé que sustenta todo o discurso filosófico que a obra suscita.

Por possuir uma natureza transideológica, a ironia estabelece uma aproximação com o discurso dominante que ela contesta, fator que potencializa seu efeito. Esse traço faz

do leitor um componente importante no processo de interpretação da ironia, pois ele irá entendê-la de acordo com a comunidade discursiva a que pertence. Isso explica a multiplicidade de leituras que o romance abriga. Soma-se ao traço pluralista produzida pela natureza transideológica da ironia, a reunião de perspectivas distintas dos próprios personagens da trama, que poderíamos entender como figuras pertencentes a diferentes comunidades discursivas.

A articulação de ideias distintas é mais um recurso utilizado pelo autor para compor o cenário e traçar impressões que nos convidam a refletir sobre as relações de poder que operavam no final do século XIX. Além de mostrar como as ideologias, disseminadas por aqueles que exerciam o poder, agiam no imaginário das sociedades retratadas na trama. Agualusa parte de impressões distintas acerca do mesmo processo histórico para desvelar o traço transcultural das sociedades modernas, ponto que verificamos ser o *locus* de *Nação Crioula*.

Assim, por meio da revisitação do passado, Agualusa promove, em campo literário, uma discussão que atenta para as características dos agentes que irão empunhar e defender as ideias de estado/nação e de identidade nacional no século XX. É nesse sítio que se encontra fundamentado o caráter crítico de sua obra, pois o autor desmascara esses agentes ao revelar as ideologias e os mecanismos de que se vale a sociedade crioula, além de por em xeque o traço transcultural que compõe as identidades de cada espaço recobrado na obra, uma vez que o processo colonial favoreceu a troca cultural entre os espaços retratados na obra: Angola, Brasil e Portugal.

Desse modo, a ficção criada por Agualusa esboça uma história que envolve processos de organização de natureza transnacional e internacional. A criação artística veiculada pela instância literária coloca em questão temas como: nacionalidades, identidades e conceitos de nação pelo prisma do trânsito, do movimento e das trocas em diversos níveis. Essa ótica opera como contradiscurso e contribui para o debate e a desmistificação da ideia dos negros como um grupo nacional com sua própria “cultura hermeticamente enclausurada”. Conforme Gilroy, esta última, costuma ser elencada em prol de um interesse nacional. Assim, ela assume *status* de ferramenta ideológica para silenciar a dissensão e censurar o debate político nas situações em que as incoerências e inconsistências do discurso africológico se tornam evidentes (GILROY, 2012, p. 88).

Nessa esfera, o enredo de *Nação Crioula* levanta questões cruciais de identidade, cujos conceitos como absolutismo étnico, racismo e essencialismo ontológico se encontram cristalizados pelos discursos daqueles que defendem o nacionalismo negro, silenciando e, muitas vezes, ignorando as trocas culturais responsáveis pela reconfiguração das nações representadas na trama de Agualusa. Desse modo, a obra contribui para a diluição de conceitos, de forma a descristalizar as ideologias que corroboram para a manutenção do racismo moderno, promovendo uma abertura no campo das discussões que envolvem as formações das sociedades contemporâneas.

A escolha por uma abordagem literária de cunho metaficcional serviu ao autor para promover uma discussão que levasse em consideração o traço transcultural que forjam as sociedades modernas. Neste sítio, o processo intertextual promove uma ponte ao nível do discurso, que irá fomentar não só o diálogo entre os territórios representados, como manterá aceso o constante diálogo entre história e literatura. Desse modo, observa-se que a promoção da intertextualidade, na obra do escritor angolano, é o ponto de partida para estabelecer a comunicação entre os espaços físicos e, assim, sedimentar o discurso pela ótica do trânsito sobre identidades, nacionalidades, elementos essenciais para construção de conceitos que envolvem a imagem da Nação.

Para reconfigurar as relações de poder e seus mecanismos de manutenção, Agualusa utiliza elementos como: a ironia, a paródia e o grotesco; recursos estilísticos que conferem à trama uma série de contradições. Eles servem ao autor para formular um pensamento crítico sobre o passado histórico e o engodo do absolutismo étnico. Com isso, concluímos que *Nação Crioula* surge da necessidade do artista em ampliar o debate sobre nacionalismos e nacionalidades sem que sejam ignoradas as trocas culturais que forjam o homem contemporâneo.

Essa obra pode ser lida como fruto de uma orquestração que põe em relevo as contradições e os enganos que forjam o alicerce das sociedades retratadas na trama do escritor angolano. Um cuidadoso trabalho pautado na dialética, conceito que cria uma esfera propícia para a reflexão, para o debate, para a formação de novas linhas de pensamento; através do jogo entre pares que se opõem, Agualusa cria uma realidade ficcional sedimentada na manipulação de peças que se atraem e se repelem mutuamente, fator responsável pela tensão ao longo do fluxo narrativo, caráter que torna a obra instigante e, ao mesmo tempo, autorreflexiva.

6. Bibliografia

AGUALUSA, José Eduardo. *A Conjura*. Lisboa: União dos escritores Angolanos, 1989.

_____ *Nação Crioula: A correspondência secreta de Fradique Mendes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.

_____ *Teoria Geral do Esquecimento*. Rio de Janeiro: Editora Foz, 2012.

_____ *Fronteiras Perdidas*. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

ANDRADE, Almir de. *As duas faces do tempo: Ensaio crítico sobre os fundamentos da filosofia dialética*. São Paulo: Editôra da Universidade de São Paulo, 1971 (p. 433-551).

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARNALDO, Santos. *Momentos: (1958 – 2011)*. Portugal: Editora NósSomos, 2011.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: A teoria do romance*. São Paulo, tradução: Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. Editora HUCITEC, 1988 (p. 71-134).

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: ed. Iluminuras, 1999.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

_____ *Dialética da Colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: 14ª edição; Ed. Ática, 2011.

CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado*. Tradução de Valerie Rumjenek. ed. 7º: Rio de Janeiro, Record, 1996.

COUTO, Mia. *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin*. Brasiliense: Encanto Radical, 1982. (p. 41-60).

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. 2. ed. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2012.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Tradução Tadeu Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz – Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1991.

_____ *Teoria e Política da Ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

JORGE, Lídia. *Contrato Sentimental*. Lisboa: Ed. Sextante, 2009.

LIMA, Isabel Pires de: Pontes queirosianas: Angola, Brasil, Portugal. *In: Ecos do Brasil: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas / organizador Benjamin Abdala*. São Paulo: Editora SENAC, 2000. (p. 69-88).

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *Capelas Imperfeitas*. Lisboa: livros horizonte, 2002. (165-173).

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 4. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1985.

NASCIMENTO, Giselda Melo do e Elisa Larkin: Reflexões sobre o “descobrimento” das Américas. *In: Sankofa I Matrizes Africanas da Cultura Brasileira: A matriz africana no mundo / organizadora Elisa Larkin Nascimento*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

OLIVEIRA, Paulo Motta: *Entre Continentes e Culturas: As travessias de Fradique Mendes*. In: *Portos Flutuantes: Trânsitos Ibero-afro-americanos* / organizadores Benjamin Abdala, Marli Fantini Scarpelli. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre Voz e Letra: O Lugar da Ancestralidade na Ficção Angolana do Século XX*. 2ª ed. Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

QUEIROZ, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 2007.

REIS, Carlos. *Estudos Queirosianos: Ensaio sobre Eça de Queirós e sua obra*. Lisboa: Editora Presença, 1999.

SALGADO, Maria Teresa: José Eduardo Agualusa: Uma ponte entre Angola e o Mundo. In: *África & Brasil: letras em laço* / organizadores Maria do Carmo Sepúlveda, Maria Teresa Salgado. São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2006.

SILVA, Alberto da Costa e. *Um Rio Chamado Atlântico: A África no Brasil e o Brasil na África*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Ed. UFRJ, 2003.

WILDE, Oscar. *Obra Completa*. Nova Aguilar, 2003.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez: As feitorias de Urzela e o tráfico de escravos: George Tams, José Ribeiro dos Santos e os negócios da África Centro-Occidental na década de 1840. *Afro-Ásia; Bahia*, 43 (2011), 43-90. Disponível em: <<http://WWW.afrosia.ufba.br>>. Acesso em: 16 de janeiro de 2013.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2009/09/02/primeiro-romance-de-jose-eduardo-agualusa-sai-no-brasil-apos-20-anos/>

http://www.citi.pt/cultura/historia/personalidades/d_sebastiao/ultimatu.html>. Acesso em: 30 de junho de 2013.

GASPAR, Lúcia. *Clube do Cupim*. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 02 de outubro de 2014.

Referências Iconográficas

Imagem I: Biblioteca Nacional

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon94994_item1/icon_94994_jpg/icon94994_185.jpg (acesso em 30/09/2014).

Imagem II: Rotas dos escravos para o Brasil

<http://slideplayer.com.br/slide/1778712/>