UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS
DE LÍNGUA PORTUGUESA

BRUNA DEL VALLE DE NÓBREGA

Memória e clausura em *As visitas do Dr. Valdez*, de João Paulo Borges
Coelho e *Teoria Geral do Esquecimento*, de José Eduardo Agualusa

São Paulo

2018

BRUNA DEL VALLE DE NÓBREGA

Memória e clausura em *As visitas do Dr. Valdez*, de João Paulo Borges
Coelho e *Teoria Geral do Esquecimento*, de José Eduardo Agualusa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr^a Rita de Cássia Natal
Chaves

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

N754m Nóbrega, Bruna Del Valle de
Memória e clausura em As visitas do Dr. Valdez, de
João Paulo Borges Coelho e Teoria Geral do
Esquecimento, de José Eduardo Agualusa / Bruna Del
Valle de Nóbrega ; orientadora Rita de Cassia Natal
Chaves. - São Paulo, 2018.
99 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculos. Área de concentração: Estudos Comparados
de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Literatura moçambicana. 2. Literatura angolana.
3. Memória. 4. João Paulo Borges Coelho. 5. José
Eduardo Agualusa. I. Chaves, Rita de Cassia Natal,
orient. II. Título.

NÓBREGA, Bruna Del Valle de. **Memória e clausura em As visitas do Dr. Valdez, de João Paulo Borges Coelho e Teoria Geral do Esquecimento, de José Eduardo Agualusa.** Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

DEDICATÓRIA

Para o Guilherme, meu mestre e guia nessa vida,
com todo o meu amor.

AGRADECIMENTOS

Chegar ao fim de um trabalho como este pressupõe uma série de agradecimentos que, ao final, não sei se seriam suficientes para demonstrar o quanto sou grata. Com a certeza de que compõem o coração todos aqueles que de alguma forma ajudam a alcançar o fim de um percurso, iniciado muito antes deste trabalho, elenco abaixo alguns nomes indispensáveis.

Em primeiro lugar, agradeço à orientadora Rita Chaves por acolher as minhas ideias embrionárias e ajudar a transformá-las neste trabalho.

À Andrea Muraro, por me oferecer o primeiro olhar sobre as literaturas africanas, e pelo apoio gentil sempre. Sou mais grata do que consigo demonstrar.

Aos todos os professores e professoras da vida escolar, por estimularem a vontade de aprender e pelo exemplo. É para vocês que sempre me viro à procura de um norte.

Aos meus pais, Rosangela e Paulo, sem os quais absolutamente nada disso seria possível, e porque carrego-os comigo em tudo o que faço. Este trabalho é também de vocês dois.

Aos meus irmãos Guilherme, Jhoni e Paulo, simplesmente porque a vida é melhor com vocês. Ao Guilherme, em particular, pelo apoio irrestrito aos meus sonhos e amor incomensurável que me mantiveram em pé e lúcida no meio deste turbilhão. Com todo o meu amor.

À Cristina Chen, ao Vinicius Dalben e ao Bruno Grecco, amigos de longa data que a USP me trouxe, e que carinhosamente ficaram. Graças a tanto colo eu não esmoreci.

Às queridas amigas Fernanda Rocha, Luiza Cunha e Lucia Barros, pela amizade, sensibilidade e gentileza com que me ajudaram a chegar até aqui.

À Adriane Figueira, por me ensinar a defender o que é meu e lutar pelo que acredito.

À Natasha Magno, pela amizade, pelo carinho e pelo maravilhoso exemplo de determinação com o qual sempre nos brinda a todas.

À Jacqueline Kaczorowski, querida companheira nesta jornada, pelo auxílio, pelos diálogos, pelo aprendizado e por tornar o final deste trabalho mais leve e suportável.

À Aline Totoli, pela extrema generosidade desde o primeiro dia e pela linda amizade que levo agora para sempre.

À Secretaria de pós-graduação, especialmente à Vera, e à Marinês, trabalhadoras imprescindíveis que sempre nos ajudam tanto.

Às minhas avós Nair, Terezinha e Ângela, e às mulheres da minha família por me ensinarem força. Assim mesmo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsa de estudos, apoio financeiro sem o qual a realização desta pesquisa não seria possível.

Para el historiador, Dios mora en los detalles. Pero la memoria se subleva,
denunciando que los detalles se han transformado en dioses.

(Yosef Hayim Yerushalmi)

RESUMO

NÓBREGA, Bruna Del Valle de. **Memória e clausura em As visitas do Dr. Valdez, de João Paulo Borges Coelho e Teoria Geral do Esquecimento, de José Eduardo Agualusa**. 2017. 99 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

O presente trabalho aborda os romances *Teoria Geral do Esquecimento* (2012) de José Eduardo Agualusa, e *As visitas do Dr. Valdez* (2010) de João Paulo Borges Coelho, com foco nos processos de rememoração de duas personagens femininas que se confrontam com o medo das transformações sociais iniciadas com os movimentos pela Independência de Angola e Moçambique. Diante do clima de incerteza Ludovica e Sá Amélia se fecham e se restringem a microespaços, como pequenas ilhas de sobrevivência dos valores coloniais dentro dos países independentes. Trata-se de refletir a respeito da clausura como parte do processo de rememoração, sendo ela antes um meio do que propriamente um fim, ou mesmo uma tentativa de solução para escapar à realidade da transformação radical. O estudo comparativo focalizará os movimentos da memória e seu registro enquanto construção histórico-ficcional no campo literário, examinando os desdobramentos do percurso dessas personagens para as quais a única forma de viver no presente é viver no passado.

Palavras-chave: Memória, Clausura, Colonialismo, José Eduardo Agualusa, João Paulo Borges Coelho, Literatura Angolana, Literatura Moçambicana.

ABSTRACT

NÓBREGA, Bruna Del Valle de. **Memory and cloister in *As visitas do Dr. Valdez*, by João Paulo Borges Coelho and *Teoria Geral do Esquecimento*, by José Eduardo Agualusa**, 2018. 99 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

The present work discusses the novels *Teoria Geral do Esquecimento* (2012) by José Eduardo Agualusa and *As visitas do Dr. Valdez* (2010) by João Paulo Borges Coelho, focusing on remembrance processes of two female characters who are confronted with the social transformations initiated with the movements for Independence of Angola and Mozambique. Facing the climate of uncertainty, Ludovica and Sá Amélia close and restrict themselves to micro-spaces, like small islands of survival of the colonial values within the independent countries. This is to reflect on the cloister as part of the recall process, a means than an end itself, or even an attempted solution to escape the reality of radical transformation. The comparative study will focus on the movements of memory and its record as a historical-fictional construction in the literary field, examining the unfolding of the course of these characters for which the only way to live in the present is to live in the past.

Keywords: Memory, Cloister, Colonialism, José Eduardo Agualusa, João Paulo Borges Coelho, Angolan Literature, Mozambican Literature.

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	15
1.1 DE QUAL COLONIZADOR FALAMOS?	23
2. MEMÓRIA E CLAUSURA: UM BREVE PANORAMA	31
2.1 MEMÓRIA	31
2.2 CLAUSURA	37
3. A VERDADE DA PERSONAGEM	48
3.1 DA CLAUSURA À MEMÓRIA, OU PORQUE LUDO	49
3.2 DA MEMÓRIA À CLAUSURA, OU PORQUE SÁ AMÉLIA	74
3.3 ESQUECIMENTO	83
4. CONCLUSÃO: DOIS CORPOS ESTRANHOS À CIDADE	92
REFERÊNCIAS	98

1. Considerações iniciais

Essa dissertação coloca em esforço de leitura conjunta dois romances africanos escritos em língua portuguesa. Um é moçambicano, escrito por um autor residente em Moçambique e trata do momento em que as lutas de libertação neste país ganham impulso, prosseguindo a narrativa até alguns dias após a Independência. O outro romance é angolano, escrito por um autor residente na diáspora durante a maior parte de sua vida e se passa entre o fim da luta de libertação em Angola e os 30 anos que a seguem. O primeiro, intitulado *As visitas do Dr. Valdez* (2004), de João Paulo Borges Coelho, segundo livro do autor, traz uma visitação ao passado recente de Moçambique cuidadosamente acrescido de reconstruções históricas. O segundo, intitulado *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), de José Eduardo Agualusa, por sua vez, usa o passado como ponto de partida para elaborar ficcionalmente sobre os anos que se seguiram à Independência de Angola.

Da leitura dos dois romances de maneira comparada extraímos as inquietações que levaram à constituição deste trabalho, quais sejam: em primeiro lugar, a escolha das personagens centrais serem mulheres representantes da mentalidade colonial que, portanto, viveram com privilégios durante o período colonial, e não deixaram os dois países quando se deram as Independências. Em segundo, a maneira como os autores escolheram representar essas mulheres: enclausuradas em si e no pequeno espaço de suas casas, vivendo de um passado que já não existe e sofrendo pela perda dos referidos privilégios. E, por fim, a forma como esse jogo com o passado, empreendido pelas personagens através de um intenso exercício de

articulação da memória, pode apontar para a crítica dos próprios autores em relação aos respectivos países e aos projetos políticos levados a cabo após as Independências. A este respeito, lembramos inicialmente a discussão de Nazir Can sobre a presença da História na obra de João Paulo Borges Coelho:

A Histórica oficial encontra-se de fio a pavio nas narrativas de JPBC, é certo, mas não num sentido de ensinamento ou restituição. Pelo contrário, trata-se de um saber que se autoconvoca e se autoquestiona, que é apto à ocultação e à revelação, à revisão e, sobretudo, à representação – dimensão primeira da literatura. (CAN, 2014, p. 16)

Assim, a leitura dos dois romances apresenta reconstruções de cenários em que o tempo é constituído por um presente cujo diálogo se dá com o passado. Dada a fluidez entre o que se passa no presente e no passado, ajudada por uma cuidadosa quase ausência de datas, o exercício da memória torna-se uma espécie de tempo autónomo dentro das duas narrativas propostas para esse trabalho.

A memória exercitada (RICOEUR, 2014, p. 71) traz um sentido de presente pelo seu carácter ativo ao mesmo tempo em que “acontece no passado” que é apreendido tematicamente. Daí que, considerando que ambos os romances são constituídos por essa memória exercitada enquanto construção narrativa, pretende-se adentrar os caminhos da memória para analisar o que as personagens dos dois romances têm em comum, ou seja, a escolha por ausentar-se “em presença” dos conflitos políticos e da luta de libertação, o que chamamos de clausura.

Para melhor explicar o estudo, passamos a apresentar o enredo dos dois romances. *As visitas do Dr. Valdez* é um romance de 2004, o

segundo do autor João Paulo Borges Coelho. A obra foi contemplada em 2005 pelo Prêmio José Craveirinha, a mais importante distinção literária em Moçambique. A narrativa trata do momento de transição do país entre a colonização portuguesa e a Independência moçambicana, levada a cabo pelas lutas de libertação. Nem por isso o romance traz cenas que retratem a guerra, como seria de se esperar ao trabalhar este tema. Pelo contrário, o que observamos é a predileção pelos pequenos espaços em um momento histórico em que tudo nos levaria a pensar no espaço maior, dado que nesses espaços estaria sendo pensada conjuntamente a nação diante dos grandes movimentos políticos.

Vicente é o personagem que representa o fio condutor da narrativa, que apresenta a fuga de duas velhas senhoras da Ilha do Ibo para a cidade da Beira, pois a guerra começava a chegar naquela região. Os três vão viver na cidade da Beira em um apartamento bem menor do que a *Casa Grande*¹ onde viviam na região rural da Ilha do Ibo. Lá, para acalmar e entreter a mais velha das duas irmãs, Sá Amélia, que se comporta como se delirasse, o criado Vicente oferece fantasiar-se de Dr. Valdez, o médico da região em que antes moravam, morto muitos anos antes. É a partir dessa encenação que se articulam com mais intensidade as rememorações às quais se entregam as personagens, ao mesmo tempo em que acompanham as mudanças sociais pelas quais o país passa no momento presente da narrativa.

João Paulo Borges Coelho é autor de uma consistente produção literária desde que estreou em 2003 com o romance *As Duas Sombras do Rio*. Publicou no ano seguinte *As Visitas do Dr. Valdez*, depois *Índicos Indícios I – Setentrião* e *Índicos Indícios II – Meridião* em 2005, *Crónica da Rua 513.2* em 2006, *Campo de Trânsito* em 2007, *Hinyambaan: novela burlesca* em 2008, *O Olho de Hertzog* em 2010

¹ Termo usado no romance, grifo nosso.

(ganhador do Prêmio Leya), *Cidade dos Espelhos* em 2011, *Rainhas da Noite* em 2013, *Água – Uma novela rural* em 2016 e, por fim, sua mais recente obra até o momento da feitura deste trabalho, *Ponta Gea*, publicado em 2017.

Das obras mencionadas acima, apenas uma delas não tem seu início em Moçambique: *Hinyambaan: novela burlesca*, cujo enredo principia na África do Sul, mas logo chega a uma província no sul do país. Portanto, pode-se observar que o país Moçambique é o grande tema geográfico, por assim dizer, do autor, trazendo os mais diversos narradores para pensar o passado e o presente deste país.

A *Teoria Geral do Esquecimento*, de José Eduardo Agualusa, é um romance publicado em 2012. O enredo conta a história de Ludovica, uma portuguesa que foi viver em Luanda com a irmã Odete, por conta da união desta com o angolano Orlando. Assim como *As visitas do Dr. Valdez*, este romance também se passa no ano que antecede a Independência do seu respectivo país, Angola, trazendo ao leitor o clima de incerteza que a luta de libertação cria para os colonos residentes no país. No romance, os colonos portugueses começam a deixar Luanda devido a esta incerteza. No entanto, Orlando demora a ceder aos pedidos de Odete para deixarem o país, o que acaba não acontecendo. Em lugar disso, ambos saem uma noite para um jantar e nunca voltam. Ludovica então recebe ameaças e sofre uma tentativa de assalto, na qual ela mata um homem com a arma de Orlando, recém-encontrada no apartamento. Deste ponto em diante, após enterrar o cadáver do assaltante no jardim do terraço, a personagem ergue um muro na porta do apartamento e passa a viver os próximos 30 anos enclausurada. A saída só acontece quando, já idosa, tem a residência invadida pelo personagem Sabalu.

A obra do autor deste romance é mais numerosa, como segue: *A Conjura* (romance, 1989), *D. Nicolau Água-Rosada e outras histórias*

verdadeiras e inverossímeis (contos, 1990), *O coração dos Bosques* (poesia, 1991), *A feira dos assombrados* (novela, 1992), *Estação das Chuvas* (romance, 1996), *Nação Crioula: correspondência secreta de Fradique Mendes* (romance, 1997), *Fronteiras Perdidas, contos para viajar* (contos, 1999), *Um Estranho em Goa* (romance, 2000), *Estranhões e Bizarrocos* (literatura infantil, 2000), *A Substância do Amor e Outras Crónicas* (crónicas, 2000), *O Homem que Parecia um Domingo* (contos, 2002), *O Ano em que Zumbi Tomou o Rio* (romance, 2001), *Catálogo de Sombras* (contos, 2003), *O Vendedor de Passados* (romance, 2004), *Manual Prático de Levitação* (contos, 2005), *A girafa que comia estrelas* (novela, 2005), *Passageiros em Trânsito* (contos, 2006), *O filho do vento* (novela, 2006), *As Mulheres do Meu Pai* (romance, 2007), *Na rota das especiarias* (guia de viagem, 2008), *Barroco Tropical* (romance, 2009), *Milagrário Pessoal* (romance, 2010), *Nweti e o mar: exercícios para sonhar sereias* (infantil, 2011), *Teoria geral do Esquecimento* (romance, 2012), *A educação sentimental dos pássaros* (romance, 2012), *A vida no céu* (romance, 2013), *A Rainha Ginga* (romance, 2014), *O Livro dos Camaleões* (contos, 2015), *A Sociedade dos Sonhadores Involuntários* (romance, 2017).

Como vemos, diferente de João Paulo Borges Coelho, José Eduardo Agualusa passeia por mais formas narrativas, assim como escreve para diferentes públicos. Junto aos romances, há diversas obras escritas para o público infantil, assim como crónicas e até um guia de viagem. Também os espaços geográficos escolhidos por este autor diferem dos espaços escolhidos pelo primeiro: nem sempre, dentro da vasta obra publicada por José Eduardo Agualusa, Angola é o espaço escolhido para situar as narrativas.

Se João Paulo Borges Coelho escreve predominantemente sobre Moçambique, tendo a narrativa como gênero da grande maioria de suas obras, José Eduardo Agualusa, por sua vez, parece direcionar o foco temático de suas narrativas para outro lado, escrevendo sobre

Angola e sobre muitos outros lugares, variando os gêneros e mesmo o público de leitura. São escritores com focos distintos, escrevendo de lugares distintos.

No entanto, observamos nos dois romances que apresentamos nos parágrafos anteriores algumas inquietações bastante semelhantes. São romances que fazem reflexões sobre períodos específicos de seus países natais – os dias que antecedem as respectivas Independências, e que usam para tal personagens semelhantes – mulheres que, embora identificadas com o colonialismo, não regressam a Portugal. Voltemos a elas.

Se por um lado temos um isolamento físico, representado pela parede erguida pela personagem Ludovica na porta de seu apartamento em Luanda, por outro temos uma personagem que responde às mudanças resultantes da aproximação da Independência de Moçambique com um isolamento que começa físico, pelo próprio corpo (perda do movimento das pernas) e na casa, mas termina psicológico com a aparente perda da noção de realidade pela qual passa a personagem Sá Amélia. Veremos como esses isolamentos fazem com que Ludovica e Sá Amélia iniciem um processo intenso de rememoração (RICOEUR, 2014, p. 70), por vezes doloroso e inaugurador de um modo de olhar para o tempo que não o situa propriamente, mas o torna quase autônomo. Sobretudo nos leva a essa percepção a observação dos momentos em que as personagens dedicam-se ao exercício de rememoração, trechos em que menos importam o tempo cronológico e as datas. Até mesmo a caracterização das personagens obedece a essa fluidez de tempo:

O tempo escorre lentamente naquela casa onde todos os dias são quase iguais, a diferença apenas marcada por Sá Amélia e suas crises e humores. Dias lentos se ela está ensimesmada

e cada um fica com espaço para explorar seu próprio mundo. Agitados se ela se porta de maneira diferente, impondo aos outros um ritmo feito de demoradas subidas e de descidas sonoras e velozes. Quer isto, não quer aquilo, volta a não saber se quer o que queria, e todos obrigados a agir em conformidade. Um tomento. (COELHO, 2004, p. 71)

O trecho acima corresponde ao início do terceiro capítulo do romance. Vemos desde logo que, ainda que o tema do romance seja a passagem do país colonizado para o país independente, a tônica das ações está construída em torno das alterações de humor da personagem Sá Amélia, que, por sua vez, vive entre o passado vivo na memória e o presente apagado e sobreposto pelos delírios ocasionados seja pela doença que a impossibilita de andar, seja pela não aceitação da nova ordem social. Sá Amélia vive nesta espécie de “entretempo”. Assim como Ludovica, que se fecha no apartamento em que vive e cessa o contato com toda a sociedade que a cerca, observando a cidade de cima e fazendo relações entre o que vê e o que lembra, registrando o produto deste exercício de memória em seus diários e depois nas paredes do apartamento.

Ainda assim, este trabalho não trata especificamente de uma análise do tempo da narrativa, pelo menos não em termos cronológicos ou da passagem do tempo histórico, mas sim sobre a maneira como as personagens manipulam o tempo. Trata-se, antes, de olhar para a forma como é representada a transformação da ordem social e seu sentido mais amplo já mencionado aqui ou, como avisa o narrador de *As visitas do Dr. Valdez* nos primeiros parágrafos da narrativa, como é mostrado o “medo daquilo que não entende, do mundo que desaba.” (COELHO, 2004, p. 8), segundo a personagem Sá Amélia.

Tanto em *Teoria Geral do Esquecimento* como em *As Visitas do Dr. Valdez* o processo de rememoração não resolve os problemas enfrentados pelas personagens. A passagem do tempo não elimina as angústias e mesmo a clausura não dá conta de apartar essas personagens daquilo que consideram doloroso: a perda da estabilidade resultante dos privilégios que tinham enquanto colonas (sobretudo para Sá Amélia) e o retorno à condição de existência ideal para Ludovica (que oscila entre a vida na Angola colonizada e a infância em Portugal – ambas existências que valorizam o país de origem, e não o país e a política contemporânea ao momento em que se passa a narrativa). Por esse motivo propomos olhar as duas narrativas e seus processos de rememoração como um círculo vicioso, refletindo como essa saída encontrada por ambas as personagens não encerra em si um desfecho nem constitui uma solução para o que as incomoda, mas antes as faz entrar numa espécie de *looping* de memória.

Esse processo requer do leitor um olhar mais detido sobre a constituição do microespaço, ambientação criada para as duas personagens que analisamos – Ludovica e Sá Amélia – compreendido como um elemento que se situa na contramão da tendência predominante (qual seja, a tendência de representar as ações em espaços amplos) das obras literárias produzidas nos dois países mais recentemente, como é o caso, por exemplo, dos romances *Se o passado não tivesse asas* (2016) de Pepetela ou *Terra Sonâmbula* (1992), de Mia Couto.

1.1 De qual colonizador falamos?

No início da obra *Retrato do Colonizado precedido pelo Retrato do Colonizador* (1967), Albert Memmi coloca uma questão muito pertinente para o estudo da figura do colonizador: “É suficiente, aliás, interrogar o europeu das colônias: que razões o levaram a expatriar-se e, principalmente, a persistir em seu exílio?” (Memmi, 1967, p. 22).

Essa questão, que aparece na introdução da reconstrução da figura do colonizador empreendida por este autor, é por ele mesmo respondida: os motivos da colonização são econômicos. São as grandes vantagens oferecidas pela exploração da colônia que levam o colonizador a deixar seu país natal. Sobretudo para aquele colonizador cuja vida na metrópole, para usar os termos de Memmi, não era garantida:

Esponaneamente, melhor que os técnicos da linguagem, nosso viajante nos proporá a melhor definição da colônia: nela ganha-se mais, nela gasta-se menos. Vai-se para a colônia porque nela as situações são garantidas, altos os ordenados, as carreiras mais rápidas e os negócios mais rendosos. Ao jovem diplomado oferece-se um posto, ao funcionário uma promoção, ao comerciante redução substancial de impostos, ao industrial matéria-prima e mão-de-obra a preços irrisórios. (Idem)

(...)

Bem cedo não esconde mais; é frequente ouvi-lo sonhar em voz alta: alguns anos ainda e comprará uma casa na metrópole... uma espécie de purgatório em suma, um

purgatório remunerado. Doravante, mesmo farto, enjoado de exotismo, algumas vezes doente, ele se prende: a armadilha funcionará até a aposentadoria ou mesmo até a morte. Como retornar à metrópole, onde lhe seria necessário reduzir seu padrão de vida pela metade? Retornar à lentidão viscosa de sua carreira metropolitana? (Idem, p. 23).

Foram os grandes lucros que levaram os portugueses e tantos outros europeus que passaram por Angola e Moçambique. O pai de Sá Amélia, por exemplo, era um despachante indiano cujo nome, aliás, não aparece no romance – o que pode apontar para um possível traço do apagamento dos indianos que, embora já estivessem presentes na história do território moçambicano ao longo dos anos (e antes, inclusive, dos portugueses), pouco aparecem nos romances deste país. Já o pai de Sá Caetana era um alemão chamado Wolf. Da mãe das duas irmãs, Ana Bessa, o romance apenas diz que é mulata, filha de um *traficante*² que fazia transportes noturnos e de uma mulher que entendemos ser moçambicana:

Antes de desaparecer num desses negócios noturnos que portanto não chegou a concluir-se, teve ainda tempo o traficante de achar uma daquelas mulheres que desde sempre passam o dia na praia atrás de amêijoas, e de na barriga dela depositar a semente da futura Ana Bessa. (COELHO, 2004, p. 34)

Sá Amélia e Sá Caetana não são, no entanto, portuguesas. Nasceram de pais estrangeiros e mãe moçambicana. Ainda assim, é evidente a sua condição de colonas, seja pela identificação de ambas

² Termo usado no romance, grifo nosso.

com a mentalidade colonial, seja pelo poder econômico, que as distinguia do resto da população local. Seus respectivos pais, o indiano sem nome e o alemão Wolf, é que correspondem a esse colonizador sobre o qual explica Memmi. Foram eles que, buscando lucro rápido, desempenharam atividades comerciais muitas vezes não explicadas ("Certa vez Wolf viajou para Mtwara, a negócios – tinha-os misteriosos, obrigando-o a frequentes deslocações." (COELHO, 2004, p. 95)). E graças aos lucros desses negócios nem sempre explicados (porque muitas vezes ferem a legalidade e/ou a ética), mas muito rentáveis, as duas personagens nascem colonas dentro de um país colonizado.

As duas irmãs representam a continuação da lógica desses colonizadores que, uma vez estabelecidos, à custa da exploração e dos negócios escusos como acima exposto, passam a defender a sua posição de privilegiados, embora não legítimos, o que Memmi chama de "papel do usurpador" (Memmi, 1967, p. 56). Como nos explica este autor, é preciso um movimento constante de legitimação do lugar do usurpador por parte do colonizador. Essa legitimação, que implica na aceitação do lugar de privilégio, mantém os papéis de colonizador e colonizado em uma dialética da qual o colonizador não pode escapar, pois sem o colonizado, ele próprio (o colonizador) não existe:

No caso do colonialista, porém, esse limite encontra em si mesmo sua própria regulação. Se pode desejar obscuramente – acontece-lhe proclamá-lo – riscar o colonizado do mapa dos vivos, seria impossível fazê-lo sem atingir-se a si mesmo. Para alguma coisa serve a infelicidade [do colonizador]: a existência do colonialista está por demais ligada à do colonizado, jamais poderá superar essa dialética. (Idem, p. 57)

Este é o colonizador do qual falamos. Por acreditarem nessa ordem, na qual nasceram inseridas e que levam adiante como uma verdade, as duas irmãs estranham as mudanças que lhes são impostas ao longo da narrativa. Por terem o seu entendimento de mundo calcado nessa “verdade”, ambas enxergam a cidade com desconfiança, não sendo capazes de se interessarem por nada relacionado ao novo ambiente. A chegada à cidade mostra essa desconfiança no discurso de Sá Caetana, quando critica as pessoas a circularem livremente na cidade: “Quanta gente circulando perdida sem ter quem a proteja, pensava Sá Caetana. Trazia ainda o hábito da sua terra, onde quase toda a gente tinha quem zelasse por si.” (COELHO, 2004, p. 16). Sá Caetana possui um sistema de pensamento referencial que tem base no colonialismo. Para a personagem, é natural que haja sempre alguém que zele por outra pessoa.

Igualmente, o discurso do narrador reforça a desconfiança e desagrado de Sá Caetana ao narrar a cena em que chegam à nova habitação na cidade da Beira: não aprova o apartamento (teria sido melhor alguns andares acima, mas a cadeira de rodas de Sá Amélia não permitia), a decoração (as flores do tapete eram murchas e sem cor), sequer aprovava a natureza local (o cair da noite não era completo, desfavorecendo o descanso, o barulho das árvores ao vento não era suficiente, a terra não tinha cheiro, etc.).

Assim, em uma breve descrição de quase duas páginas (COELHO, 2004, p. 16-18), o narrador demonstra logo no início como essas duas personagens representantes da mentalidade colonial irão lidar com as transformações sociais que tanto as desagradam:

Por tudo isso decidiu Sá Caetana que os três viveriam ali como quem vive numa ilha. Preservando ferreamente seu espaço, ignorando o mar desconhecido que os cercava. (...) E mesmo

quando no íntimo não encontrava defeitos nas coisas e nas pessoas, remoía durante algum tempo na certeza de que acabaria por encontrá-los. (Idem, p. 18)

As personagens optam por manterem-se dentro de um sistema referencial colonialista, o que explica a sua capacidade de agir na cidade como se estivessem no campo, servindo-se do trabalho de Vicente e mantendo o ar de superioridade em relação às demais pessoas. Esse sistema que, no entanto, não deixa de ser virtual, é o que será quebrado pelo Dr. Valdez do personagem Vicente, que mostrará a impossibilidade da manutenção de uma ordem que não dialoga com a ordem da cidade, que no momento da narrativa já caminha para a Independência.

No caso de Ludovica, refletir sobre qual tipo de colonizador seria essa personagem não se torna mais fácil pelo fato de ela, diferente de Sá Amélia, ter vindo de Portugal para o país africano. Embora seja portuguesa, Ludovica não se muda para Angola porque quer “tentar a vida na colônia”, mas para acompanhar a irmã. Ainda que a narrativa não deixe claro se Ludovica foi ou não obrigada a se mudar para Luanda, a leitura do contexto leva a termos essa percepção, uma vez que a personagem é descrita como dependente da irmã.

Fato é que Ludovica acompanha a irmã, por insistência de Orlando, o cunhado. Se a personagem se tornou colonizadora por imposição ou por vontade importa menos do que verificar de que forma Ludovica exerce esse papel no enredo. Como veremos mais adiante, a personagem tem uma relação complicada com o espaço que a cerca. Movida pelo medo e pelo desprezo em suas ações, ela faz a opção de não se relacionar com as pessoas ao seu redor, criando para si a sua própria ilha.

Ao construir um muro na porta do apartamento, onde passa a viver sozinha depois que a irmã e o cunhado saem para uma festa e nunca voltam, Ludovica não só “se protege” (ao tentar se tornar invisível), como também passa a exercer um dos comportamentos fundamentais do colonizador, que é a recusa do colonizado (MEMMI, 1967, p. 66). Deste ponto da narrativa em diante, Ludovica se tornará cada vez mais uma espécie de fantasma que vive à espreita. Sua relação com outras pessoas só voltará a ser feita de forma direta 30 anos após a construção do muro na porta do apartamento.

Ao longo do texto há algumas cenas que demonstram a recusa de Ludovica: “Orlando apreciava a culinária angolana. Ludo, porém, recusou-se sempre a cozinhar coisas de pretos.” (AGUALUSA, 2012, p. 39). Este trecho mostra como, mesmo antes de se enclausurar, a personagem já exercia a recusa do colonizado, colocando a sua culinária como superior à culinária local. A escolha dos vocábulos é igualmente importante. Referir-se à culinária como “coisas de pretos” retira o ato de cozinhar do seu campo de técnica e o joga em uma espécie de balaio genérico, impessoal, sem definição nem características próprias. “Coisas de pretos” poderia se referir a comida, mas também poderia ser qualquer outra coisa que fizesse parte da cultura angolana.

Noutro trecho, o narrador descreve a rotina de Ludovica em relação às notícias que ela recebe do mundo de fora:

Gostava de ouvir o noticiário internacional na BBC e na Rádio Difusão Portuguesa. Escutava também as estações angolanas, mesmo se a irritavam os constantes discursos contra o colonialismo, o neocolonialismo e as forças da reação. (AGUALUSA, 2012, p. 34)

Como vemos no trecho acima, Ludovica não só recusa o colonizado como também recusa o seu discurso anticolonial. Ao mesmo tempo e, talvez, com mais intensidade, a recusa de Ludovica se estende também ao espaço. Uma vez que deixa de interagir com as outras pessoas, a crítica da personagem parece intensificar-se em relação ao espaço que a rodeia: “Vez por outra, debruçava-se sobre o terraço, estudando, com rancor, a cidade submersa.” (AGUALUSA, 2012, p. 61).

Em diversos outros momentos da narrativa, Ludovica faz críticas ao espaço e aos hábitos do povo que ela mesma observa de cima e pelas frestas das janelas. Essa crítica ao espaço constitui outro comportamento fundamental do colonizador, a desvalorização da colônia em detrimento do país de origem, fazendo com que o colonizador se torne “civicamente aéreo”:

Além disso, se [o colonizador] pretende estar indissoluvelmente ligado à sua pátria de origem, lá não vive, não participa da consciência coletiva de seus compatriotas, e não é quotidianamente por eles influenciado. O resultado dessa dupla, porém negativa, referência sociológica é que o colonialista é *civicamente aéreo*³. Navega entre uma sociedade distante, que quer sua, mas que se torna até certo ponto mítica; e uma sociedade presente, que recusa e mantém assim na abstração. (MEMMI, 1967, p. 67)

Ludovica está assim inserida no mesmo sistema referencial colonialista, navegando entre a cidade portuguesa da infância e a cidade africana contemporânea, que recusa e observa de cima.

³ Grifo conforme original.

Verdade é que Ludovica não precisou do processo de clausura para recusar Luanda e criar sua própria ilha no apartamento. A narrativa mostra que essa personagem fez esforços para manter-se ocupada dentro da casa a maior parte do tempo, sendo a clausura então um processo de continuidade dentro dessa recusa do espaço e da maneira de viver do colonizado. A recusa já existia, e, mesmo que o enredo faça parecer com que a ida de Ludovica para Luanda tenha sido por motivos outros, essa personagem já foi para Luanda com o comportamento de uma colonizadora.

2. Memória e Clausura: um breve panorama

2.1 Memória

Dentre as várias formas narrativas que conhecemos, o trabalho com a memória parece figurar como um dos poucos denominadores em comum. É certo que seu tratamento difere segundo essas mesmas formas, mas ela está sempre presente. Seja no discurso, na forma ou em sua ausência – o que é importante ressaltar – a evocação da memória é parte do ato de contar. O que se conta, como se conta ou porque não se conta são escolhas que o narrador faz imbuído, entre outras coisas, da bagagem sócio-histórico-cultural da qual dispõe. Ao que temos, em primeiro lugar, que o narrador não está separado da memória. Entre as muitas escolhas possíveis para contar algo, uma inexistente é despir-se da memória, a própria e a imaginada ou alheia. Daí decorre que até mesmo a tentativa de omiti-la em uma narrativa seja fato notável e digno de observação.

Se pensarmos no narrador ideal de Benjamin (1987), aquele que não abre mão da sabedoria⁴ trazida pela narrativa, estamos diante do narrador que lida com a dupla relação da memória: o longe espacial e o longe temporal (BENJAMIN, 1994, p. 202), ambos trazidos pelo narrador ao contar uma história. O espaço e o tempo, este último representado pela tradição, são os dois eixos que equilibram o gráfico do narrador de Benjamin, cujo desempenho se dá através do uso da memória. Ainda que com a função utilitária que o autor sugere para a narrativa, para este autor contar está associado a lembrar, e nisso sua oposição aos textos informativos é imperativa, dado que a informação

⁴ Sabedoria é usado no texto de Benjamin no sentido de lição trazida por alguém que detinha o conhecimento dela, de aprender com a experiência do outro.

tem função imediata e não remete a um passado que, trazendo a sabedoria, servirá de exemplo.

Ainda em defesa da narrativa e do seu narrador ideal, ou seja, o o narrador de Leskov, Benjamin traz uma passagem deste escritor para fazer outra referência ao ato de narrar: a superposição de camadas finas e translúcidas das “coisas perfeitas” de Leskov, analogia em que Benjamin explora a questão do tempo (e da falta de dedicação às narrativas) em crítica ao crescimento da industrialização que levou à desvalorização do trabalho manual, cuja excelência e técnica decorreriam da experiência acumulada com a repetição do processo artesanal. Se por um lado temos uma crítica do autor a formas em que hoje a memória e seus procedimentos se inserem perfeitamente e com autonomia, ou seja, o romance e o conto⁵, por outro lado a crítica é válida ao questionar a falta de reelaboração das memórias que, para este autor, só seria assegurada pelo ato de narrar aliado à tradição oral.

O crescimento dos processos industriais relegou à memória papel menos ativo. A faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 1994, p. 198) cedeu lugar à informação, excluindo também o mito e a arte de narrar e aproximando a memória cada vez mais da História como área de estudo. A experiência, de certa forma, se afastou da narrativa porque se aproximou do presente. Ficou perto da informação, e nisso Walter Benjamin foi incisivo.

Outras áreas de estudos também olharam para a memória como matéria. Enquanto desde o começo do século XX Freud fecunda na psicanálise o debate acerca das memórias e sua seletividade, afastando a ideia preexistente de que a mente seja um museu, no campo das ciências sociais Maurice Halbwachs inaugura na década de 1950 o estudo sociológico da memória com *Os quadros sociais da*

⁵ Benjamin usa o termo em inglês *short story* (BENJAMIN, 1994, p. 206).

memória (1925), seguido de *A memória coletiva* (1950, publicação póstuma). Para este autor, a memória é sempre construída em grupo, dado que aquele que lembra é um indivíduo inserido em um grupo de referência. A memória seria, então, um fenômeno coletivo:

Resulta disso que a memória individual, enquanto se opõe à memória coletiva, é uma condição necessária e suficiente do ato de lembrar e do reconhecimento das lembranças? De modo algum. Porque, se essa primeira lembrança foi suprimida, se não nos é mais possível encontrá-la, é porque, desde muito tempo, não fazíamos mais parte do grupo em cuja memória ela se conservava. (...) Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída. (HALBWACHS, 2006, p. 35)

Com a noção de construção social, a oposição entre memória individual e memória coletiva para este autor segue o caminho de fenômeno coletivo, caminho de análise que começava a ser delineado nos estudos sociais à época. E por estar assim relacionada aos eventos coletivos, as memórias individuais são as mais difíceis de acessar, tendendo a desaparecerem. Nesse sentido, a ideia de construção social da memória através de uma comunidade afetiva se aproxima da ideia do narrador artesão de Benjamin, cujas “coisas perfeitas” só são possíveis porque recebem, a cada processo artesanal, uma nova

superposição de camadas finas e translúcidas. É a reelaboração da memória que a torna viva para um grupo, uma comunidade afetiva e mesmo para o indivíduo.

Halbwachs aponta a memória individual como um fragmento, partes do meio social do qual o indivíduo é apenas instrumento. A memória, portanto, passa por uma espécie de validação ratificada pela interação que opera no grupo ao qual o indivíduo pertence. Mesmo para a construção das lembranças individuais, o indivíduo precisa recorrer ao meio social do qual faz parte. Assim, pode-se concluir que a memória é uma construção coletiva mesmo quando operada de forma individual, uma vez que todo indivíduo está sujeito ao grupo em que vive.

O autor aponta, ainda, o papel da memória na reconstrução do passado (História). Por ser elaborada no presente e dentro da comunidade afetiva e do grupo social dos quais fazemos parte, a reconstrução do passado teria maior relação com o presente do que com o passado que tenta reconstituir. Outra vez temos um olhar centrado na interação da memória dentro do seu contexto de produção de referência. Isso é paradigmático para compreender que situar a memória de forma estática no tempo em que ela representa não dá conta de compreendê-la e a seus processos.

Se para Benjamin a memória está no cerne da tradição oral do narrador artesão e para Halbwachs a memória é sobretudo coletiva, para o historiador Jacques Le Goff o olhar sobre a memória está centrado na divisão entre memória coletiva e memória social, a primeira expressão utilizada pelo autor para as sociedades sem escrita e a segunda para as sociedades que já tinham escrita. Essa definição elege a escrita como paradigma, restringindo ao suporte uma questão que já havia se mostrado mais ampla em Halbwachs, por exemplo, que usava a expressão “memória social” em oposição à expressão

“memória pessoal”, de forma a diferenciar a memória individual do fato histórico que pertencia a um grupo.

A escrita, que não era em si um problema para Benjamin, que a usou para representar sua preocupação com o excesso de subjetividade no romance, passa a ser em Le Goff o ponto de distinção. Aparando as arestas de ambos os lados, e, ainda, considerando a memória como matéria de estudo de diversas áreas – e não só da História, como poder-se-ia pretender –, faz-se necessário identificar neste ponto uma questão: seria a subjetividade o ponto de distinção entre uma memória que se pretenda coletiva e uma memória que se pretenda individual?

Aparentemente, não. Adiantando a discussão, se pensarmos nas questões de identidade e identidade nacional, como excluir a função da subjetividade na construção da identidade nacional de um indivíduo? A tradição, essa espécie de “pano de fundo” atribuído à memória coletiva, mais parece constar como uma referência para o exercício da subjetividade do que propriamente como uma categoria à parte (ou seja, complementam-se, e não se excluem). Há uma relação intrínseca entre subjetividade e memória coletiva (ou social, para Le Goff), que é a relação de referência.

Além disso, centrar a questão no suporte (escrita), exclui a ideia de que outros suportes de registro da memória tenham valor social e histórico. A história oral, enquanto categoria da História, alimenta-se da tradição e com ela contribui, não sem passar pelas histórias subjetivas dos indivíduos que dela fazem uso. A sociologia prestou atenção a isso quando passou a olhar para as subjetividades na década de 1970, o que Beatriz Sarlo chamou de “guinada subjetiva” (SARLO, 2007). A autora, no entanto, salienta o caráter exagerado do uso dos relatos pessoais⁶ na construção do conhecimento histórico, o que

6 Referindo-se aos relatos e testemunhos de pessoas que passaram pelo holocausto.

desprezaria as especificidades de cada área. A crítica da intelectual direciona-se à constituição dos relatos e testemunhos como fontes absolutas na construção do conhecimento histórico, mas não a ponto de questionar a importância dessas experiências e memórias como também fonte de reconstituição do passado. Não se trata de inutilizar esses testemunhos como fonte, mas de observá-los em conjunto com outras fontes de conhecimento histórico.

A autora aponta ainda a relação discursiva da memória e da subjetividade, que só acontece na forma e no momento da organização de um discurso, aproximando-nos da ideia de interação proposta por Halbwachs. De forma complementar ao pensamento deste autor, Sarlo propõe a ideia de que no discurso (interação) é operada uma experiência acontecida no passado, mas que passa a existir através dele (SARLO, 2007), salientando o caráter duplo do tempo em que se fala e do tempo do qual se fala. Também o caráter fragmentário dos testemunhos deve ser levado em consideração, uma vez que não só traz parte da história a ser relatada e advém dos que fizeram parte dela, como também e conseqüentemente privilegia as escolhas de quem narra.

Paul Ricoeur vê o testemunho como “uma extensão da memória, tomada na sua fase narrativa” (RICOEUR, 2003, p. 3). Assim, o testemunho não é a memória em si, mas uma continuação dela. E acrescenta: “Mas só há testemunho quando a narrativa de um acontecimento é publicitada (...)” (Idem). Estamos de novo no domínio do discurso, o momento em que a memória é exercitada ou ainda o que Halbwachs define como interação. Importa lembrar Halbwachs pois, assim como esse autor bebeu na fonte de Bergson, também o fez Paul Ricoeur, que cita Bergson em diversas partes do livro *A memória, a história, o esquecimento* (1913). O que Paul Ricoeur chama de memória exercitada, segundo ele, Bergson chamava de esforço de

memória e Freud de trabalho de rememoração. O autor apresenta, assim, um panorama acerca do uso da memória (RICOEUR, 2014).

2.2 Clausura

Segundo o dicionário Caldas Aulete, o termo clausura tem cinco acepções, as quais transcrevemos aqui:

(clau.su.ra) sf.

1. Lugar ou ambiente fechado.
 2. Em um convento, parte ou local que se destina somente aos frades ou às freiras, e onde não podem entrar pessoas não pertencentes à comunidade dos religiosos.
 3. Fig. Situação de quem não sai de um lugar restrito ou fechado, esp. de quem vive em claustro ou convento.
 4. A vida ou o modo de vida dos religiosos que não saem da clausura (2), ou, p.ext., daqueles que vivem em convento.
 5. Fig. Vida retirada, isolada de outras pessoas ou comunidades; ISOLAMENTO; RECLUSÃO; RECOLHIMENTO.
- [F.: do lat. clausura,ae. Hom./Par.: clausura(s) (sf.[pl.]), clausura(s) (fl. clausurar).] (Julho, 2017)

Há muitas formas de tratar o isolamento nas ciências humanas. Se tomamos a perspectiva de uma explicação de dicionário, como trazida acima, verificamos de início que a expressão aplica-se antes a um espaço do que a um ato, como queremos propor neste trabalho. A clausura aparece então como algo externo ao indivíduo, como espaço do qual ele participa, e não como uma ação. Se pensamos em estender a pesquisa a um termo aparentemente mais apropriado, como o

confinamento, veremos que a acepção privilegiará o ato em detrimento do espaço:

(con.fi.na.men.to) s.

1. Ação ou resultado de confinar(-se).
2. Estado ou condição daquilo ou daquele que está confinado, preso, impedido de sair de um espaço limitado. (Julho, 2017)

Este privilégio dado ao ato, no entanto, não nos serve inteiramente para este estudo porque, se por um lado queremos pensar o isolamento das personagens tanto sob a perspectiva do ato de isolar-se como do espaço escolhido para este isolamento (o apartamento de Ludovica, cuja porta a personagem transforma em uma parede, e o corpo de Sá Amélia, que aos poucos perde o movimento das pernas, debaixo para cima, ficando cada vez mais isolada em si mesma), por outro, o termo costumeiramente está associado à definição de certa literatura produzida em situações específicas de confinamento, como a prisão ou cárcere e o manicômio, a exemplo de obras como *O cemitério dos vivos*, de Lima Barreto e *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos. Além de não ser essa a situação de ambas as personagens, ou seja, seus isolamentos terem sido por elas escolhidos e não uma situação de confinamento em cárcere ou manicômio, os romances não são escritos em primeira pessoa⁷, dentro ou fora de uma situação de cárcere.

Assim, parece mais interessante pensar o isolamento das personagens a partir da ideia que nos traz a quinta acepção do excerto

⁷ Embora o narrador de *Teoria Geral do Esquecimento* alegue, no início da narrativa, que os cadernos de Ludovica são reais e dos quais foram extraídas algumas partes do romance, não temos comprovação de que o são. E, ainda, inseridos na narrativa, não deixam de ser ficção.

em que é definido o termo clausura, ou seja, o sentido figurado de clausura, que agrega tanto o ato de isolar-se quanto o espaço do isolamento.

Contribuição curiosa acerca deste termo nos chega através do estudo filosófico da loucura. Em *Clausura do Fora ao Fora da Clausura*, o termo é associado à figura da personagem exilada para desdobrar o estudo a respeito da loucura que o autor vem fazendo nos capítulos anteriores desta obra:

A existência da loucura, diz ele [referindo-se a Maurice Blanchot], responde à exigência histórica de enclausurar o Fora⁸, constituindo-o como 'interioridade de espera ou exceção'." (...) A Loucura não seria então só exposição pura ao Fora como vínhamos postulando, mas *clausura desse Fora numa personagem exilada*⁹. (PEBART, 2009, p. 169)

Embora não seja nossa hipótese pensar as personagens como na acepção proposta por PeTomamobart, é interessante perceber a relação estabelecida entre o ato de enclausurar-se e a loucura, no sentido de que a falta do convívio social pode levar à perda da razão. No caso de nossas personagens, cujas clausuras não são impostas de maneira exterior, o Fora mencionado no excerto (que nada tem a ver com alteridade, mas com o inconsciente) se mostra na forma dos diários de Ludovica, que exerce o registro do fluxo de consciência entre poemas e textos em prosa ao longo dos anos que permaneceu

⁸ Para fins de entendimento do trecho, a obra traz a explicação do que seria o Fora: "O Fora com o qual a psicologia, no seu trato com a loucura, recusou entrar em contato, é o contrário de uma ciência: é a não-origem, a ausência de tempo, o inumano, o anônimo — tudo o que, aliás, a psicanálise abrigou sob o nome de Inconsciente." (PEBART, 2009, p. 178).

⁹ Grifo conforme original.

enclausurada. Quanto a Sá Amélia, como as suas manifestações são na maior parte do enredo mostradas através do narrador, tendo esta personagem poucas falas diretas, observamos o fluxo de consciência sobretudo através das suas alterações de humor, em geral apaziguadas pelo personagem Vicente, seja como Vicente ou como Dr. Valdez. O inconsciente tem, assim, papel importante como mediador no processo de clausura das personagens.

Outro termo que acompanha os termos que fazem referência ou analogia ao isolamento, que aparece inclusive no trecho acima, é o do exílio, cujo par *insílio* nos parece mais correto para este estudo, uma vez que nenhuma das duas personagens deixa de fato os respectivos países. O insílio, como nos esclarece Miriam Volpe em estudo acerca da obra do escritor uruguaio Mario Benedetti, seria uma espécie de “exílio residencial”, cuja explicação, embora trate de um contexto diverso¹⁰, cabe aqui para analisar as duas personagens escolhidas:

Raramente, nos estudos sobre o exílio, se tem falado do vazio deixado pelo êxodo, nem de suas repercussões sobre as pessoas que ficam (Ilie, 1980). Nesse sentido, aparece, na obra de Benedetti, um exílio residencial, ou insílio, sofrido pelos cidadãos que foram forçados pelas ditaduras a adotar uma atitude passiva e uma semi-impotência que os destitui de sua autonomia moral e de sua iniciativa psicológica e também pelos que foram encarcerados e destituídos de todos os seus direitos (Benedetti, 1993). (VOLPE, 2003, p. 48-49)

¹⁰ Referimo-nos ao contexto da condição de exilado pela ditadura uruguaia, situação do uruguaio Mario Benedetti, cujas reflexões sobre o espaço e a condição do exilado são desenvolvidas no estudo de Miriam Volpe, trazido no excerto. Embora a condição das duas personagens aqui estudadas não seja a de exiladas políticas em regime ditatorial, como era a de M. Benedetti, aproveitamos a acuidade do termo “insílio” para a análise das personagens.

A casa se torna assim o “espaço de fuga”, uma fuga para dentro, nem sempre oferecendo uma imagem de segurança. A imagem da casa, que em leituras de diferentes culturas pode representar a ideia de nação e de conforto, nesses dois romances parece operar uma tensão dentro da narrativa. Embora o espaço se pretenda físico, encerra outras questões na profundidade, como o medo já abordado neste texto e a falta de lugar dessas personagens colonas no novo projeto de nação.

Se olharmos de perto, a contradição da qual estamos falando se trata de uma inadequação às mudanças políticas que faz com que ambas se isolem, sobretudo se considerarmos Ludovica a partir de seus diários, nos momentos finais de sua vida e a compararmos a Sá Amélia. Ambas são mulheres idosas, que se sentem desamparadas para lidarem com as mudanças políticas nos ambientes em que não escolheram estar, mas dos quais escolhem não partir. Escolhem ficar e se adaptam segundo suas próprias estratégias. É daí que resulta o fato de o microespaço ao qual as duas personagens têm acesso ser um lugar de permanente tensão. Estarem fechadas em pequenas casas não significa segurança completa, como parecem buscar as personagens. A todo o tempo as intervenções externas as relembram de que a casa não é segura:

Uma tarde, despertou-a um redondo alvoroço de vozes. Levantou-se em pânico, imaginando que iam invadir-lhe a casa. A sala de visitas dava para o apartamento de Rita Costa Reis. Colou o ouvido à parede. Duas mulheres, um homem, várias crianças. A voz do homem era ampla, sedosa, muito agradável. Falavam entre eles numa daquelas línguas melódicas e enigmáticas que por vezes o rádio lhe trazia. Uma ou outra palavra soltava-se do conjunto e ficava aos saltos,

como uma bola colorida, indo e vindo no interior do seu cérebro. (AGUALUSA, 2012, p. 35)

Neste trecho Ludovica testemunha com medo uma reunião do outro lado da parede de seu apartamento. É uma reunião alegre, de chegada de novas pessoas (e de um novo país, por extensão). Mas para ela tudo o que se produz é pânico. Também em *As Visitas do Dr. Valdez* o medo do espaço externo à casa é referido, como no já mencionado medo de Sá Caetana ao chegarem na cidade e verem as pessoas andando livremente.

As personagens experimentam o que Mario Benedetti chama de insílio, cujo significado alerta para a existência de “uma atitude passiva e uma semi-impotência que os destitui de sua autonomia moral e de sua iniciativa psicológica” (BENEDETTI, Mario apud VOLPE, Miriam. 2003, p. 48-49). Ainda que, como já explicado, o contexto de produção dessa constatação de Mario Benedetti seja radicalmente diferente do contexto nos quais estão ambientadas as falas das personagens aqui estudadas, acreditamos que a imagem do insílio trazida pelo escritor uruguaio e desenvolvida por Miriam Volpe contribua para pensar a contradição vivida pelas duas personagens.

O insílio pode ser um ponto de partida interessante para pensar o espaço enquanto lugar imóvel de fuga, ou seja, um espaço que congrege origem e destino no mesmo lugar. A impossibilidade de mudar de espaço, o refúgio concedido na clausura, deve assim guiar as ações de ambas as personagens aqui estudadas. Se para Ludovica o insílio é consequência de uma escolha, embora a narrativa seja construída de maneira que o leitor seja levado a pensar o contrário, para Sá Amélia esse movimento de exílio interno aparece na narrativa igualmente como escolha, mas no caso desta personagem, uma escolha de como enfrentar a doença que a faz perder os movimentos

das pernas. A semi-impotência e a passividade se vêem nos comportamentos da personagem por força da dependência cada vez maior da irmã e do empregado, e ela então se dedica a preencher o tempo ora com momentos de lucidez, ora com verdadeiras cenas infantis de agressividade. Um certo ar de alienação norteia e, ao mesmo tempo, age como justificador dos caprichos da personagem:

- Por hoje está resolvido – concluiu Sá Caetana tapando a irmã com o lençol, dando um jeito ao quarto desarrumado para apagar os traços da crise que de alguma maneira a envergonhavam.

- E amanhã? Amanhã a patroinha vai querer saber quando chega esse doutor – disse Vicente, intranquilizando a patroa.

- Ela lembra-se sempre daquilo que lhe faz falta.

Vicente conhece bem Sá Amélia, a quem chama patroinha talvez pelos modos infantis da senhora. Conhece-a melhor que ninguém, de passar as tardes contando-lhe histórias tal como Nastácia lhas contava quando era pequena. E quem atravessa a vida ouvindo histórias está sempre disposto a acreditar. Sabe, além disso, que Sá Amélia se arranja todos os dias com cuidado, não vá uma visita inesperada apanhá-la descomposta. Custa-lhe vê-la ao fim da tarde, quando ela invariavelmente conclui que já não virá ninguém e se deixa apagar numa grande decepção. Sabe que por detrás da loucura e da doença da idade ela é capaz de usar da lembrança para cobrar o que lhe devem com a mesma facilidade com que recorre ao esquecimento para se isentar de responsabilidades. (COELHO, 2010, p. 31)

O trecho ilustra bem a dinâmica das ações no microespaço da casa no romance: Sá Caetana se envergonha das cenas que a irmã faz. Sá Amélia, alienada entre os momentos de lucidez e os momentos em que, desapontada com a própria condição e ao saber que não receberá

visitas, cai na realidade de que mudaram de cidade e de vida, e logo se ausenta, parecendo delirar. Quem percebe que esse movimento entre lucidez e delírio é falso é justamente Vicente, o criado. Ele identifica que o comportamento ausente da patroa serve para ausentar-se das responsabilidades. O delírio ou a falta de lucidez, então, aparecem como resultados da semi-impotência que o exílio interno cria na personagem. O refúgio no delírio e na doença, ou seja, no próprio corpo, não faz com que Sá Amélia se sinta mais contente, não resolve suas angústias, mas, pelo contrário, a faz voltar ao estado alienado e a viver das lembranças do passado, como se ainda estivesse na Ilha do Ibo.

Para Ludovica o conceito se torna mais claro, porque de fato o exílio para esta personagem é feito dentro da casa. A parede construída na porta do apartamento representa a vontade de refugiar-se no espaço da casa, mas o passar dos anos parece não sustentá-la inteiramente. Observamos nesta personagem também a destituição de sua iniciativa psicológica, como no diário cujo título é também o título do capítulo que segue: “A cegueira (e os olhos do coração)”:

Venho perdendo a vista. Fecho o olho direito e já só enxergo sombras. Tudo me confunde. Caminho agarrada às paredes. Leio com esforço, e apenas sob a luz do sol, servindo-me de lupas cada vez mais fortes. Releio os últimos livros, os que me recuso a queimar. Andei queimando as belas vozes que me acompanharam ao longo de todos estes anos.

Às vezes penso: enlouqueci.

Vi, do terraço, um hipopótamo dançando na varanda do andar ao lado. Ilusão, bem sei, mas ainda assim vi-o. Pode ser fome. Tenho-me alimentado muito mal.

A fraqueza, a vista que se esvai, isso faz com que tropece nas letras, enquanto leio. Leio páginas tantas vezes lidas, mas elas são já outras. Erro, ao ler, e no erro, por vezes, encontro incríveis acertos. No erro me encontro muito.

Algumas páginas são melhoradas pelo equívoco.

Um fulgor de pirilampos, pirilampeja pelos quartos. Movo-me, como uma medusa, nessa bruma iluminada. Afundo-me nos meus próprios sonhos. Talvez a isto se possa chamar morrer.

Fui feliz nesta casa, certas tardes em que o sol me visitava na cozinha. Sentava-me à mesa. Fantasma vinha e pousava a cabeça no meu regaço.

Se ainda tivesse espaço, carvão, e paredes disponíveis, poderia escrever uma teoria geral do esquecimento. Dou-me conta de que transformei o apartamento inteiro num imenso livro. Depois de queimar a biblioteca, depois de eu morrer, ficará só a minha voz.

Nesta casa todas as paredes têm a minha boca.
(AGUALUSA, 2012, p.77-78)

O excerto corresponde ao quinto diário da personagem. Neste momento da narrativa, Ludovica, já idosa, faz uma espécie de avaliação da sua vida enclausurada, do seu insílio. Há uma certa melancolia na fala de Ludovica ("Leio páginas tantas vezes lidas, mas elas são já outras."), como se a personagem observasse o resultado da passagem do tempo e fizesse um levantamento de sua vida. O reconhecimento do erro ("Erro, ao ler, e no erro, por vezes, encontro incríveis acertos. No erro me encontro muito.") reforça a sensação de melancolia e a relação com o conceito de autor "insiliado", destituído

de sua autonomia e iniciativa psicológica. Ludovica parece aceitar o passar dos anos e os acontecimentos. Aceita a cegueira – a física e a moral –, aceita a falta de suprimentos, aceita a falta de espaço para escrever. Aceita, assim, o fim. O movimento que resulta desta avaliação de vida no insílio é a vontade de escrever “uma Teoria Geral do Esquecimento”, que parece ser o ponto alto da argumentação da personagem, como se a partir daquela avaliação, o que restasse fosse esquecer.

É possível pensar, também, que essa ideia do insílio parta de um ponto de vista formal real para traduzir, no papel, uma escolha estética. Referimo-nos à categoria de “representação do exílio no interior do próprio território” tão bem proposta por Nazir Can, ao refletir sobre os autores do sistema literário moçambicano. Segundo o crítico, estes escritores vivem uma contradição interna:

Erguidos em um chão de desigualdade e de incomunicabilidade interna, os muros entranham-se na paisagem cultural nacional, afetando a imagem que os autores possuem de si mesmos e as imagens que oferecem da jovem nação em seus textos. O exílio dentro de casa, ou o insílio, termo em língua espanhola que designa o estranhamento vivido dentro da própria pátria, além de estruturar temática e formalmente o romance moçambicano, como tentarei demonstrar, pode ajudar-nos a pensar as relações que se estabelecem no país entre produtores e representações. (CAN, Nazir. 2016, p. 76).

Assim, o desconforto do espaço pode ser pensado também como resultado formal do desconforto dos próprios autores dentro de suas próprias casas, ou seja, seus próprios países, transferido para o romance na forma do desconforto das personagens. A casa é pequena,

é angustiante e ao mesmo tempo é o refúgio. Reforçam esse desconforto duas estratégias narrativas recorrentes nos dois textos: a descrição da casa como lugar pobre e feio, sempre insuficiente, como o descreve o narrador de *As Visitas do Dr. Valdez* ao relatar as primeiras impressões de Sá Caetana sobre a nova casa em que viveriam na cidade, e a facilidade de Ludovica em se dispor de elementos da casa para as suas diversas necessidades (queimar móveis para ter fogo para cozinhar, escrever nas paredes porque não tem mais papeis, etc.). Se a casa é o espaço de refúgio das personagens, não cuidar e não gostar do espaço é também uma forma de autoagressão, papel ao qual vão se dedicando lentamente Sá Caetana e Sá Amélia.

3. A verdade da personagem

O título acima foi emprestado do consagrado estudo de Antonio Candido sobre a personagem cujo nome é: "A personagem do romance" (1976), no qual o autor se propõe a esmiuçar o que chama de "o problema da verossimilhança" (CANDIDO, 1976, p. 75), apontando para a necessidade de observar a relação da personagem na organização interna do romance.

Tomamos o termo emprestado não só para pensar a verossimilhança das personagens Sá Amélia e Ludovica dentro da organização dos respectivos romances, mas, sobretudo, para colocar luz sobre a investigação da possibilidade de existência de duas personagens como essas dentro 1. da economia das duas obras (Idem) e 2. dentro dos sistemas literários dos países de produção e ambientação dos romances. A este respeito, é importante considerar que não é usual em romances escritos após a Independência dos países africanos a presença de colonos como protagonistas dos enredos. Basta analisar a crítica, por exemplo, do romance *As Visitas do Dr. Valdez*, que frequentemente aponta o personagem Vicente como metáfora da nação recém-independente, tão adolescente naquele momento quanto ele. Se Vicente é o elemento essencial para compreender o caminho da nação em vias de se tornar independente no momento em que se passa a narrativa, Sá Amélia representa a contramão deste caminho, tornando-se essencial para observarmos o caminho dos que, embora vinculados ao colonialismo, escolheram não deixar os países que se encaminhavam para a independência. Por essa razão analisamos Sá Amélia como personagem central neste estudo,

junto à análise da personagem Ludovica, em detrimento do estudo centrado na tríade de personagens principais Vicente, Sá Caetana e Sá Amélia. Ainda assim, estão presentes aqui os outros dois personagens quando se faz necessário de acordo com o contexto.

Assim, escolhemos proceder a essa análise pelo viés que nos parece saltar aos olhos em se tratando das duas personagens: a relação destas com os processos de memória e esquecimento pelos quais passam no decorrer das duas narrativas, e suas escolhas pelo ato de se enclausurarem no pequeno espaço da casa – e de lá saírem apenas em pensamento e espiadas pelas janelas.

3.1 Da clausura à memória, ou porque Ludo

Ludovica é uma personagem assustada. Já no primeiro parágrafo do romance é delineado o traço mais marcante de sua personalidade:

Ludovica nunca gostou de enfrentar o céu. Em criança, já a atormentava um horror a espaços abertos. Sentia-se, ao sair de casa, frágil e vulnerável, como uma tartaruga a quem tivessem arrancado a carapaça. (AGUALUSA, 2012, p. 11)

Há ao longo do romance 32 ocorrências da palavra céu¹¹. Há, ainda, muitas outras referências ao grande espaço aberto acima da

¹¹ Considerando as aparições originais em cada parágrafo e excluídas as repetições, inclusive nos títulos.

cabeça, sempre associadas ao sentimento de medo que a personagem exprime do mundo exterior. Esta palavra, “medo”, aparece 8 vezes ao longo da obra, 4 delas diretamente associadas a Ludovica. Figuram ainda outras palavras e expressões correspondentes ao sentimento, como “pavor primordial” (AGUALUSA, 2012, p. 11), “horror” (idem, p. 11), “tudo que a horrorizava em Angola” (idem, p. 95), “receio os mosquitos, a miríade de insetos aos quais não sei dar nome” (idem, p. 31), “experimentava um terror profundo” (idem, p. 102), “aterrorizada, como uma criança” (idem, p. 170) e, mesmo ao exprimir um sentimento de felicidade, junto está o medo: “Sentiu-se feliz, sentiu-se aterrorizada quando a irmã se apaixonou por um engenheiro de minas.” (Idem, p. 12).

O medo de estar em público, portanto, faz parte da lógica da personagem (CANDIDO, 1976, p. 58) Ludovica, anunciado bem a começo do romance, quando é levantado o acontecimento chamado de “O acidente” (AGUALUSA, 2012, p. 11). No entanto, este episódio – a saber, o episódio em que Ludovica é estuprada quando adolescente, na sua cidade natal em Portugal, Aveiro -, só nos é revelado ao final do romance, de modo que somos levados a compreender o medo que sente a personagem ao longo da leitura, e não por esta pedra fundadora.

Para além de questionar a organização interna do romance, interessa-nos observar como esse medo, constitutivo da personagem, é transferido para a cidade de Luanda e para Angola de maneira geral, e operado pelos processos de memória exercidos por essa personagem.

A memória como exercício, proposta que levantamos no capítulo dois deste trabalho, está presente na rotina de Ludovica como uma ação justamente a partir do momento em que a personagem decide construir a parede que a manterá enclausurada até o fim do romance:

Ludo correu ao escritório de Orlando. Agarrou na pistola, avançou, apontou-a para a porta de entrada e carregou no gatilho. Recordaria o momento do tiro, dia após dia, durante os trinta e cinco anos que se seguiram. O estrondo, o ligeiro salto da arma. A breve dor no pulso.

Como teria sido a sua vida sem aquele instante? (AGUALUSA, 2012, p. 22)

A partir desse momento, o que se passa na narrativa é a improvável cena em que a personagem mata um homem, leva-o para dentro da casa e canta para ele a fim de aliviar o seu sofrimento na hora da morte e por fim o enterra no jardim do próprio terraço, seguida da igualmente (se não mais) improvável cena em que constrói um muro na porta do seu apartamento – muro que só gerará suspeitas em personagens cuja lucidez é questionada, como Pequeno Soba e Nasser Evangelista. Importa levantar este ponto porque, segundo a lógica interna (CANDIDO, 1976) do romance, esses personagens identificam a possibilidade de haver uma porta ali, mas, por serem personagens socialmente pouco levados a sério, porque vistos como loucos (principalmente Pequeno Soba), tem-se a impressão de que são delírios das personagens, o que validaria a frágil proposição da possibilidade real de um apartamento sumir dentro de um prédio.

O que não parece improvável, no entanto, é a simbologia que parece estar por detrás dessas duas cenas. Temos aqui uma personagem portuguesa acuada, ameaçada dentro de sua própria casa por um jovem angolano que a quer assaltar e é morto por ela. Uma leitura inicial poderia identificar aí uma crítica do autor da obra ao colonialismo, com uma espécie de representação literária de Portugal matando Angola (a imagem da morte é carregada de simbolismo

sempre que aparece na literatura). No entanto, uma leitura mais aprofundada aponta para a prevalência de uma única narrativa, que é neste caso a narrativa do colonizador, já que é a personagem portuguesa que, com o auxílio da arma de fogo (a tecnologia usada para subjugar o outro e vencer guerras), sobrevive. E sobrevive no meio da sociedade angolana, escondida, mas viva e com todas as memórias e valores do tempo colonial, como uma erva daninha que cresce entre as plantas saudáveis.

Outro exemplo da sobrevivência de Portugal em Angola após a Independência é o do personagem Jeremias, o capitão português que é quase morto, mas sobrevive a um “fuzilamento negligente” (AGUALUSA, 2012, p. 45). Jeremias é um capitão do exército português, cuja fama de torturador lhe rendeu o apelido de Carrasco. Aparece pela primeira vez no romance ao ir ao apartamento de Ludovica a fim de recuperar os diamantes de Orlando. No entanto, um comportamento suspeito o denuncia: o personagem reage mal ao cumprimento de um homem que estava na porta do prédio:

Estacionaram o carro diante do Prédio dos Invejados e saíram.
Um mendigo travou-os à entrada:

Bom dia, camaradas.

O que queres, pá?!, ralhou Jeremias: Vens pedir dinheiro aos brancos? Esse tempo acabou. Na Angola independente, na trincheira firme do socialismo em África, não existe lugar para os pedintes. Aos pedintes corta-se-lhes a cabeça. Afastou-o com um empurrão e entrou no prédio. (Idem, p. 27)

Fica evidente no discurso de Jeremias a ironia do personagem ao falar sobre Angola como país independente. Ao empurrar o mendigo, sua ação imediatamente posterior ao comentário sobre o futuro do

país, corrobora seu desagrado pelo tema. A mesma cena oferece ao leitor o entendimento do capitão português sobre a política angolana e o orgulho em ser parte do exército português:

Voltou-se para dois dos homens armados e ordenou-lhes que fossem buscar uma corda e amarrassem os mercenários. Prenderam-lhes as mãos atrás das costas e empurraram-nos para o interior de um Toyota Corolla, um carro em muito mau estado. Um dos homens sentou-se no lugar do morto. Monte ao volante. Os restantes seguiram atrás deles num jipe militar. Benjamim afundou o rosto nos joelhos, sem conseguir controlar o choro. Jeremias empurrou-o com o ombro, incomodado:

Acalma-te. És um soldado português.

Monte interveio:

Deixe o miúdo tranquilo. Não o deviam ter trazido. Quanto ao senhor, não passa de um prostituto a soldo do imperialismo americano. Devia ter vergonha.

E os cubanos, esses não são mercenários?

Os companheiros cubanos não vieram até Angola por dinheiro. Vieram por convicções.

Eu fiquei em Angola por convicções. Combato pela civilização ocidental, contra o imperialismo soviético. *Combato pela sobrevivência de Portugal*¹². (Idem, p. 29)

Conforme ressalta nosso grifo ao final do trecho, o sumo da ideologia imperialista portuguesa está no discurso de Jeremias. O personagem sobrepõe a civilização ocidental e a civilização portuguesa à civilização angolana, evidenciando o pensamento português (e colonizador) de superioridade, ao mesmo tempo em que reconhece a

¹² Grifo nosso.

necessidade de sobrevivência, já que naquele momento a conquista da Independência estava muito próxima. Também por esse motivo, há um certo rancor no discurso de Jeremias.

Jeremias sobrevive, fruto de um “serviço mal feito”: “Decorreriam anos. Décadas. Jeremias jamais cruzou a fronteira.” (Idem, p. 49). O fuzilamento ao qual foi submetido não o mata e o personagem é salvo por Madalena. Ao leitor fica a sensação, mais uma vez, que o salvamento do capitão do exército português pela enfermeira angolana presta-se à ideia implícita de mostrar que Portugal nunca saiu de Angola, e que a própria população não estava inteiramente de acordo com os ideais dos movimentos de libertação (como o fuzilamento de membros do exército português), especialmente na figura do MPLA, que é o único que não aparece no trecho. Enquanto no mesmo trecho há menção aos outros movimentos de libertação existentes à época, o MPLA segue não mencionado, mas duramente criticado à custa da criação de imagens e metáforas, como veremos ao longo deste trabalho.

Cabe aqui ressaltar que o romance faz uma série de críticas à sociedade angolana sem, no entanto, deixar clara a sua preferência política. Tais críticas, entretanto, contribuem para uma representação bastante dúbia e questionável das personagens angolanas em relação aos seus caracteres e da sociedade angolana como um todo, apontando, como veremos mais à frente, para uma crítica velada ao governo do pós-Independência (e mesmo ao projeto da Independência).

Assim, através dessa cena, o autor articula uma representação do Portugal que sobrevive no seio de Angola, escondido, envelhecendo na decadência das construções antigas, mas que está lá. O afeto (dó) que o leitor sente ao acompanhar a portuguesa Ludovica queimar toda a casa para ter fogo e alimento, assim como suas peripécias para conseguir este último, parecem ser o motor deste movimento de

exaltação à sobrevivência do colonizador no seio da sociedade que acaba de se ver independente. A falta de qualquer restrição direta ao colonialismo português (ou qualquer outro, que fosse) no texto que se contraponha ao levantamento das precariedades da jovem nação, muitas decorrentes da própria experiência colonial, exprime uma certa saudade do passado colonial. Para isso colaboram os abundantes episódios em que personagens e traços ligados à sociedade angolana são ironizados.

Voltando ao trecho do romance trazido anteriormente, está ali a pedra fundamental do exercício de memória ao qual Ludovica se entrega durante o romance: o momento em que a personagem mata o jovem assaltante. É preciso despir o afeto do olhar para observar que não se trata de um arrependimento por parte da portuguesa, mas, sobretudo, um marco da relação da personagem com o território no qual ela vive e que a cerca. Essa palavra, aliás (arrependimento), aparece apenas duas vezes ao longo do romance: uma está ligada à Maria da Piedade Lourenço, a filha de Ludovica, ao ser narrado o momento em que conhece a mãe (AGUALUSA, 2012, p. 153) e na outra ao serem narradas as primeiras dificuldades com alimentação da personagem Ludovica (Idem, p. 39).

O marco ao qual nos referimos no parágrafo anterior refere-se ao ato de lembrar do tiro disparado contra o assaltante como uma característica fundamental para entender a personagem: é a partir da experiência de sentir-se ameaçada e matar um homem que Ludovica molda o seu comportamento pelo resto da sua vida. Antes disso, o medo fazia parte da personalidade da personagem, mas não a impedia de sair de casa ou conviver com os angolanos, ainda que minimamente. Deste momento em diante a portuguesa se fecha para o mundo e o seu convívio social passa a acontecer no passado, através da memória. Ou seja, não acontece de maneira real, mas apenas na reelaboração presente do passado da personagem (cf. Halbwachs).

Uma forma de convívio real só voltará a acontecer já no final da vida, ao ter o apartamento invadido pelo personagem Sabalu.

Isolar-se é uma escolha feita pela personagem. Mas a convivência social, impossível de ser deixada de lado por alguém que vive em uma cidade, não. E Ludovica tem a vivência de duas cidades: a cidade natal, Aveiro, e Luanda. Ainda que tenha construído um muro na porta de seu apartamento, este apartamento continua fazendo parte de um prédio, que faz parte de uma cidade. Assim, Ludovica não deixa de fazer parte daquela sociedade, mas sim se esconde dentro dela. Isolar-se traz a ela a sensação de invisibilidade, mas não de inexistência. Como uma possibilidade de ato de socialização, a personagem recorre então ao passado. Todo o seu contato com seres humanos que leve a um convívio social (é preciso lembrar que a personagem tem contato com diversos animais ao longo da obra, mas isso não chega a ser convívio social), operado no presente, acontece através da articulação de suas memórias e dos diários que vai produzindo ao longo dos 30 anos que vive enclausurada.

De fato, Ludovica frequentemente refere-se a si mesma como estrangeira:

Sinto medo do que está para além das janelas, do ar que entra às golfadas, e dos ruídos que traz. Receio os mosquitos, a miríade de insetos aos quais não sei dar nome. Sou estrangeira a tudo, como uma ave caída na correnteza de um rio. Não compreendo as línguas que me chegam lá de fora, que o rádio traz para dentro de casa, não compreendo o que dizem, nem sequer quando parecem falar português, porque este português que falam já não é o meu.

Até a luz me é estranha.

Um excesso de luz.

Certas cores que não deveriam ocorrer num céu saudável.

Estou mais próxima do meu cão do que das pessoas lá fora.¹³

(AGUALUSA, 2012, p. 31)

Às vezes vejo um macaco passeando-se pelos ramos, lá no fundo, por entre a sombra e os pássaros. Deve ter pertencido a alguém, talvez tenha fugido, ou então o dono abandonou-o. Simpatizo com ele. É, como eu, um corpo estranho à cidade.

Um corpo estranho.

(AGUALUSA, 2012, p. 43)

Um corpo estranho à cidade, no entanto, não está fora dela. Ludovica tem medo de sair ao terraço porque sabe que pode ser descoberta. Ainda assim, parece não se preocupar com questões práticas como o cheiro que os vizinhos poderiam sentir ao queimar seus móveis ou mesmo a possibilidade de algum morador do prédio querer subir ao terraço e verificar a impossibilidade para tal. Essas fragilidades narrativas ficam como pontas soltas na obra.

Ainda assim, os excertos acima mostram como a personagem tem consciência de que seu auto-isolamento não a exclui da sociedade. Na verdade, Ludovica parece sempre observar a cidade de cima, seja pela imagem mesma de morar no último andar e ver a cidade apenas pela janela, seja quando sobe ao terraço, seja no sonho em que a personagem desce aos subterrâneos da cidade:

¹³ A formatação deste e de todos os excertos correspondentes aos diários da personagem procurou seguir a formatação original, cujo alinhamento é à direita da página e com espaçamentos diferentes e, ao mesmo tempo, a formatação da norma ABNT, com recuo de 4 cm à direita.

Uma noite, Ludo sonhou que por baixo das ruas da cidade, sob os respeitáveis casarões da baixa, se alongava uma interminável rede de túneis. As raízes das árvores desciam, soltas, através das abóbadas. Milhares de pessoas viviam nos subterrâneos, mergulhadas na lama e na escuridão, alimentando-se daquilo que a burguesia colonial lançava para os esgotos. Ludo caminhou por entre a turba. Os homens agitavam catanas. Batiam as lâminas umas contra as outras e o ruído ecoava pelos túneis. Um deles aproximou-se, colocou o rosto sujo ao da portuguesa, e sorriu. Soprou-lhe ao ouvido, numa voz grave e doce: O nosso céu é o vosso chão.
(AGUALUSA, 2012, p. 17)

Para além da tentativa de crítica implícita ao projeto político que dava sinais da concretização da Independência (pessoas sujas e animalizadas “alimentando-se daquilo que a burguesia colonial lançava para os esgotos”), há uma mensagem clara nesse sonho: Ludovica sabe que vive sobre os angolanos. Sabe que “pisa no céu” deles. Vê-los como outros, sujos e subterrâneos traz à baila a admissão de uma superioridade admitida no subconsciente a ponto de ser sonhada. Ludovica não quer se misturar. Não com as pessoas. Noutro trecho, a personagem sonha que se transforma em vários animais:

Hoje não aconteceu nada. Dormi. Dormindo sonhei que dormia. Árvores, bichos, uma profusão de insetos partilhavam os seus sonhos comigo. Ali estávamos todos, sonhando em coro, como uma multidão, num quarto minúsculo, trocando ideias e cheiros e carícias. Lembro-me que fui uma aranha avançando contra a presa e a mosca presa na teia dessa aranha. Senti-me flores desabrochando

ao sol, brisas carregando pólenes. Acordei e estava sozinha.
Se, dormindo, sonhamos dormir, podemos, despertos,
acordar dentro de uma realidade mais lúcida?
(AGUALUSA, 2012, p. 33)

Está dentro do imaginário da portuguesa misturar-se com animais, mas há uma distinção clara quando, também no sonho, Ludovica não se mistura com habitantes do subterrâneo daquela terra, que aparecem no sonho como seres “mergulhados na lama e na escuridão”. Assim, a sua socialização, ato inerente ao convívio de qualquer sujeito que viva em sociedade, acontece pelo exercício de memória, retomando sempre o passado no presente.

De acordo com Halbwachs, conforme já visto aqui, a memória é um fenômeno coletivo. Embora as lembranças sejam individuais, elas precisam de um grupo de referência para criação e manutenção. E o grupo de referência de Ludovica é o passado em Portugal e na Angola colonizada. É assim que vemos, nos primeiros capítulos do romance, a personagem a tentar manter-se ligada ao seu grupo de referência:

No outro dia, a água retornou às torneiras. Dali para a frente iria falhar com frequência, assim como a eletricidade, até desaparecer de vez. Nas primeiras semanas, incomodavam-na mais os apagões do que os cortes de água. Fazia-lhe falta a rádio. Gostava de ouvir o noticiário internacional na BBC e na Rádio Difusão Portuguesa. Escutava também as estações angolanas, mesmo se a irritavam os constantes discursos contra o colonialismo, o neocolonialismo e as forças da reação.
(AGUALUSA, 2012, p. 34)

Como vemos no trecho acima, a personagem mantém vínculos com o que está fora da cidade que a cerca. O gosto pelas estações de rádio estrangeiras, sobretudo pela Rádio Difusão Portuguesa, torna claro o lugar em que a portuguesa escolhe estar: o lugar em que a cultura não seja a angolana. E de preferência que seja a portuguesa. Quanto à música, Ludovica prefere a francesa:

Ludo girava os botões à procura de vozes. Chegavam-lhe frases soltas em francês, inglês ou *nalguma obscura língua africana*¹⁴:

... Israeli commandos rescue airliner hostages at Entebe...

... Mao Tse Tung est mort...

... Combattants de l'indépendance aujourd'hui victorieuse...

... Nzambe azali bolingo mpe atonda na boboto¹⁵...

Além disso havia o giradiscos. Orlando colecionava LPs da canção francesa. Jacques Brel, Charles Aznavour, Serge Reggiani, Georges Brassens, Léo Ferré. A portuguesa ouvia Brel enquanto o mar engolia a luz. A cidade adormecendo e ela deslembrando nomes. (AGUALUSA, 2012, p. 35)

Conforme nosso grifo no excerto acima, vemos que para a portuguesa as línguas africanas são “obscuras”. Fica claro que a personagem tem medo daquilo que não conhece. A escolha pelo idioma do discurso (ou seja, da informação, na forma da notícia, e da cultura, na forma da música) é um traço importante e reforça a necessidade do exercício de memória, já que o idioma das rádios locais é inacessível para a portuguesa, que preconceituosamente os acha obscuros.

¹⁴ Grifo nosso.

¹⁵ Segundo o que conseguimos pesquisar, esta frase está no idioma Lingala e seria uma tradução de um trecho da Bíblia. No entanto, não conseguimos entrar em contato com especialista no idioma referido para confirmar a tradução encontrada, e por isso optamos apenas por indicar o idioma.

A rememoração está explícita no trecho: “deslembrar nomes” nada mais é do que lembrá-los, nesta cena assistindo ao pôr do sol e ouvindo música francesa. Temos aqui a interação do exercício da memória proposta por Halbwachs, em que a personagem busca, em lembrança, estar próxima do seu grupo de referência. Em outras palavras: o ambiente serve convenientemente para estar *em presença*, mas não *em referência*. Queremos com isso dizer que parte do processo de interação é cumprida, pois, como já abordado aqui anteriormente, para Halbwachs a memória individual seria como um fragmento, partes do meio social do qual o indivíduo é apenas instrumento. É preciso que a memória seja ratificada pela interação operada no grupo ao qual o indivíduo pertence. Mesmo para construir lembranças individuais, como faz Ludovica neste trecho, se faz necessário recorrer ao meio social do qual é parte. Ao deslembrar nomes, a personagem perde a referência do seu grupo social, e por isso o processo de interação não se cumpre por completo.

Resulta daí que o pequeno espaço do apartamento seja suficiente para a personagem viver sem a presença de humanos, contanto que haja alimentação (sem nos determos aqui na fantasia que é plantar milho no terraço, criar galinhas, queimar toda a mobília e continuar não sendo notada pelos vizinhos). A socialização permanece no campo da ilusão, o que a personagem realiza através da memória. O ato constante de relembrar de seu passado, de sua irmã, do cunhado, enfim, das pessoas que faziam parte de sua vida antes de enclausurar-se criam e mantêm essa ilusão até pelo menos o quinto diário da personagem, em que ela parece “desistir” de lembrar (é neste capítulo que a personagem alega a vontade escrever uma “Teoria Geral do Esquecimento”).

À medida que o romance avança, o foco deixa de ser exclusivamente a portuguesa para inserir outros personagens e acontecimentos. Ludovica passa a aparecer menos na narrativa, sendo

muito mais referida por outros personagens, direta ou indiretamente. Fala-se dela e por ela, portanto.

Embora a “Nota prévia” anuncie dez diários (ou “cadernos”), temos no romance oito capítulos que constituem os diários da personagem. Entre o sexto e o oitavo diários, um outro livro parece acontecer. Passam-se quinze capítulos sem que seja dada voz à personagem principal. Se observarmos Ludovica apenas através de seus diários, como uma espécie de livro paralelo, veremos a existência de um movimento de queda no humor da personagem. No primeiro diário – todos curtos –, ela nos anuncia o seu medo da cidade e seu sentimento de ser estrangeira. Há também uma crítica ao prédio e ao entorno direto, a tudo que a rodeia, inclusive ao céu, como nesta fala da personagem: “Certas cores que não deveriam ocorrer num céu saudável.” (AGUALUSA, 2012, p. 31). Compreendemos que, para ela, nem mesmo o céu naquela cidade agrada.

Já no segundo diário, é usada a imagem de um macaco (que a personagem nomeia de Che Guevara) com a dupla função de fazer graça de uma personagem histórica importante para a constituição dos ideais de libertação em Angola nos anos 1960 e reforçar a imagem de estrangeira da personagem Ludovica. O macaco, assim como Che Guevara e como Ludovica, é estrangeiro. A personagem o descreve como um animal abandonado, que não faz parte daquele ambiente. Como se não pertencesse àquela cidade.

O terceiro diário introduz ao leitor uma cena da perseguição de um homem que, depois, entendemos que viria a ser o personagem Pequeno Soba. Nesta passagem observamos como Ludovica acompanha, do alto, a vida da cidade. Embora se trate de um diário, este é o único caderno que vem datado: 27 de maio. Apreendemos da leitura, também, que o ano é 1977: três capítulos antes, no capítulo intitulado “Depois do fim”, sabemos que a narrativa se passa na data

de 23 de fevereiro de 1976. No capítulo seguinte é narrada fuga do personagem Pequeno Soba da cadeia, datada de 27 de maio de 1977:

Durante todo o período em que permaneceu detido, manteve consigo os diamantes. Nem os guardas, nem os restantes prisioneiros suspeitaram alguma vez de que aquele jovem humilde, sempre preocupado com os outros, escondesse uma pequena fortuna. Na manhã de 27 de maio de 1977, despertou-o um brutal estrondo. Tiros. Um desconhecido abriu-lhe a porta da cela e gritou-lhe que, se quisesse, podia sair. Um grupo de revoltosos ocupara a cadeia. O rapaz atravessou o tumulto com a placidez de um fantasma, sentindo-se muito mais inexistente do que quando vagueava pela cidade disfarçado de maluco. (Idem, p. 57)

A data escolhida para a cena deste trecho não nos parece aleatória. O dia 27 de maio de 1977 é um assunto ainda hoje sensível para a história de Angola, que divide opiniões. A versão oficial, divulgada em 12 de Julho de 1977 pelo Bureau Político do MPLA, alega que os acontecimentos do dia 27 de Maio foram uma tentativa de golpe de Estado constituído por pessoas conhecidas como “fracionistas” do partido. Segundo esta versão, o golpe teria sido orquestrado por Nito Alves e José Van-Dunem, sendo o primeiro o Ministro da Administração Interna do governo do MPLA à época.

Segundo, ainda, esta versão oficial, o referido golpe estaria sendo preparado por Nito Alves e pelo chamado “Grupo de Nito”, ou ainda, nitistas, dois anos antes. As acusações seriam a de que ele era aliado do inimigo interno (os movimentos UNITA - União Nacional para

a Independência Total de Angola e FNLA - Frente Nacional de Libertação de Angola, grupos que também fizeram parte dos movimentos de libertação em Angola e disputavam o poder político) e externo (Zaire, República Sul-Africana e Estados Unidos, que haviam dado apoio à UNITA e à FNLA), de influenciar a manipulação das dificuldades do povo, fazer calúnias contra dirigentes do MPLA e de estar afastado das massas populares recusando-se a conviver com elas. Chamavam-no fracionista.

De acordo com Inácio Luiz Guimarães Marques:

A 3ª Reunião Plenária do Comitê Central do MPLA, em outubro, marcou o início do conflito aberto e modificou definitivamente a relação de forças entre nitistas e a direção política do MPLA. O documento oficial publicado apresentava as resoluções tomadas a respeito dos temas que foram discutidos, relacionados a questões ideológicas, questões de orientação política (econômica, social, internacional) e questões de organização do movimento, dos órgãos de massa e das FAPLA. (Documentos da 3ª Reunião Plenária do Comitê Central do MPLA. Luanda, 23 a 29 de Outubro de 1976. Edição do Secretariado do Bureau Político).

No entanto, não há menção direta sobre o acontecimento capital nesta cimeira: a acusação formal contra Nito Alves e José Van-Dunem, baseada nas investigações realizadas pela DISA, de "fraccionismo". Essa expressão, que fazia parte do léxico dos Partidos Comunistas da 3ª Internacional, referia-se a idéia de desvio interno de um grupo da linha política seguida. Embora esses partidos previssem, primeiramente, a crítica e correção e só depois a acusação e repressão, no MPLA a primeira etapa foi pulada. A decisão do Comitê Central, determinando o afastamento das funções de Nito Alves e José

Van-Dunem, decretava o fim de qualquer chance de uma solução negociada. (GUIMARÃES, 2012, p. 70)¹⁶

Observamos no trecho a compreensão de que os “nitistas” representavam, para os seus acusadores, um desvio do projeto interno de política do MPLA. De fato, a versão contrária à versão oficial do 27 de maio declara o descontentamento de Nito Alves com o rumo do MPLA após a Independência, denunciando a ruptura do então Ministro e dos que concordavam com ele em relação aos ideais do partido. Ouvido pela comissão de inquérito em fevereiro de 1977 e acusado de fracionismo, Nito Alves devolve a acusação de fracionismo aos dirigentes do MPLA à época, alegando que ele mesmo sofria uma tentativa de golpe, o que resultou no protesto organizado por ele e pelos seus apoiadores, que teve lugar no dia 27 de maio de 1977, e que sofreu dura repressão da direção do partido, inclusive, pelos dois anos seguintes ao seu acontecimento, levando à morte de uma grande parte de integrantes do próprio MPLA. Em sua defesa, escreveu em fevereiro de 1977 o que ficou conhecido como “as 13 teses”:

Dirigindo o texto ao presidente Agostinho Neto, ao Comitê Central e a Comissão de Inquérito, Nito Alves afirmou que tentou, em vão, diversas vezes depor perante a Comissão. Não obtendo resposta, resolveu fazer sua defesa através das 13 teses, que se tornaram seu testamento político. A ideia principal do texto é a de que o “fraccionismo” não era feito e

¹⁶ O leitor interessado encontrará na dissertação de Inácio Luiz Guimarães Marques um estudo aprofundado sobre o 27 de maio de 1977, assim como uma tentativa do autor de construir um caminho de análise sobre o acontecimento através das memórias dos que fizeram parte dela, o que o autor fez com o levantamento de entrevistas e a análise das mesmas.

liderado por ele, Nito Alves, mas sim por boa parte dos dirigentes do MPLA:

A existência real, viva, visível e palpável da única fracção que realmente está a minar a unidade revolucionária [...] no seio do MPLA [...] Lénine deu o nome de revisão do marxismo, cujas componentes, no mundo contemporâneo, são a direita anti-comunista e o maoísmo. (BAPTISTA, 1977. Disponível em: <http://27maio.com/artigos/13-teses/>. Acessado em: 12/02/2012)

A acusação central era de que o MPLA se afastava de uma revolução marxista-leninista. Citando incansavelmente Lênin e outros teóricos do marxismo, como que para lhe conferir mais credibilidade, Nito Alves não escondia o principal culpado do “desvio”: tratava-se de Lúcio Lara. Os adjetivos com os quais o Secretário do Bureau Político era qualificado eram, por vezes, contraditórios, variando desde maoísta a social-democrata.

Segundo Nito Alves, havia um complô “montado, dinamizado e impulsionado” por Lúcio Lara e outros membros do Comitê Central, com o apoio da DISA e dos órgãos de comunicação ligados ao MPLA, o Jornal de Angola, a Rádio Nacional e a Televisão Pública de Angola (TPA). Defensor de um marxismo-leninismo extremado, Nito Alves condenava veementemente a “santa aliança” entre a social-democracia e o maoísmo, que se traduzia na ascensão da pequena e média burguesia no MPLA, em prejuízo do “povo”, das “massas” ou outros termos que se referiam a população que, segundo Nito Alves, deveria ser a “classe dirigente”.

O “revisionismo” em curso, lamentava Nito Alves, colocava em séria ameaça o que era mais caro para ele: o desenvolvimento do poder popular. Chegou mesmo a afirmar que o sucesso da

“revolução angolana” dependia da capacidade do MPLA de “enquadrar, orientar, dirigir e controlar um amplo movimento de massas em termos do Poder Popular”. E concluiu dizendo que caso contrário, era “evidente que este processo não irá longe.” (BAPTISTA, 1977. Disponível em: <http://27maio.com/artigos/13-teses/>. Acessado em: 12/02/2012) (Idem, p. 73-64)

A questão é ainda hoje controversa em Angola, tratada como um tabu e com reservas pelo seu caráter conflitante. Há, ainda, uma carência de textos acadêmicos que tratem do assunto com a profundidade que um fato histórico de tamanha importância merece. No entanto, observamos na pesquisa um amplo interesse sobre o assunto pelo público internacional, sobretudo da parte de jornalistas. Destacamos, para fins de exemplificação, trecho de reportagem da jornalista britânica Lara Pawson, que estava em Luanda cobrindo uma pequena manifestação contra um aumento nos preços de combustíveis em 1999 quando veio a conhecer o fato histórico de maneira inesperada e “sem querer”:

Uma hora depois de ter começado, a manifestação acabava. Fiquei sozinha na pequena praça relvada em frente à igreja, perguntando-me como um tão pequeno acto de dissensão podia provocar uma reacção tão desmesurada. Também estava surpreendida por mais nenhum jornalista ter aparecido para relatar o acontecimento.

Nos dias que se seguiram, alguns colegas da comunicação social angolana minimizaram as minhas perguntas acerca da sua ausência, argumentando que os protestos tinham sido demasiado pequenos para merecerem atenção ou que o

PADPA estava apenas a tentar obter um golpe publicitário. Alguns admitiram terem tido medo de ser presos. E então um jornalista ligeiramente mais velho disse-me algo notável: «Da última vez que houve uma manifestação de protesto neste país não se limitaram a prender toda a gente – mataram os manifestantes e continuaram a matar, semanas a fio. Desde então, as pessoas têm tido muito medo.»

«Quando é que isso aconteceu?», perguntei.

«Em 1977», respondeu, «e mataram milhares.»

Esta foi a minha apresentação ao 27 de Maio. Nesse momento, pareceu-me incrível que um acontecimento que tivera lugar há mais de vinte anos pudesse continuar tão firmemente incrustado na consciência colectiva. Ainda mais espantoso era o facto de um período tão significativo da história recente do país se ter mantido tão bem escondido: nunca ouvira sequer falar nele. Na altura não era especialista em história contemporânea de Angola mas já lera alguns livros de académicos e jornalistas britânicos e norte-americanos sobre o período pós-independência. Por que é que não tinham mencionado a revolta de Nito Alves, e os milhares que tinham sido mortos?

Não fora o facto de estar a cobrir a guerra civil angolana para duas agências noticiosas muito exigentes e teria começado a explorar o assunto naquele preciso momento.

(PAWSON, Lara, 2007, p. 159-160)

A aparição desta data histórica tão importante e ao mesmo tempo tão controversa na história angolana dentro do romance é fato peculiar, porém não gratuito. A abordagem escolhida pelo autor nos ajuda a observar certa predileção por uma crítica ao MPLA (ainda que o partido não seja mencionado, com todas as palavras, a junção dos fatos conforme levantamos anteriormente evidencia que está se falando do MPLA), trazendo o fato associado ao personagem Pequeno

Soba. Este personagem, que viveu como louco vagando pelas ruas de Luanda, tendo sido preso duas vezes pelos soldados do MPLA (a segunda vez, inclusive, pelo personagem Monte, que é chamado de comandante e também de camarada Monte), parece figurar no enredo como a crítica do autor ao que se deu dos papéis dos “vencedores” do projeto do partido no pós-Independência. Pequeno Soba, cujo talento para a política era “mais alento do que talento” (AGUALUSA, 2012, p. 54) foi preso duas vezes, tendo fugido da cadeia em ambas, e enriqueceu às custas de algumas pedras de diamantes. A mensagem por trás do personagem pode revelar como autor vê aquelas pessoas que, tendo participado das movimentações políticas para a Independência, enriqueceram nos anos seguintes e hoje vivem com muitos privilégios, à revelia dos valores das lutas de libertação. O trecho parece fazer, de maneira não declarada abertamente, mas cuja interpretação nos leva fortemente à identificação de uma correlação com os membros e valores do MPLA, uma crítica aos “vencedores” e a maneira como hoje administram o país¹⁷. Veremos mais adiante como essa crítica presta-se apenas à denúncia de um lado da questão no subcapítulo 3.3.

Voltando à personagem, estamos, portanto, no segundo ano seguinte à Independência e Ludovica acompanha o clima agitado da cidade da janela de seu apartamento. A partir desse contexto, podemos observar que quanto mais a situação externa se torna conflituosa na cidade, mais a experiência da clausura de Ludovica se intensifica, assim como suas carências (de alimento, energia elétrica e água), como veremos no diário seguinte. Identificamos aqui um movimento importante na narrativa: o crescimento do conflito externo potencializa o crescimento do movimento interno, e como resposta temos a personagem se lançando cada vez mais às memórias e

¹⁷ O tema é tão importante para este autor que ele dedicou um livro para isso: *Estação das chuvas* (2010).

intensificando a experiência do confinamento, considerando que as carências de alimento e água poderiam ter sido um motivo para a personagem desistir da clausura.

No quarto diário continuamos a acompanhar a falta de alimento e água, assim como a perda da capacidade da personagem e acompanhar o calendário, como vemos no título: "Os dias deslizam como se fossem líquidos". Embora curto, serve-nos para compreender a deterioração do apartamento no qual a personagem está enclausurada.

O quinto diário parece acentuar o movimento clausura > memória referido anteriormente. Nele a personagem relata a sua perda de visão ao mesmo tempo em que nos mostra a precariedade do apartamento no qual está enclausurada: "Releio os últimos livros, os que me recuso a queimar. Andei queimando as belas vozes que me acompanharam ao longo de todos estes anos" (AGUALUSA, 2012, p. 77). Neste pequeno trecho temos muitas informações para compreender o movimento que mencionamos acima. Em primeiro lugar, a já referida perda da visão, que torna ainda mais precária a vida de uma pessoa que vive sozinha. Em segundo, já são os últimos livros, significa que muitos outros já foram queimados para obter fogo. Em terceiro, a personagem refere-se aos livros como "as belas vozes". Se retomarmos o primeiro capítulo do romance, veremos que as obras que fazem parte da biblioteca do apartamento seguem uma linha específica: "Orlando possuía uma biblioteca valiosa, milhares de títulos, em português, francês, espanhol, inglês e alemão, entre os quais quase todos os grandes clássicos da literatura universal." (AGUALUSA, 2012, p. 12). Com exceção de um momento em que é mencionado um livro sobre flora angolana, não há qualquer outra menção sobre literatura local. Do que podemos inferir que "as belas vozes" às quais a personagem se refere são as vozes que escrevem em português, francês, espanhol, inglês e alemão, ou seja, vozes

européias. Ludovica está sofrendo por queimar as vozes europeias, as que a mantêm ligada ao passado do qual sente falta.

Há inclusive outra menção sobre o processo de rememoração pelo qual passa a personagem neste quinto diário:

Um fulgor de pirilampos, pirilampeja pelos quartos. Movo-me, como uma medusa, nessa bruma iluminada. Afundo-me nos meus próprios sonhos. Talvez a isto se possa chamar morrer. (AGUALUSA, 2012, p. 78)

Para a personagem, “afundar-se em sonhos” é igual a morrer. Temos aqui o ponto alto da curva que representa o movimento de clausura > memória que buscamos apresentar nesta personagem. Quando perde a visão e não consegue mais ler, ou seja, exercitar de forma prática e prazerosa a memória que a transporta para o passado, a personagem utiliza a imagem da morte para si mesma.

Ludovica encerra este diário como se encerrasse a sua participação no enredo. Ela propõe como atividade para si, sem explicar o que seria, uma Teoria Geral do Esquecimento:

Se ainda tivesse espaço, carvão, e paredes disponíveis, poderia escrever uma teoria geral do esquecimento. Dou-me conta de que transformei o apartamento inteiro num imenso livro. Depois de queimar a biblioteca, depois de eu morrer, ficará só a minha voz. (AGUALUSA, 2012, p. 78)

Sabemos, desde o diário anterior, que a personagem escreve nas paredes por não ter mais papeis e canetas. Acompanhamos igualmente que Ludovica economiza comida e água. A novidade que o quarto diário nos traz é justamente o ápice do movimento de passagem da memória para a clausura, como se o esquecimento fosse uma passagem oficial, um rito. O registro que transformou o apartamento num livro pode ser entendido como o conteúdo dessa teoria, da qual a personagem é a autora e também cobaia. Esquecer, aqui, pode ser compreendido como o momento em que a personagem renuncia ao ato de lembrar como exercício de imaginação de socialização, conforme já mencionado, e por isso aparece por duas vezes a imagem da morte no mesmo trecho.

O sexto diário, intitulado “Sobre Deus e outros pequenos desvarios” anuncia o traço mais marcante da personagem deste ponto em diante: o delírio. Além da idade, Ludovica já não enxerga e sente-se fraca por não se alimentar direito. A falta de recursos físicos mais a falta dos livros onde exercitar suas memórias, aliadas, ainda, à falta de possibilidade de registrá-las – outra forma de praticá-las –, levam-na a viver em um mundo de sombras. O tema deste diário é o que a personagem chama de “desrazão” (AGUALUSA, 2012, p. 91), ao escrever em seu diário que não acredita em Deus, mas que cultua o espírito de seu cachorro morto, julgando que ele a responde. Assim, o final da curva que representa o movimento de memória para clausura para esta personagem, como apontamos anteriormente, é a “desrazão”, ou a perda da razão. Deixar de lembrar não é esquecer, como poderia parecer, mas perder a razão.

Entre o sexto e o sétimo diários, Ludovica é personagem igual aos outros personagens da obra, e não personagem-escritora como vinha sendo. Como já dissemos, todo um livro acontece fora do apartamento e também dentro dele. No sexto diário Sabalu já entrou no apartamento da personagem, ela já não vive enclausurada – embora viva no mesmo apartamento, às custas do vizinho Pequeno

Soba, e o menino passa a viver com ela como neto. Todo o enredo já está posto quando os dois últimos diários aparecem na narrativa.

No sétimo diário, a personagem conta o episódio fundador de sua característica fundamental, o medo. Este episódio é o estupro que a personagem sofre quando adolescente, na cidade natal de Aveiro. Um último exercício de memória que pode soar ao leitor mais uma expiação dessas mesmas memórias, dado o tom otimista com que termina:

Agora passou. Saio à rua e já não sinto vergonha. Não sinto medo. Saio à rua e as quitandeiras cumprimentam-me. Riem-se para mim, como parentes próximas. As crianças brincam comigo, dão-me a mão. Não sei se por eu ser muito velha, se por eu ser tão criança quanto elas.
(AGUALUSA, 2012, p. 167)

No oitavo e derradeiro diário Ludovica faz uma espécie de avaliação de sua vida, na mesma senda do otimismo com o qual termina o capítulo anterior:

Para quem escrevo?

Escrevo para quem fui. Talvez aquela que deixei um dia persista ainda, em pé e parada e fúnebre, num desvão do tempo – numa curva, numa encruzilhada – e de alguma forma misteriosa consiga ler as linhas que aqui vou traçando, sem as ver.

Ludo, querida: sou feliz agora. (AGUALUSA, 2012, p.169).

Tem-se a impressão de que as últimas palavras da personagem servem para salvá-la de alguma culpa como uma nova forma de rememoração, possível apenas porque já não vive na clausura imposta a si mesma.

3.2 Da memória à clausura, ou porque Sá Amélia

As visitas do Dr. Valdez, do escritor João Paulo Borges Coelho (JPBC), é um romance cujo tempo da narrativa oferece alguns desafios ao leitor. Isso se dá porque quase não há no romance datas precisas, evidentes¹⁸. O tempo é indicado por preposições e locuções adverbiais ou ainda por imagens construídas sobre ações/cenas que tenham relação com o tempo, como envelhecer, por exemplo: “Perguntava-se se chegaria a ver envelhecer estas paredes como vira envelhecer as outras (...)” (COELHO, 2010, p. 17).

Numa tentativa de síntese, podemos desdobrar esse tempo da narrativa em pelo menos três tempos diferentes: 1. O cronológico, que se anuncia pelo contexto e sabemos ser os anos de transição da Independência, 2. O presente da Nação como metáfora de seu nascimento e, por fim, 3. O tempo da memória, a que o narrador recorre em diversos momentos da narrativa para voltar a um passado

¹⁸ Há, de fato, três ocorrências de datas: uma é 1907, ano da chegada de Ernestino Ferreira, marido de Sá Amélia, o mote para colocar o passado das duas irmãs na narrativa (p. 10); e duas que se referem ao Dr. Valdez, a primeira contando a sua história desde a chegada no Ibo, em 1940 e morte em dezembro de 1959 (p. 28) – a data mais completa que o romance apresenta – e uma segunda sendo uma referência à chegada do médico em 1940 (p.58), mas que serve para falar de Ana Bessa, mãe de Sá Amélia e Sá Caetana, e prosseguir com histórias do passado da narrativa. Portanto, e por ser um romance que trata de anos de transição, datas precisas aparecem apenas para falar do/no passado.

recente (ou não tão recente assim), evocado em diversos flashbacks. É neste “tempo da memória” que se situam as reflexões apresentadas.

Ao acompanhar a divisão dos capítulos do romance, vemos subdivisões internas que normalmente se referem a lembranças do passado, individual ou coletivo, em geral vinculadas ao trecho que segue; quando não são divagações de assuntos que frequentemente recorrerão à memória para o seu desenvolvimento. São os flashbacks que explicam a cena do momento presente. Nos termos do próprio autor: “lembrar é sempre explicar” (COELHO, 2007, p. 2). Assim, o passado explica o presente, como já anuncia a expressão latina que precede o livro, como que em forma de dedicatória: *ex nihilo nihil* (nada surge do nada).

De fato, a palavra memória ou palavras correlatas são abundantes no texto: memória, lembrança, passado, “fantasma do passado”, esquecimento, etc. Podemos citar, ainda no capítulo 1, a fala de Vicente ao argumentar com Sá Caetana porque deve encarnar o personagem do Dr. Valdez: “- E amanhã? Amanhã a patroinha vai querer saber quando chega esse doutor – disse Vicente, intranquilizando a patroa. – Ela lembra-se sempre daquilo que lhe faz falta.” (COELHO, 2010, p. 31).

“Ela” refere-se a Sá Amélia, a irmã doente que vive entre a realidade e o esquecimento. A respeito desse esquecimento, ainda no mesmo trecho o narrador alega que Vicente observa em Sá Amélia como ela manipula o ato de lembrar e esquecer de acordo com sua própria conveniência. Seja pela fala transcrita acima, seja por essa manipulação mostrada pelo narrador, vemos como a questão da memória aparece nessa personagem de forma recorrente e com grande importância.

Uma das chaves para observar Sá Amélia é justamente o exercício da memória, que moverá a personagem e seus humores de

acordo com o conforto ou desconforto que ela sente no estágio de memória em que se situa. Se está no passado (com o Dr. Valdez/Vicente), ela se arruma, é educada e tem bom humor. Se está no presente (sem o Dr. Valdez) é melancólica ou mal-humorada, quando não alheia. Sá Amélia vive em dois planos diferentes dos planos dos outros personagens. Esses planos não são o passado/presente comuns aos outros personagens, mas uma derivação destes: Sá Amélia vive entre o real e o irreal, o primeiro tendo lugar nos momentos em que ela está no presente, agressiva e dando trabalho a Vicente e à irmã Sá Caetana. Seus discursos neste plano são de imposições ou de infantilidades. Quando passa para o irreal, os discursos de Sá Amélia são lúcidos e em alguns momentos agudos, a exemplo da primeira visita do Dr. Valdez, em que a personagem faz uma síntese do caráter da irmã:

(...) Sabe, doutor – prosseguiu a sagaz senhora -, a vida da minha irmã se divide em duas partes distintas. A primeira gastou-a ela fazer mal aos outros; esta segunda dedica-a a expiar esses pecados para manter reservado o cantinho que lhe está prometido lá no céu. (COELHO, 2010, p. 63)

Há, portanto, uma inversão na temporalidade dessa personagem, que está ligada à sua pretensa falta de lucidez, atribuída por sua vez à doença que é descrita como real, mas que vai aos poucos se mostrando manipulada. Dada a ironia do discurso de JPBC nesse romance, é difícil precisar em que momento a doença deixa de ser apenas discurso irônico para metaforizar a manipulação da história pelo sistema colonial (sempre segundo suas próprias premissas e conveniências) para iniciar o “apagamento” de Sá Amélia.

Essa personagem cujo corpo vai ruindo de baixo para cima, ou seja, dos pés que tocam a terra até a cabeça – aqui outra metáfora, de como a luta anticolonial se iniciou pela luta pela terra (pelo território) e foi “imobilizando” os portugueses até que não houve sustentação ideológica para a continuação de Portugal em Moçambique – representa o medo da mudança e da perda do estatuto de colona. Daí porque viver no estado de memória é para ela muito mais confortável. Ela sobrepõe, num estado de fantasia ou delírio na maior parte das vezes, a memória individual à memória coletiva (COELHO, 2007). E essa memória individual já não tem mais espaço na história da nação recém-construída. Por isso tem de ruir.

As lembranças de Vicente, por sua vez, parecem ter dois momentos na narrativa, sofrendo uma mudança à medida que ele veste o papel de Dr. Valdez. Se antes de representar o médico suas lembranças vinham na esteira das lembranças das duas irmãs, à medida que o rapaz (e a nação) vai (vão) ganhando autonomia, as lembranças de Vicente vão ganhando espaços maiores na narrativa, mostrando como a estrutura do texto confirma o seu conteúdo, tendo o seu *turning point* nos diálogos internos entre ele e o “seu” Dr. Valdez.

Entre todas as lembranças de Vicente, uma das mais marcantes é a do momento em que viu seu pai, Cosme Paulino, ser espancado por ter roubado açúcar. Essa memória, exercitada pelo rapaz, nos termos de Paul Ricoeur¹⁹, de forma individual e intensa no presente é descrita como a criação de uma memória coletiva de punição para os outros criados no passado. A cena e o asco que ela provoca em Vicente são resquícios da velha ordem aos quais o verdadeiro Dr. Valdez não daria atenção, mas que esse novo Dr. Valdez não pode abandonar. É

¹⁹ “(...) lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, “fazer” alguma coisa. O verbo “lembrar-se” faz par com o substantivo “lembrança”. O que esse verbo designa é o fato de que a memória é “exercitada”.” (RICOEUR, 2014, p. 71)

a presença forte de Vicente no médico e é também o começo da imposição do rapaz pela voz do médico.

Parece que há nesse ponto da narrativa uma inversão da função da memória coletiva, criada para funcionar como aviso para os outros criados, mas que, no momento em que Vicente/Dr. Valdez a exercita, faz com que o Dr. Valdez se volte contra as duas colunas, negando o açúcar oferecido e abrindo possibilidades para o rapaz começar a se impor naquele papel. Este é também um dos momentos de maior alternância entre presente/memória do romance. O efeito é de um filme com *flashback* dividido em muitas cenas que acompanhamos a cena atual “lembrando” da anterior, com angústia. É uma cena também para se pensar a violência (COELHO, 2007) que não cessa mesmo depois de declarado o fim da guerra, porque se inscreve nas memórias individuais e, portanto, fazem parte da memória coletiva de maneira generalizada.

Entre a primeira e a segunda visita do Dr. Valdez, as lembranças não são de Vicente, mas de Sá Caetana, que, entre outras, lembrará de Cosme Paulino, pai de Vicente, por ocasião de sua morte. Nesta segunda visita, em que Sá Amélia fica indiferente a maior parte do tempo, temos um Dr. Valdez já mais forte, que chega a assustar Sá Caetana:

Tão impressionada estava Sá Caetana com as parecenças entre o Dr. Valdez e Vicente que até os espalhafatosos óculos de aros vermelhos lhe parecia não destoarem, colocando-os na face do verdadeiro Dr. Valdez, que transportava na memória. Aos poucos acabava sendo o Dr. Valdez que imitava Vicente e não o contrário. (Coelho, 2010, p. 93)

O espanto que esta personagem sente é significativo, porque mostra o choque que a transposição de Vicente em Valdez opera. Sendo Sá Caetana a primeira a enxergar essa transposição e também a interlocutora preferida deste Valdez – já que Sá Amélia passará praticamente toda essa segunda visita alheia, passam a debater num diálogo em que Vicente já dá indícios de que sua encenação de Valdez não se encerrará no personagem, mas funcionará como uma ponte para que ele próprio, o Vicente, possa interpretar o seu papel.

É mediante esse processo de negociação das diferenças (CAN, 2014, p. 188) que Vicente, parecendo-se mais com o Dr. Valdez, vai conquistando a sua liberdade. Liberdade que vai sendo delineada nas cenas que seguem, que por um lado levam Sá Caetana (e Sá Amélia junto) mais para o passado, e por outro inserem Vicente ainda mais no presente, a exemplo da passagem em que os amigos o convidam para sair e que termina com o personagem conhecendo Maria Camba, numa espécie de ritual de iniciação. Assim, Vicente vai deixando as memórias e o passado de lado, enquanto é integrado àquele presente em que se misturam sua história individual e a do país em construção.

Pensando mais abertamente na relação entre memória individual e memória coletiva, voltamos ao momento em que Vicente constrói o personagem que irá encenar. Em princípio, os materiais que tem são as lembranças de sua própria memória individual para a reconstrução do Dr. Valdez. Vemos no trecho abaixo que ele vai buscar esses recursos na infância:

Levou horas a transformar-se naquele fantasma do passado em frente ao pequeno espelho da parede do seu exíguo quarto, enevoadado pelas manchas amarelas e negras da humidade e da pobreza. Horas em que foi construindo um doutor que era o velho doutor que ele via passar quando

criança, caminhando pelas ruas do Ibo imponente e altivo como um navio que sulcasse as águas na distante linha do horizonte. E era também uma figura alimentada pelas imagens todas juntas de todos os brancos que Vicente foi vendo passar ao longo da vida, sempre ligeiramente irritadiços e carrancudos ou rindo desabridamente quando o faziam, sempre muito imprevisíveis, vagamente ameaçadores. Sempre, também, figura que despertavam uma certa e inexplicável hilaridade. (COELHO, 2010, p. 39-40)

Se por um lado há um tom jocoso por parte de Vicente na construção desse Frankenstein do Dr. Valdez, por outro há um recurso clássico de representar as memórias que vêm da infância como desorganizadas e imaturas. Assim, a memória, para Vicente, assume um papel de construção do discurso enquanto exercitada, à maneira do exercício de memória de Paul Ricoeur.

Neste exercício em particular, Vicente está resgatando o que sabe do Dr. Valdez através de sua memória individual, mas apelando para a memória coletiva quando faz generalizações dos brancos que conhece. É um exercício de elaboração de um discurso interno, um repertório que inicia Vicente na discussão do colonialismo. Isso não deixa de ser um recurso do escritor para uma certa gestão política da memória. Colocar os brancos como irritadiços ou carrancudos é criar uma maneira de ver muito particular dos colonizados, e que faz sentido para um personagem que representa o nascimento da nação.

Ao encarar a personagem do Dr. Valdez, o rapaz se vê diante do colonizador e do colonizado na mesma pele. Podemos interpretar o teatro de Vicente como uma representação da expulsão do colonizador do corpo do colonizado. Vicente se veste de Dr. Valdez para depois despir-se dele, porque o poder legitimador do médico faz com que a voz do rapaz seja ouvida dentro da casa das duas velhas colônias.

Mesmo que seja representando, os pequenos gestos como não querer açúcar no chá e os abusos (como considerados por Sá Caetana) ao perguntar do criado da casa para ver a reação daquela personagem são maneiras de impor o discurso dele na voz do outro. Não deixa de ser um artifício encontrado por Vicente para romper com a velha ordem.

No entanto, Vicente não fará essa ruptura antes da terceira visita de um Dr. Valdez agora já quase transfigurado. É por essa forte transfiguração, talvez, que a transição entre a segunda e a terceira visita seja a mais breve e também a mais intensa de todas, composta por uma ex-colona que protagoniza uma cena de poder e controle, pagando ao Vicente um valor a mais para “acabar de uma vez com a brincadeira” (COELHO, 2010, P. 113) – ou seja, destituindo Vicente do poder e da voz que o papel de Dr. Valdez havia lhe conferido, e por outro um Vicente que sentiu o golpe e empreende um intenso diálogo interno onde, finalmente, Dr. Valdez e Vicente se fundem, completando o ciclo de transformação do rapaz em adulto, do criado em homem livre, da colônia em nação independente.

É nessa terceira visita, quando o embate entre Sá Caetana e Vicente/Valdez será intenso, com ataques agressivos daquela e provocações como resposta deste último, que Vicente se verá livre da tarefa de servir como o seu pai. Sá Amélia o liberta, num momento de lucidez até então escondida, quando responde à irmã porque Vicente nunca será igual ao pai: “- Sei o suficiente para reparar que o rapaz se vai escapar, o suficiente para sentir o brilho novo que ele traz no olhar. O que, sendo pouco, é mais do que aquilo que tu sabes.” (COELHO, 2010, p. 134), ao que Vicente/Valdez responde concordando com a velha senhora e Vicente, só, se despe do Dr. Valdez, tirando a máscara que usava naquela visita e causando todo o embaraço que segue à cena.

Por fim, em um derradeiro momento de lucidez nessa última visita, Sá Amélia, cega, agradece à irmã por ter finalmente oferecido a cerveja ao rapaz. Os simbolismos aqui são vários, seja por mostrar um Vicente finalmente liberto por *tirar a máscara*, seja por uma ex-colona resignada que *ficou cega* para o regime (e que por isso definha, com lapsos de lucidez), seja por uma ex-colona que, se agarrando ao que acredita ter de poder e de razão, ataca aquele Dr. Valdez e todos os seus argumentos, trazendo inclusive a imagem do pai de Vicente para desestabilizá-lo.

O Dr. Valdez, ponto central desse teatro, constituiu, por um lado, a ponte entre as lembranças de Vicente e das duas senhoras. Sua (re) existência possibilitou não só a volta dessas ex-colonas à sua vida anterior, mimetizada pela lembrança e pelo jogo teatral, como possibilitou a Vicente alcançar – no sentido de alcance realizado através de um processo, as três visitas, no caso – a sua libertação. Sobre este jogo, cabe dizer que, se Vicente parecia ser o mais entretido – embora tenha começado o processo por obrigação, sempre vale ressaltar –, figurando e desfigurando o Dr. Valdez com cada vez mais verossimilhança, Sá Amélia surpreenderá no final, com seus rompantes convenientes de lucidez. Há aí uma poderosa metáfora de como se constituiu o jogo do sistema colonial, composto de avanços e regressos que serviram sempre ao colonizador. Da mesma forma que Sá Amélia manipula inclusive a memória, também o colonizador se via no direito de manipular para além do território das colônias, também aquilo que há de imaterial, como a História e a memória.

Por outro, essa ponte já se anunciava impossível, porque desde a saída do interior para a cidade, a situação política afastava Vicente das duas velhas senhoras como afastava o regime colonial do território moçambicano. Havia um elo frágil, escancarado pelos “efeitos de fronteira” (CAN, 2014, p. 188) produzidos pelas visitas. A libertação de Vicente, no seu plano individual e coletivo, e a perda dos privilégios

dessas duas senhoras são o legado do Dr. Valdez. A morte de Sá Amélia é significativa no sentido de que com ela morre esse velho regime, que já não tinha espaço naquela ordem que se instaurava. Sá Amélia agonizava. A partida de Sá Caetana, por sua vez, é o destino final dos ex-colonos que não aceitaram resignar-se. E assim, essa ponte das memórias suscitadas e exercidas pelo Dr. Valdez também vai ruir, na busca pelo Homem Novo que Vicente ouve no desfile de soldados, confirmadas pela estrutura do romance, que desse ponto em diante não fala mais de memórias nem de passados. Vicente e os amigos pensam no que serão, e não no que foram.

3.3 Esquecimento

Um trabalho que aborde o que se lembra naturalmente levanta a questão do que se esquece. No universo de possibilidades que é uma personagem dentro de uma estrutura elaborada (CANDIDO, 1976, p. 58), a personagem é, ainda assim, uma construção, uma criação feita com base em escolhas do autor. Os dois pontos anteriores levantaram algumas das escolhas realizadas para a construção das memórias das personagens Ludovica e Sá Amélia. No entanto, quais seriam as escolhas daquilo que as duas personagens não lembrariam?

Ou, como questiona Antonio Candido, “No processo de inventar a personagem, de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção?” (1976, p. 66). Queremos agora observar as duas personagens acima referidas sob este viés, fazendo ao texto esta mesma pergunta.

Segundo Eduardo Rabossi:

La posibilidad de olvidar supone el ejercicio pleno de la memoria. No hay en esto paradoja alguna. Si denominamos "memoria" a la función específica de la psique que consiste en registrar, retener y reproducir hechos y eventos pasados, propios o ajenos, es claro que *el recuerdo* y *el olvido* son los dos resultados posibles de toda operación mnémica.²⁰ (1998, p. 8)

Quais seriam, então, as escolhas feitas pelos autores em relação àquilo que "ficaria de fora"? Dito de outra forma: como teriam os autores dos romances manipulado a realidade, nos termos de Antonio Candido, para *inventar* as duas personagens?

Essas questões são difíceis de responder em nível objetivo, mas podemos empreender algum esforço de levantamento do que há por trás da narrativa de cada um dos romances aqui analisados. Para orientar minimamente essa abordagem, pensemos nos contextos históricos e na construção de identidades dentro destes mesmos contextos, aplicados aos dois países dos romances aqui estudados.

A *realidade* evocada em *Teoria Geral do Esquecimento* leva o leitor de volta à Luanda dos anos 1970, aos dias que antecederam a Independência de Angola. Acompanhamos no romance a história de Ludovica desde aquele ano até os dias atuais, com a sua morte em 2010. Sua identidade, no entanto, é fortemente calcada no seu país de origem, Portugal, que aparece no romance em dois momentos bastante significativos. A primeira ocorrência está nos quatro primeiros parágrafos do romance, e a segunda no penúltimo diário da

²⁰ Tradução livre nossa: "A possibilidade de esquecer supõe o pleno exercício da memória. Não há paradoxo nisso. Se chamamos de "memória" a função específica da psique que consiste em gravar, reter e reproduzir feitos e eventos passados, nossos próprios ou de outros, é claro que lembrar e esquecer são os dois possíveis resultados de qualquer operação mnemônica." Grifos do texto original.

personagem, 34º capítulo do romance, antes apenas das “Últimas palavras”. Neste capítulo, a personagem conta a história de como foi estuprada, ainda adolescente, na cidade de Aveiro. Ou seja: a ligação com a terra natal está explícita na abertura e no fechamento do romance, assim como aparece de forma implícita em diversos outros momentos da obra, como já mencionado no subcapítulo 3.1.

Devido à sua estrutura recheada de contextualizações históricas, a *realidade* evocada em *As visitas do Dr. Valdez*, por sua vez, transporta o leitor do romance entre diversos lugares, com a predominância da cidade da Beira e da Ilha do Ibo, onde se passam a maioria das cenas. Esta última, atualizada no tempo presente diversas vezes no discurso do Dr. Valdez encenado pelo criado Vicente. Assim como Ludovica, Sá Amélia tem sua identidade relacionada ao lugar de origem, que é a Ilha do Ibo. Todo o jogo de encenação empreendido pelo criado Vicente para entreter a personagem traz elementos da vivência que ela teve naquele lugar de infância e de grande parte da vida até o momento da narrativa.

É, portanto, a memória exercitada, no sentido apontado por Paul Ricoeur (2014), que ajuda a criar a identidade de Sá Amélia e Ludovica no enredo. Tanto a primeira como a segunda personagem existem em razão desta tensão constante entre lembrar e esquecer que as acompanha ao longo das duas narrativas. A isto chamamos o “tempo quase autônomo da narrativa”, porque esta tensão pede que o leitor permaneça atento ao tempo, sob risco de se perder no enredo.

Neste jogo entre datas que nem sempre são claras na narrativa e memórias que remontam a um passado de colonização nos dois países das narrativas, Angola e Moçambique, são as interações de memória (cf. Halbwachs) que mostram como o que se esquece está subjacente ao que se lembra.

A estrutura fragmentária das lembranças elaboradas por ambas as personagens auxilia também na construção de uma sensação de tempo autônomo, fluido, que “não passa”. Vale aqui lembrar Halbwachs, para quem a memória individual seria um fragmento, sendo estas partes do meio social do qual o indivíduo é apenas um instrumento. A memória, portanto, passa por uma espécie de validação ratificada pela interação que é operada no grupo ao qual o indivíduo pertence. Isso significa que para uma memória ser considerada coletiva, ela deve ter sido um fragmento em algum momento e vice-versa, porque a interação (entre os indivíduos de um grupo social) é o que constrói as memórias.

Relembramos neste ponto, também, a compreensão de Beatriz Sarlo, sobre o caráter duplo do tempo em que se fala e do tempo do qual se fala. A estudiosa nos alerta para o que aqui vimos levantando a respeito de uma certa fluidez entre o tempo em que a memória é elaborada e o tempo do qual ela fala, o que gera muito mais uma visão sobre o presente do que uma visão sobre o passado. A reelaboração, feita no presente, à base de lembranças – que poderão ou não ser ratificadas pelo grupo social ao qual pertencem –, não necessariamente representa ou reconstrói o que realmente se passou no tempo do qual essa lembrança trata.

Igualmente importante no estudo desta autora é o caráter fragmentário dos testemunhos, que deve ser levado em consideração, uma vez que não só reelabora uma parte da história a ser relatada por parte dos que fizeram parte dela, como também privilegia as escolhas de quem narra.

Se aplicarmos aos romances a ideia da importância da interação, do fragmento e da origem do fragmento (testemunho) na reelaboração da memória para as nossas personagens, podemos observar um certo movimento em direção a uma disputa de memória. Essa disputa é

criada pelas escolhas do narrador ao eleger quais lembranças as personagens terão ao longo das obras.

Observamos em *As visitas do Dr. Valdez* uma pluralidade de discursos de diferentes personagens. Podemos verificar no romance a tentativa de mostrar as cenas e nelas inserir várias vozes. Assim, ganham voz os colonos e os colonizados, nos mais diferentes papéis (o criado idoso, o criado jovem, os criados amigos de Vicente, a prostituta) e mesmo um discurso duplo, na hábil metáfora da transição que representa o personagem Vicente interpretando o papel de Dr. Valdez. A variedade de discursos demonstra um esforço por parte do autor de colocar as diversas vozes da história, problematizando a história recente do país. O escritor nos prova, através dessa obra, que é possível dar voz aos diferentes lados da história, ainda que concorde mais com um ou outro lado do que com outro e partir dele faça suas escolhas narrativas. Observamos, por exemplo, no trecho abaixo a variedade de discursos mesmo entre o discurso dos criados:

Batem à porta.

Vicente, surpreendido, desce das suas deambulações e vai abrir. Na sua frente, recortados no umbral, estão os dois criados da casa ao lado, olhando-o intensamente.

- Miúdo, precisamos falar de contigo.

Um deles, o que está na frente, tem ar de poucos amigos. Vicente ficar ligeiramente inseguro.

- Kalibu! – disse, convidando-os a entrar.

- O que andas a fazer vestido dessa maneira? – atirou o primeiro de chofre, agressivo.

Vicente pôs-se em guarda. As entradas e saídas do Dr. Valdez não puderam deixar de ser notadas. Como explica-las?

- Não é vosso problema! – replicou, procurando ganhar tempo, ligeiramente fanfarrão. Com inflexões na voz que eram restos ainda da voz do falecido doutor, a voz que usou toda a tarde e da qual lhe custa ainda separar-se.

Jeremias (era esse o nome daquele que tomara a iniciativa) recuou ligeiramente. Não esperava aquela reação. Além disso, é inegável que a vestimenta de médico branco de Vicente lhe conferia alguma autoridade.

- Calma! – disse o segundo, procurando apaziguar os ânimos. Sabonete era o nome dele. – Só queremos saber porque é que você entra em casa da sua patroa vestido de branco antigo dessa maneira, só isso.

- Nunca vi uma farda dessas na minha vida – rosnou o primeiro.

Tinha bebido. Vicente notava-o pelo bafo azedo e o olhar raiado de sangue, o gesto cambaleante.

- Eu posso explicar-vos – disse virando-se para Sabonete, que lhe parecia mais razoável. – Não há nada de mal aqui.

Os dois esperaram pela explicação.

Vicente gaguejou, tentando começar a sua história de duas ou três maneiras diferentes. Como traduzir para eles o mundo de Sá Amélia que ele entendia tão bem mas não conseguia explicar? Um mundo de mortos que visitam vivos, de vivos doentes que precisam da atenção dos mortos? Como explicar a terra de onde vêm, tão real mas que assim, à distância, parece tão desbotada e sem sentido?

- Foi a patroa que me mandou vestir assim – acabou por dizer, escolhendo o caminho mais fácil. Desistindo.

- Eu não disse que ele não explicava? – volveu o Jeremias, quezilento. – Anda aqui feitiço! Feitiço contra nós!

- Deixa que ele tente outra vez – intercedeu Sabonete.

- Não tenta nada! Isto é confusão de gente do Norte. Macuas de merda! – cortou o Jeremias, em voz mais alta.

- Não sou macua! – disse Vicente, dando um passo em frente. Por dentro tremia de medo. Mas também de raiva. Não era hora de recuar.

- Calma! Calma! – era o Sabonete novamente. – Pensem no que acontecerá se nos pusermos a lutar aqui os três. Chamam a polícia, põe-nos na rua.

- Tensa razão – disse Vicente.

- Turras de merda! – continuou o Jeremias com a voz entaramelada, insistindo mas já desistindo. – Querem espalhar a confusão que fazem lá no Norte aqui para a Beira! Mas iso não fica assim, miúdo! Voltaremos a falar noutro dia, noutro lugar fora daqui!

Sá Caetana já chamava da cozinha, rouca, irritada com a demora. Vicente entrou rapidamente no seu quarto, tirou as ridículas roupas do Dr. Valdez que ainda há pouco o orgulhavam e agora envergonham. Tornou a sair e passou correndo pelos dois homens, ainda especados à porta.

- Tenho que ir, a patroa está a chamar-me – disse ele na passagem.

E entrou para ajudar a deitar Sá Amélia. (COELHO, 2010, p. 66-68)

Ainda que este romance apresente a narrativa dos vencedores, ou seja, aqueles que saíram vencedores das lutas de libertação, as contradições internas de seu discurso são demonstradas, como no trecho acima, assim como são mostradas as contradições do discurso do vencido, na voz das duas irmãs colonas. O trecho carrega pelo menos quatro diferentes discursos: o de Vicente, o do Dr. Valdez carregado no início pela voz de Vicente, o do conciliador Sabonete e o do agressivo Jeremias. Até mesmo a voz do colonizador, através da voz do Dr. Valdez (presente na voz de Vicente) e nas vestimentas que impõem a Jeremias alguma autoridade, está presente na cena. São personagens que falam de diferentes lugares, produzindo diferentes discursos e interações de memórias ao longo do romance, mas falam por si, e não através do narrador. Os esquecimentos presentes na

narrativa, a nosso ver, parecem ter mais relação com aquilo que não teria sido possível abordar na narrativa do que propriamente intencional.

Em *Teoria Geral do Esquecimento* parece haver um movimento contrário. Tanto a história de Ludovica, que analisamos mais detidamente neste trabalho, como a história dos outros personagens parecem obedecer a certa lógica supressiva dos fatos: apenas aquilo que serve à crítica ao MPLA é contado. As vozes narrativas são igualmente suprimidas, e suas memórias são na maior parte das vezes contadas pelo narrador, reservando-se a Ludovica o direito de *contar*. É ela a personagem que tem um diário, é a história dela o fio *condutor* da narrativa que, ao fim e ao cabo, se presta a uma disputa de sentidos: é eleita a voz do colonizador para contar, observar os anos de transição para a Independência. O silenciamento do outro lado, o do colonizado, está presente justamente na ausência de um personagem colonizado plenamente capaz e que represente boas ações na história e que, principalmente, exerça um discurso. Neste romance, o esquecimento está presente no silenciamento do discurso do colonizado.

Ao silenciar o discurso do colonizado e exaltar as memórias do colonizador sobre a transição para o país independente (e silenciar, portanto, a narrativa do vencedor), observamos uma semelhança do próprio narrador com a personagem. Assim como Ludovica observa a cidade de cima, podemos associá-la a José Eduardo Agualusa, que observa Angola de fora, vivendo (e escrevendo) na diáspora já há muitos anos. A visão deste autor acaba por mostra-se parcial e desumaniza o outro, na medida em que lhe tira a chance de manifestar-se, de estar na narrativa.

Nas palavras de Lukács, o enredo deve conduzir a uma experiência que seja comprovável pela realidade:

(...) a realização de um enredo, de uma verdadeira ação, conduz inevitavelmente a fazer com que experiências e sentimentos sejam submetidos à prova do mundo exterior, sejam pesados na balança de sua ação e reação sobre a realidade social e, desse modo, considerados pesados ou leves, genuínos ou espúrios. (...) [Caso contrário] Os personagens não adquirem uma vida autônoma, independente do escritor. Deste modo, a dialética imanente às ações dos personagens não pode guiar o escritor para além de suas intenções, de seus originários preconceitos, nem pode refutar tais preconceitos mediante a corajosa figuração do processo real que opera na vida. E sabemos que a essência da apologia consiste precisamente nesta deformação da realidade. (LUKÁCS, 2010, p. 82)

As ações de Ludovica caminham na contramão deste entendimento e o silenciamento do discurso de outros personagens faz com que a submissão das experiências e sentimentos – já algo comprometida pelo seu enclausuramento – não ocorra. Perde-se a chance de conhecer o outro lado e a obra se torna uma espécie de panfleto disfarçado de romance, cujo objetivo, concluímos ao reunir todos os levantamentos deste trabalho, se presta a construir apenas a memória de um lado da história, a da sobrevivência do imperialismo português em Angola e a crítica ao MPLA.

4. Conclusão: dois corpos estranhos à cidade

Uma das principais motivações que possibilitaram o estudo comparado destes dois romances foi, desde o início, a convergência que se pode traçar entre duas personagens criadas por autores diferentes e localizadas em espaços diversos, ainda que similares em seus contextos históricos. Chamavam-nos a atenção, desde o início, os elementos em comum entre Sá Amélia e Ludovica: mulheres, idosas (embora os romances trouxessem algumas cenas sobre os anos em que eram crianças e jovens), colonas vivendo em países prestes a conquistarem suas Independências, sendo os dois países colonizados por Portugal, e, o principal, a opção por não deixarem os países, mesmo sob o clima de incerteza que pairava na cabeça dos colonizadores à beira das Independências.

Queríamos investigar o que levou dois autores de países distintos a criarem personagens com tamanha semelhança. Não parecia que se tratasse de uma coincidência, nem que o mero fato de ambos os autores serem provenientes de países que foram colonizados por Portugal explicasse inteiramente as semelhanças.

Logo no início do trabalho, levantamos brevemente a trajetória de ambos os autores a fim de tentar aprofundar o levantamento de semelhanças, porém observamos que as coincidências não residiam nos autores propriamente, mas se resguardavam às suas personagens. Se um tem como objeto prioritário de ambientação dos enredos o país em que reside, o outro traz em sua biografia o passeio por diversos

temas e espaços, explorando-os em formas narrativas variadas (enquanto o primeiro se concentra na forma do romance).

João Paulo Borges Coelho escreve romances sobre Moçambique. Tal conclusão não tem a intenção de classificar taxativamente a obra deste autor, mas, pelo contrário, pretende reiterar uma possível chave de leitura para a mesma. Sua obra contém uma consistente reflexão sobre a História deste país, ainda que o autor aponte frequentemente em entrevistas a sua preferência pelo caminho da literatura, a exemplo do excerto abaixo, retirado de uma comunicação proferida em evento pelo autor:

Quero dizer desde já que, embora sendo historiador, pretendo falar do ponto de vista da literatura. Ou seja, embora conheça por dentro a “voracidade” da história, que recorre a todo tipo de fontes, incluindo justamente a literatura, para alimentar o seu *corpus*, não é de literatura como alimento da história que quero falar. Pelo contrário, a história, quando aqui é referida, é-o porque “interfere” na literatura. Posto de outra maneira, o escritor sul-africano J. M. Coetzee (apud Helgesson, 2004, p. 19) diz que o que o ocupa são as duas vacas chamadas “romance” e “história”, enquanto os historiadores sociais se interessam antes pelo pasto, independentemente de que vacas os levem até lá. É para as vacas que quero olhar, não para o pasto. (COELHO, 2009, p. 56)

Ora, o que faz o autor em *As visitas do Dr. Valdez* é precisamente “olhar para as vacas”, aliando romance e história para pensar a fase de transição do país colonizado para o país independente. Noutro trecho da mesma comunicação, o autor expõe o que considera

essencial, à maneira de explicação-de-método, para realizar a articulação entre literatura e história:

Como articular então literatura e história? A meu ver, a forma mais simples de o fazer passa pelo autor (o escritor, o poeta). Essas duas enormes categorias articulam-se na ínfima, mas irredutível liberdade. Considero a individualidade e a liberdade como condições intrínsecas da literatura. (Idem, p. 59)

A liberdade de escrita, no entanto, não significa escrever completamente livre, por mais contraditório que pareça. Lembramos aqui Halbwachs, quando nos alerta para o papel da memória na reconstrução do passado e a necessidade do grupo social para ratificar as memórias individuais e, a partir delas, construir as memórias coletivas. Assim, a reconstrução do passado, mesmo que através da literatura, não é isenta da comunidade afetiva e do grupo social dos quais fazemos parte, e por ser feita no presente, a reconstrução do passado tem maior relação com o presente do que com o passado que tenta reconstituir. A isso, João Paulo Borges Coelho chamou de “influências e compromissos”:

Evidentemente que isso não quer dizer que quem escreve esteja isento de influências e de compromissos. Há, claro, influências e compromissos em vários níveis, que advêm da relação que o escritor mantém com a sociedade num determinado tempo histórico e se relacionam com a finalidade da própria escrita. Antes de sermos escritores, somos cidadãos, respiramos, por assim dizer, “dentro” da história que esse social vai construindo e vai vivendo todos os dias.

Vivemos, pois, nos eixos do espaço e do tempo, em compromisso constante com eles. (Idem)

Encontramos neste trecho a conclusão da chave de leitura que propusemos para pensar a obra de João Paulo Borges Coelho: o autor “respira ‘dentro’ da história” que ajuda construir, com influências e compromissos – quiçá políticos – que o impedem de escrever isento.

Deste modo, embora ambos os autores partam de pontos similares para pensar a transição dos próprios países - de colonizados a independentes -, podemos observar nos romances aqui estudados as diferenças produzidas em razão das escolhas de cada autor, o que resulta não só em desfechos diferentes como também em uma diferença do ponto de vista estético nas narrativas.

Se João Paulo Borges Coelho produz em *As Visitas do Dr. Valdez* um romance aprofundado e cuidadoso em termos narrativos e estéticos, cujas ambiguidades contribuem para o entendimento das críticas ao colonialismo criadas confortavelmente ao longo da história, José Eduardo Agualusa não parece lograr do mesmo êxito em *Teoria Geral do Esquecimento*, deixando diversas pontas soltas na narrativa. Ainda em relação ao primeiro romance, as críticas ao colonialismo neste último são praticamente inexistentes, levando-nos inclusive ao entendimento contrário, tantas são as depreciações da sociedade e do espaço angolano feitas por Ludovica e tantas são as falas que nela demonstram vivamente a recusa do colonizador apontada por Albert Memmi.

Há que se observar, no entanto, um descompasso temporal que resulta num certo ganho para a análise do romance angolano aqui estudado (em relação ao romance moçambicano). Trata-se do fato de que este último não examina apenas os anos anteriores e o ano da

Independência de seu país, como é feito no romance moçambicano, mas continua por trinta anos. Isso possibilita a observação do passar dos anos após a Independência de Angola e a deterioração do projeto político. Ainda que fique claro que a crítica do autor recaia completamente sobre o MPLA, o que observamos nos diversos trechos em que os personagens envolvidos de alguma forma com o partido são ironizados, assim como os ideais socialistas, a narrativa traz em si uma avaliação dos anos que se seguiram às lutas de libertação.

Cabe neste ponto lembrar que, como observou João Paulo Borges Coelho nos excertos acima, o escritor não escreve isento de suas influências e compromissos. Assim lembramos que José Eduardo Agualusa talvez não pudesse ter feito uma radiografia tão completa e profunda da Angola contemporânea, uma vez que escreve já há muitos anos da diáspora.

Por fim, queremos lembrar que, tanto para Sá Amélia como para Ludovica, o exercício da memória parece não resultar em alívio das angústias, mas antes opera um círculo vicioso. O suscitar da memória individual se pretende refúgio para as personagens, mas, por não haver mais as comunidades afetivas de referência (quais sejam, aquelas em que operava o colonialismo, ou seja, a Ilha do Ibo para a primeira e o Portugal da infância e a Luanda colonizada, para a segunda), a memória coletiva não se completa, resultando no oposto, levando ambas a permanecerem em suas clausuras movidas pelo medo, e a retornarem cada vez menos lúcidas ao exercício de rememorar os tempos coloniais. Para as duas personagens, viver no presente significa viver no passado

As mudanças sociais e políticas para elas não fazem sentido, porque nelas não encontram referências em termos dos grupos sociais dos quais fizeram parte. Diferente da irmã Sá Caetana, que volta para Portugal ao fim da narrativa, Sá Amélia não tem lugar físico nem

referencial no novo espaço e, por consequência, no novo país. A sua morte representa essa impossibilidade. Assim como Ludovica, que não suporta o espaço que a cerca. As duas personagens são corpos estranhos à cidade.

Referências

AGUALUSA, José Eduardo. *Teoria Geral do Esquecimento*. Rio de Janeiro: Foz, 2012.

ANDERSON, Perry. *Modernidade e revolução*. Novos Estudos - CEBRAP, v. 14, p. 2-15, 1986.

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

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BALANDIER, Georges. *A Noção de Situação Colonial*. In: Cadernos de Campo, ano III, nº 3. Antropologia-USP, São Paulo, 1993.

_____. *As dinâmicas sociais: sentido e poder*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel/Difusão Editorial S.A., 1976.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: Identidade, Colonialismo e Libertação*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

CAN, Nazir Ahmed. *Discurso e poder nos romances de João Paulo Borges Coelho*. Maputo: Alcance, 2014.

_____. *Alter-idade em casa. O exílio interno no romance moçambicano*. Revista Mulemba, Rio de Janeiro, v. 8, n. 14, p.76-91, 2016.

CÂNDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. "Literatura e Subdesenvolvimento". *A Educação pela noite e Outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CARVALHAL, Tânia; COUTINHO, Eduardo (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique. Experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê, 2005.

_____. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Coleção Via Atlântica, v. 1, 1999.

CHAVES, R.; GALVES, Charlotte; GARMES, H.; RIBEIRO, Fernando R. "A narrativa em Angola: espaço, invenção e esclarecimento". In: GALVES, Charlotte; GARMES, Hélder; RIBEIRO, Fernando R.. (Org.). *África-Brasil: caminhos da língua portuguesa*. Campinas: UNICAMP, 2009, v. 1, p. 101-114.

CLAUSURA, Dicionário online Caldas Aulete, 18 jul. 2017. Disponível em <http://www.aulete.com.br>. Acesso em 18 jul. 2017

COELHO, João Paulo Borges. *As visitas do Dr. Valdez*. Alfragide: Leya, 2010.

_____. Lugares da escrita, lugares da crítica. In: BRUGIONI, E.; PASSOS, J.; SARABANDO, A.; SILVA, M-M. *Itinerâncias. Percursos e Representações da Pós-colonialidade*. Braga: Húmus, 2012, p. 193-201.

_____. *Memória das Guerras Moçambicanas*, conferência, Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Faculdade de Economia, 5 de Julho de 2007.

_____. "E depois de Caliban? A história e os caminhos da literatura no Moçambique contemporâneo". In: *África-Brasil: caminhos da língua portuguesa*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CONFINAMENTO, Dicionário online Caldas Aulete, 18 jul. 2017.
Disponível em <http://www.aulete.com.br>. Acesso em 18 jul. 2017

FANON, F. *Os condenados da terra*. Trad. E. Rocha e L. Magalhães, Juiz de Fora: UFJF, 2006.

_____. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

MARQUES, Inácio Luiz Guimarães. *Memórias de um golpe: o 27 de maio de 1977 em Angola*. 2012. 132 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2006

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

KI-ZERBO, Joseph. "Conclusão: Da natureza bruta à humanidade liberada". *História Geral da África*. Volume I – Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010. (documento on-line, disponibilizado em www.dominiopublico.gov.br).

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MACEDO, Ana Gabriela; BRUGIONI, Elena; PASSOS, Joana. *Prêmios literários: O poder das narrativas, as narrativas do poder*. Porto: Edições Afrontamento, 2016.

MBEMBE, A. *As formas africanas de auto-inscrição*. In: Revistas de Estudos Afro-asiáticos. Trad. P. Farias, Ano 23, n1, Rio de Janeiro: Beth e Cobra, 2001, 171-209.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

NOVAES, A (Org.). *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: SENAC, 2007.

PARADA, Maurício; MEIHY, Murilo Sebe Bon; MATTOS, Pablo de Oliveira. *História da África Contemporânea*. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

PAWSON, Lara. *O 27 de Maio angolano visto de baixo*. In: Revista Relações Internacionais, Lisboa, v. 14, p.159-176, jun. 2007.

PELBART, Peter Pál. *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

PESTANA, N. A história na estória em Angola: Henrique Abranches e José Eduardo Agualusa. In: CHAVES, R. e MACEDO, T. (Org.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

RICOUER, Paul. *"Memória, história, esquecimento"*. Conferência proferida em março de 2003, em Budapeste, no âmbito de uma conferência internacional intitulada: "Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism".

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Companhia de bolso).

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). *Malhas que os impérios tecem. Textos anti-coloniais/Contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2010.

VOLPE, Miriam. *Geografias de exílio: Mario Benedetti, um intelectual latino-americano*. Belo Horizonte: Revista Em Tese, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

YERUSHALMI, Yosef et al. *Usos del olvido*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1989.