

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA LINGUAGEM

MARIA EMÍLIA MAGALHÃES MARTINS DA COSTA

“NADA PASSA, NADA EXPIRA”: A (re)invenção da memória em *O vendedor de passados*, de José Eduardo Agualusa

Mariana
2015

MARIA EMÍLIA MAGALHÃES MARTINS DA COSTA

“NADA PASSA, NADA EXPIRA”: A (re)invenção da memória em *O vendedor de passados*, de José Eduardo Agualusa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem.

Área de Concentração: Letras: Estudos da Linguagem

Linha de Pesquisa: Linguagem e Memória Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Elzira Divina Perpétua

Mariana
2015



Maria Emília Magalhães Martins da Costa

“NADA PASSA, NADA EXPIRA”: A (re)invenção da memória em *O vendedor de passados*, de José Eduardo Agualusa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras. Aprovada em 27 de junho de 2014 pela Comissão Examinadora abaixo assinada.


Prof.^a Dr.^a Maria Nazareth Soares Fonseca
PUC Minas


Prof. Dr. Carlos Eduardo Lima Machado
UFOP


Prof.^a Dr.^a Elzira Divina Perpétua
(Orientadora de pesquisa) UFOP

C837n Costa, Maria Emilia Magalhães Martins da.
"NADA PASSA, NADA EXPIRA" [manuscrito]: a (re)invenção da
memória em O vendedor de passados, de José Eduardo Agualusa
/ Maria Emilia Magalhães Martins da Costa. - 2014.
97f.:

Orientadora: Profa. Dra. Elzira Divina Perpétua.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro
Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento
de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras.
Área de Concentração Estudos da Linguagem.

1. Memória. 2. José Eduardo Agualusa - Metaficção. 3.
Literatura Africana. 4. Literatura Angolana (Portugues). I.
Perpétua, Elzira Divina. II. Universidade Federal de Ouro
Preto. III. Título.

CDU: 821.134.3(6)

Catálogo: www.sisbin.ufop.br

*Dedico a minha eterna Vó Quita,
a melhor contadora de histórias que já conheci.*

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos a minha querida orientadora Profa. Dra. Elzira Divina Perpétua, pela orientação sempre paciente e dedicada, mas acima de tudo, pela confiança depositada em meu trabalho e em mim. Sei que poucos têm a sorte de ter uma “mãe-acadêmica” como eu tive.

Ao Prof. Dr. Carlos Eduardo Lima Machado, nosso estimado professor Duda, pela leitura atenta e os apontamentos enriquecedores na qualificação, e por aceitar compor a banca de defesa.

Aos professores convidados para a banca, Profa. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca, Profa. Dra. Ana Mônica Lopes e Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras, em especial ao Prof. Dr. José Luiz Vila Real Gonçalves, pelos conselhos e por ser sempre tão solícito.

A Universidade Federal de Ouro Preto pela bolsa concedida e pela possibilidade de me dedicar integralmente à pesquisa.

Agradeço, também, aos meus pais, Virgínia e Tadeu, que sempre acreditaram em mim, mesmo quando, muitas vezes (e foram muitas!), eu pensei em desistir. E aos meus irmãos, Francisco e Ana Maria, pelo carinho e compreensão.

A toda minha família, principalmente aqueles que eu talvez tenha negligenciado durante esses dois anos de estudo, e a Cida, pelo café quentinho nas madrugadas de escrita.

A minha amiga Thaís, por ter sido sempre a voz da minha consciência, me mandando “voltar para África” ou escutando minhas lamentações com muita paciência e bom humor.

A Marina, Bebel, Lunara e Milene, por terem compreendido os meus “sumiços” e continuarem sempre me apoiando nessa caminhada.

Aos sagitarianos Carlos e Júlia, por permitirem que nossa amizade cruze o tempo e as estradas dessa vida.

Aos colegas do mestrado, por dividirem não só o desespero, mas as vitórias e alegrias (principalmente em dias de casamento!). Em especial ao Sávio, Andiara, Estefânia, Marcos e Fernando, por terem se tornado amigos de verdade.

Enfim, a todos os amigos que vivenciaram essa experiência ao meu lado. Sem vocês, com certeza, eu teria terminado essa dissertação mais depressa, mas muito menos feliz!

Aos meus alunos que, na reta final, compreenderam minha agonia e nervosismo. A Marília, minha chefe-amiga, pelo carinho e confiança.

Muito obrigada a todos, por tudo!

RESUMO

Nesta dissertação analisamos o romance *O vendedor de passados*, do escritor angolano José Eduardo Agualusa (2004), uma narrativa que une a história do protagonista Félix Ventura, um negro albino, mercador de memórias, e do narrador Eulálio, uma osga em sua terceira encarnação, à de um país pós-colonizado com uma sociedade emergente, ávida por ancestrais renomados. A partir da ligação entre ficção e história, a historiografia angolana surge como um dos motes da obra, sob o viés ficcional, recontando fatos e ao mesmo tempo criando outros. Neste sentido, *O vendedor de passados* é lido como metaficção historiográfica, termo utilizado para designar narrativas ficcionais que se apropriam da realidade histórica na construção do enredo. Percorrendo também os campos da formação identitária, a partir da leitura dos processos históricos pelos quais passou Angola, a análise transita pelos caminhos dos estudos culturais e da topoanálise na abordagem do espaço romanesco. Com o objetivo de verificar o modo como ocorre a (re)invenção da memória no romance, lançamos mão de conceitos que contemplam diversos vieses dos estudos da memória, como o da memória coletiva e da memória cultural, enquanto o conceito freudiano de duplo foi o principal apoio teórico na análise da constituição dos personagens do romance.

Palavras chave: Memória; metaficção historiográfica; literatura angolana; José Eduardo Agualusa.

ABSTRACT

This Master thesis investigate the novel *O vendedor de passados*, written by the Angolan author José Eduardo Agualusa (2004). This narrative unites the story of the protagonist Félix Ventura, an albino African that sells memories, and the story of the narrator Eulálio, a gecko in its third incarnation, to the story of a post-colonized country with an emerging society eager for renowned ancestors. From the interrelation between fiction and history, the Angolan historiography emerges as a theme, following a fictional orientation, retelling facts and at the same time creating new ones. In this sense, *O vendedor de passados* is read as a historiographical metafiction, term used to indicate fictional narratives that appropriates historical reality for the plot construction. This work covers the fields of construction of identity, based on the reading of historical processes whereby Angola has been through, the analyses encompasses the cultural studies and the topoanalysis approach when exploring the novelistic space. Aiming to verify the way that the (re)invention of memory occurs in the novel, concepts related to memory studies from different perspectives have been used, such as collective memory and cultural memory, while the Freudian concept of double was the main theoretical basis when analyzing the constitution of the novel's characters.

Key Words: Memory, historiographical metafiction, Angolan literature, José Eduardo Agualusa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 AS NAÇÕES AFRICANAS: HISTÓRIA E LITERATURA	21
1.1 Os percursos da história e da literatura na formação nacional	21
1.2 Interferência histórica no discurso literário africano contemporâneo e a teoria pós-colonial	30
2 A POÉTICA DA MEMÓRIA	43
2.1 As dimensões gerais da memória	43
2.2 Memória e construção da identidade	47
2.3 “Onde Literatura e Memória se encontram”	58
3 A CASA ANGOLA	67
3.1 A resignificação do espaço no romance	67
3.2 Os habitantes da casa e o eu e o outro de Félix Ventura	76
CONCLUSÃO	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94

*Fui sabendo de mim
por aquilo que perdia*

*pedaços que saíram de mim
com o mistério de serem poucos
e valerem só quando os perdia*

*fui ficando
por umbrais
aquém do passo
que nunca ousei*

*eu vi
a árvore morta
e soube que mentia*

Mia Couto

INTRODUÇÃO

A letra da música, logo no primeiro capítulo de *O vendedor de passados*, pode ser considerada uma síntese desta obra de José Eduardo Agualusa:

“Nada passa, nada expira
O passado é
um rio que dorme
e a memória uma mentira
multiforme.
Dormem do rio as águas
e em meu regaço dormem os dias
dormem
dormem as mágoas
as agonias,
dormem.
Nada passa, nada expira
O passado é
um rio adormecido
parece morto, mal respira
acorda-o e saltará
num alarido” (AGUALUSA, 2004, p. 4)

A narrativa gira em torno de Félix Ventura, negro, albino e filho adotivo de um alfarrabista. É ele o vendedor de passados do título, um prestador de serviços memorialísticos. Seu ofício consiste em criar um “passado glorioso” para aqueles que possuem um “futuro assegurado”, faltando-lhes apenas uma boa árvore genealógica, ou um legado mais significativo. A ocupação incide não só em criar lembranças, mas prová-las e comprová-las com fatos e fotos, documentos, e tudo o mais que for preciso para assegurar que aquele novo passado seja, de fato, o verdadeiro. Um de seus artifícios, ou metodologia, para garantir o sucesso das criações genealógicas é gravar documentários, reportagens, recortes de jornais, enfim, qualquer coisa que um dia lhe possa ser útil. Assim, antes de ser um vendedor de passados, Félix Ventura é, também, um arquivista.

A história é narrada por outro interessante personagem: uma osga que, segundo a narrativa, é uma espécie rara de lagartixa, podendo alcançar até duas décadas de existência e que tem como peculiaridade a habilidade de emitir sons similares à gargalhadas humanas (AGUALUSA, 2004, p.19). Eulálio, como a lagartixa é chamada, vive na casa de Félix e, por isso, possui uma visão ampla dos acontecimentos passados naquele lugar. É através dos olhos, ou melhor, dos pensamentos deste pequeno animal que a narrativa ganha vida e a trama se tece.

Passada na Luanda pós-independente, a história concentra-se num único ambiente narrativo, a casa de Félix. É em sua casa que o vendedor de passados recebe seus clientes e as solicitações de serviços, pessoas que almejam uma linhagem mais notável, “empresários, ministros, fazendeiros, camanguistas, generais, gente, enfim, com o futuro assegurado. Falta a essas pessoas um bom passado, ancestrais ilustres, pergaminhos. Resumindo: um nome que ressoe a nobreza e a cultura” (AGUALUSA, 2004, p.17).

O vendedor de passados é uma narrativa que conecta o fantástico e o real ao unir a história de um negro albino mercador de memórias e de uma osga narradora na terceira encarnação, à de um país recém-independente e uma sociedade emergente ávida por um futuro próspero. O livro é composto por trinta e dois capítulos, dos quais trinta e um são narrados pela osga Eulálio, e o último, por Félix Ventura em seu diário. Os capítulos são breves, tendo, em média, de cinco a seis páginas cada um. Seis capítulos são relatos de sonhos de Eulálio em que a osga relembra sua vida passada quando era um homem, ou divaga sobre sua condição atual.

A brevidade dos capítulos, intercalada pelas narrações dos sonhos da osga, concedem à obra uma perspectiva cinematográfica da história. Como um filme, em que os sonhos surgem como *flashbacks*, as curtas cenas narradas pela osga descortinam aos poucos o enredo de *O vendedor de passados* e, ao mesmo tempo, dão “pistas” sobre os mistérios que rondam a vida dos personagens. Cada capítulo é como um *flash* que, no ir e vir da história, vai dando luz à trajetória narrativa.

Como epígrafe da obra, há uma citação do escritor argentino Jorge Luís Borges que diz: “Se tivesse de nascer outra vez escolheria algo totalmente diferente. Gostaria de ser norueguês. Talvez persa. Uruguaio não, porque seria como mudar de bairro”. Como a função da epígrafe é sintetizar o tema de uma obra, a citação de Borges pode remeter à possibilidade de criação de um novo passado, pois recriar sua origem é nascer de novo. Entretanto, a epígrafe também remete ao personagem Eulálio, que a cada encarnação nasce como um ser totalmente diferente do anterior. Entendemos, assim, que a epígrafe, ao antecipar, de maneira sutil, o tema central da obra (a reinvenção do passado), também indica que a osga possui uma importância muito maior que uma leitura rápida pode aparentar.

Após a epígrafe e antes do sumário, encontramos um mapa de Angola. Sabemos que em uma obra literária nada é por acaso, ou seja, todas as escolhas editoriais

possuem significado em conexão com o texto. Dessa maneira, podemos considerar que o mapa do país inserido antes do início da narrativa, pode significar mais do que uma representação, mas a indicação de antecipar outro ponto tratado no romance: a história de Angola.

O angolano, José Eduardo Agualusa, é natural de Huambo, mas possui descendência portuguesa e brasileira e reside no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro. É um dos escritores contemporâneos mais importantes para as Literaturas Africanas. Formado em Agronomia, foi seduzido pelas Letras e tornou-se, além de romancista, também contista, poeta e jornalista. Seus livros são traduzidos para diversas línguas, como inglês, francês, espanhol e sueco. Maria Teresa Salgado (2000) observa que Agualusa relaciona aspectos de sua biografia ao seu projeto literário, criando pontes entre Angola, Brasil, Portugal e o resto do mundo, como ocorre em *Nação Crioula* (1998), seu terceiro romance, *O ano em que Zumbi tomou o Rio* (2002), e em *O vendedor de passados* (2004), sexto romance publicado pelo autor. Agualusa, em entrevista ao site da livraria Saraiva, afirma realizar a ponte entre estes três países.

Os livros, inevitavelmente, têm a ver com a biografia de quem escreve. E, portanto, o lugar onde a pessoa está ou os lugares onde a pessoa passa... Nos meus livros isso é muito claro. Todos eles têm a marca desse trânsito entre Brasil, Angola e Portugal. Às vezes eu próprio não me dou conta, mas as marcas estão lá. Também acho que os livros recebem muito daquilo que está à volta. (AGUALUSA, 2010)

Em *O vendedor de passados*, a relação de Angola com outros países ocorre através das relações que os personagens estabelecem com o trabalho: um arquivista memorialista, um fotógrafo de guerra, um ex-agente do governo, uma fotógrafa da natureza.

Um traço marcante nas obras de Agualusa, como também de outros escritores africanos, é a estreita ligação entre ficção e história estabelecida nas narrativas. O autor conhece e viveu a história recente de Angola, trazendo, assim, ao leitor uma visão crítica dos processos por que passou seu país. Este diálogo entre ficção e história “encena discussões que enfocam o papel desempenhado pelos africanos e portugueses em momentos e espaços bastante carregados de tensão, conflito e ambivalência” (SALGADO, 2000, p. 177). Veremos, portanto, que a obra *O vendedor de passados* não será exceção no que toca a esta característica.

No modo como concebeu os clientes de Félix, Agualusa atinge a narrativa com uma sátira à sociedade emergente angolana, pois estes personagens representam a transformação de ex-colonizados em modelos europeizantes. Rita Chaves (2004) nos fala da transformação do africano em uma caricatura europeia quando este é impelido a seguir um estereótipo do colonizador, esquecendo seu passado e desfigurando-o como sujeito de suas memórias. É o que acontece, por exemplo, com o Ministro, personagem que vai atrás de Félix encomendar-lhe um passado, e quando este lhe é apresentado, apaga totalmente sua genealogia anterior. Como o intuito do serviço é produzir um passado melhor para seus clientes, Félix cria para o Ministro uma árvore genealógica gloriosa, colocando o político como descendente de Salvador Correia de Sá, primo de Estácio de Sá, fundador do Rio de Janeiro e “ilustre carioca que em 1648 libertou Luanda do domínio holandês” (AGUALUSA, 2004, p. 120). Ao saber de sua ascendência, o Ministro passa a defendê-la como se ela realmente fosse verdade, desaparecendo com o passado que vivera até então:

Um homem que expulsou os colonialistas holandeses, um combatente internacionalista de um país irmão, um afro-ascendente, que deu origem a uma das mais importantes famílias deste país, a minha [...]. Vou mandar fazer uma estátua do meu avô para colocar à entrada do edifício. Uma estátua bem grande, em bronze, sobre um bloco de mármore branco [...]. Então sou descendente de Salvador Correa, caramba!, e só agora sei disso. Muito bem. A minha senhora vai ficar feliz. (AGUALUSA, 2004, p. 121)

No conflito da narrativa encontramos outro cliente de Félix Ventura, um homem, descrito pela osga como um estrangeiro que, sem querer identificar-se a Félix, procurava por um passado completamente novo, na verdade, uma vida completamente nova:

Queria mais do que um passado decente, do que uma família numerosa, tios e tias, primos e primas, sobrinhos e sobrinhas, avós e avôs, inclusive duas ou três bessenganas, embora já todos mortos, naturalmente, ou a viverem no exílio, queria mais do que retratos e relatos. Precisava de um novo nome, e de documentos nacionais autênticos, que desse testemunho dessa identidade. (AGUALUSA, 2004, p. 18)

Primeiramente Félix hesita em aceitar o serviço, pois não se considera um falsário, mas frente à disposição do cliente em pagar-lhe um valor exorbitante pelo serviço e ainda, antecipadamente, ele acaba consentindo em fazê-lo. O homem então recebe o nome de José Buchmann, sendo seus pais um famoso caçador angolano e uma atriz americana. A partir daí, o personagem passa não só a adotar aquele passado como

sendo o seu verdadeiro, como também a, supostamente, acreditar em todos os novos fatos criados pelo vendedor de passados e a buscar vestígios dos pais inventados.

Após receber sua recente genealogia, José Buchmann passa a percorrer os caminhos de seu novo passado como se esse tivesse mesmo existido e neste sentido vai sofrendo transformações. Eulálio observa que o estrangeiro sofre uma poderosa metamorfose. Além da mudança no sotaque e no vestuário, com camisas de seda estampadas e sapatos desportivos, José Buchmann começa a se comportar de maneira diferente: “A rir, é já angolano” (AGUALUSA, 2004, p.60)

Além destas mudanças, Buchmann vai atrás de provas que confirmassem o passado traçado por Félix. Inexplicavelmente ele consegue fotografias e um recorte de jornal sobre a suposta mãe. Sua empreitada sob o novo passado deixa Félix perplexo e hesitante acerca de sua profissão. A partir da aparição de José Buchmann, como também de outros personagens, como Ângela Lúcia, fotógrafa de nuvens e amada de Félix, e Edmundo Barata dos Reis, um mendigo comunista, a narrativa é convergida para um desfecho vertiginoso e inusitado. Pouco se sabe sobre Ângela Lúcia até os momentos finais da narrativa. Em uma breve conversa com Félix ela conta, apenas, que nasceu em Luanda, mas viajou o mundo todo fotografando arco-íris e nuvens, é filha de pai arquiteto e mãe aeromoça. Félix a conhece em uma exposição e se apaixona por ela. Entretanto, é a aparição de Edmundo Barata dos Reis que compromete toda a tranquilidade da vida do vendedor de passados e dos demais personagens.

Apresentado por José Buchmann como alguém que poderia ter tido a vida inventada pelo próprio Félix, Edmundo é ex-agente do Ministério da Segurança do Estado, comunista, preso em 60, passou por Havana, Berlim, Moscou e retornou “à trincheira firme do socialismo em África” (AGUALUSA, 2004, p. 158). Vivia como mendigo havia mais de sete anos e acreditava terem substituído o presidente por um sócia. Félix o julga louco, principalmente quando este chega em sua casa de madrugada trajando apenas cueca e a camiseta do partido comunista e dizendo estar sendo perseguido. Esta madrugada mudaria para sempre o futuro de Félix, Ângela, Edmundo e Buchmann.

Quando Edmundo Barata entra na casa de Félix pedindo asilo, José Buchmann aparece também, logo em seguida, procurando pelo mendigo e apontando-lhe uma arma. Ângela Lúcia e Félix tentam impedir que o estrangeiro mate Edmundo e, assim, todo o mistério sobre a vida de José Buchmann e Ângela vêm à tona. Ambos conheciam

Edmundo Barata havia muitos anos, quando ele era ainda agente do Estado. José Buchmann se chamava Pedro Gouveia e era, na verdade, pai de Ângela Lúcia. Ambos foram torturados por Edmundo na época da Revolução. Ângela era um bebê recém-nascido, sua mãe dera à luz na prisão, e Edmundo contou que havia queimado a menina com pontas de cigarro, logo após o nascimento. Diante de todas essas revelações, feitas em tom de sarcasmo pelo próprio Edmundo, Ângela pega a arma do pai e mata o mendigo e ex-torturador com um tiro no peito.

Félix enterra Edmundo em seu quintal, Ângela vai embora da África e não temos mais informações sobre José Buchmann. Pouco depois, Félix encontra Eulálio morto e decide escrever um diário, já que não tem mais o amigo réptil para escutá-lo. O livro termina com a primeira página do diário de Félix, e muitas divagações sobre o futuro.

Perpassando toda a narrativa, encontra-se a dose de realidade histórica que ultrapassa a superfície da ambientação temporal no romance. A ligação entre ficção e história é delineada na trama sob o aspecto da recriação. Agualusa utiliza a historiografia angolana como um dos motes da obra, entretanto o faz sob o viés da ficção, recontando e ao mesmo tempo recriando fatos e passagens à luz de sua interpretação. A estudiosa canadense Linda Hutcheon (1991) cunhou o termo *metaficção historiográfica* para designar obras ficcionais que se encaixam nessa perspectiva, ou seja, a fim de categorizar produções que, apesar de ficcionais, se apropriam da realidade histórica na construção do enredo. Na dimensão da contextualização histórica, *O vendedor de passados* oferece também uma leitura acerca dos processos identitários que emergiram da situação pós-colonial. O conflito entre a tradição, a colonização e a recente independência submerge à narrativa na sua temática principal.

O vendedor de passados transita por diversos espaços de investigação, suscitando, assim, diferentes abordagens. Partindo dessa perspectiva, mas sem a pretensão de esgotar as possibilidades de análise da obra, construímos nossa pesquisa alicerçada em tópicos que julgamos essenciais na constituição da trama. Dividida em três capítulos, a presente dissertação confere a observação destes tópicos, que são: ficção, história, memória, identidade.

O primeiro capítulo, “As nações africanas: história e literatura”, é dividido em duas partes. Na primeira, “Os percursos da história e da literatura na formação nacional”, discorreremos sobre o viés histórico tematizado na obra. Em primeiro plano,

esboçamos dois panoramas historiográficos, primeiro do continente africano e da construção de Angola, seguido de síntese sobre as origens das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Introduzimos também a questão dos processos de colonização e pós-colonização, desenvolvendo uma breve leitura acerca do apagamento cultural consequente destes processos. Como teoria crítica para esta abordagem, utilizamos estudiosos que muito se debruçaram sobre estes temas, como as professoras Leila Leite Hernandez (2008), Ana Mafalda Leite (2012) e Maria Nazareth Soares Fonseca (2008) que se empenharam na elucidação de questões relacionadas à história da África lusófona, tanto no que diz respeito à historiografia, como também, juntamente com Rita Chaves (2004) e Luis Arnaut e Ana Mónica Lopes (2005), no que se liga aos processos de origem e consolidação das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Ainda, com o aporte de Frantz Fanon (1979) e Homi Bhabha (1998), tratamos das questões do discurso colonialista e sua faceta ambivalente, e dos problemas de identidade na cultura pós-colonial como um questionamento persistente, consequência da deturpação de imagem e da tradição sofrida pelo colonizado.

Na segunda seção do capítulo um, “Interferência histórica no discurso literário africano contemporâneo e a teoria pós-colonial”, continuamos a tratar o tema da colonização, entretanto, dirigimos nosso trabalho para a teoria pós-colonial em consonância com observações acerca da interferência histórica no discurso literário africano contemporâneo. Para esta empreitada nos voltamos para os estudos sobre a relação entre Literatura e História, com o auxílio de Antonio Candido (1967), Luiz Costa Lima (1986), Roger Chartier (1990) e Hayden White (1992). Acorados ao tema da historiografia aliada à produção literária africana, nos apoiamos ainda em dois outros estudiosos: Linda Hutcheon (1991) e sua conceituação sobre metaficção historiográfica, e Russel Hamilton (1999), que nos traz uma leitura do tema voltado, especificamente, para as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

Investigar a presença e importância da memória na obra de Agualusa é um dos objetivos principais do presente estudo. Dessa maneira, após introduzirmos um dos segmentos da questão no capítulo um, através do tema da metaficção historiográfica, partimos para uma análise mais aprofundada no capítulo dois intitulado “A poética da memória”. Dividido em três partes, neste capítulo verificamos a hipótese de ocorrência da (re)invenção da memória em *O vendedor de passados* à luz de conceitos que contemplam os diversos vieses de estudo da memória. Na seção um, “As dimensões

gerais da memória”, adentramos por estes caminhamos através dos estudos de Andreas Huyssen (1997) que discorre acerca do crescente interesse pela memória na sociedade pós-moderna, o que ele chama de *boom* da memória. Perpassamos ainda por outros conceitos, como memória coletiva, embasados nos estudos de Maurice Halbwachs (2006), que também nos auxilia na elucidação de aspectos ligados ao caráter lacunar da memória.

Em “Memória e construção da identidade”, segunda seção desse capítulo, nos voltamos para observações que abarcam os dois segmentos propostos no título: memória e identidade. Assim, primeiramente abordamos a conceituação de sujeito, delineada por Stuart Hall (2007), somada à observação do mesmo autor sobre a crise de identidade na cultura pós-colonial. Posteriormente, ancorados aos estudos de autores como Homi Bhabha (1998), Michael Pollak (1992), e mais uma vez, de Linda Hutcheon (1991), direcionamos nossa análise para a leitura da obra de Agualusa a partir dos conceitos de identidade cultural na pós-modernidade, descentralização identitária do sujeito pós-moderno, como também da relação entre memória, identidade e poder, em que nos auxiliaram as observações de Jacques Le Goff (1990).

Ainda sobre a relação entre memória e identidade, abordamos o tema sob o ponto de vista do esquecimento e, para tal, além do já citado Homi Bhabha (1998), que disserta sobre a necessidade de esquecer acometida à sociedades que passaram por guerras, ou mesmo por processos de colonização, utilizamos também as observações de Harald Weinrich (2001) sobre a arte do esquecimento.

Na terceira e última seção desse capítulo, “Onde Literatura e Memória se encontram”, dissertamos brevemente sobre o suposto projeto de escritores africanos em utilizar a literatura como forma de reconstrução e resignificação da identidade nacional. Além de nos voltarmos mais uma vez para Homi Bhabha (1997) e Linda Hutcheon (1991), somado às considerações de Benedict Anderson (2008), articulamos à essa abordagem os conceitos de memória cultural, formulados por Jan Assmann (2008). Arelado aos teóricos citados, fizemos uso também dos estudos de outros dois autores que muito acrescentaram às pesquisas relativas à memória: Astrid Erll e Ansgar Nünning (2005), com base nas considerações sobre memória intra-literária e de memória na literatura, e que, por sua vez, citam Aleida Assmann e Paul Ricoeur, outros dois importantes estudiosos da memória.

O terceiro e último capítulo dessa dissertação, “A casa Angola”, refere-se à análise da significação do espaço e dos personagens na construção do romance. Dividido em duas partes, temos, na primeira seção, “A ressignificação do espaço: a casa de Félix Ventura”, a percepção do espaço habitado na narrativa como algo que transcende a mera ambientação do enredo. A partir da caracterização do espaço na trama, estabelecemos relação entre a casa de Félix e as representações de Angola no romance. Utilizamos em nossa análise nomes de referência na área dos estudos sobre a construção do espaço na literatura, como Gaston Bachelard (2008), Antonio Dimas (1994), Luís Alberto Brandão (2007), e boa parte da teoria apresentada por Ozíres Borges Filho (2007) em relação à toponímia.

A segunda parte do capítulo, “Os habitantes da casa e o eu e o outro de Félix Ventura”, contempla a construção dos personagens no romance de Agualusa. Assim, descrevemos individualmente cada um dos personagens que habitam o enredo da trama, fazendo uso das teorias de Antonio Candido (1970) e observando como se dá a significação de cada um deles. Ativemo-nos, entretanto, à construção dos personagens centrais da obra, Félix Ventura e a osga Eulália, baseados na teoria de que ambos constituem um único ser. Em nossa leitura, a osga representaria um duplo do personagem Félix. Utilizamos os estudos de Sigmund Freud (1996) sobre a duplicidade do eu na psicanálise, aliados aos estudos da representação do duplo na literatura, auxiliados por artigo de Ana Maria Lisboa de Mello (2000).

1 AS NAÇÕES AFRICANAS: HISTÓRIA E LITERATURA

1.1 Os percursos da história e da literatura na formação nacional

Ao adentrarmos os caminhos das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa é natural depararmos, continuamente, o viés histórico, muitas vezes utilizado como pano de fundo para as narrativas, ou ainda, como próprio eixo temático das obras, como nos diz Rita Chaves (2004) em seu ensaio *O passado presente na literatura africana*. Essa característica, peculiar às Literaturas Africanas, pode ser vista, segundo a estudiosa, tanto como uma tentativa de resgate e rememoração do passado, quanto como um projeto de recriação histórica. Ambas as projeções, entretanto, dizem respeito ao que podemos chamar de “escrita da nação”, na experiência de se construir uma identidade ou sentidos sobre a nação. De acordo com Stuart Hall (1999), esses “sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (HALL, p. 51, 1999). Dessa maneira, observamos que a perspectiva histórica vinculada ao processo narrativo não deve ser entendida como uma ingênua ambientação temporal e espacial.

Em *Oralidade e escritas pós-coloniais: estudo sobre literaturas africanas*, Ana Mafalda Leite (2012) discorre sobre dois romances angolanos que desenvolvem uma releitura da história colonial e que têm como base, explícita ou implicitamente, textos da historiografia colonial portuguesa relativa a Angola. O primeiro romance, *A gloriosa família*, de Pepetela, “questiona a narrativa histórica da ocupação de Luanda pelos flamengos no século XVII, e projeta no tempo a perpetuação do fantasma colonial (...)” (LEITE, 2012, p. 233). Já a segunda obra, de autoria de Fonseca Santos, *A lenda dos homens do vento*, relata o reconhecimento das nações pré-coloniais para o surgimento da nação gerada pelo colonialismo. Para a autora, qualquer um dos dois romances adentram “pela história com o intuito de refletir sobre o estado atual da nação angolana, e, arqueologicamente também, investigar ‘testemunhos’ outros do passado” (LEITE, 2012, p. 234).

Diferentes estudiosos consideram que uma parte da produção literária africana tem se voltado para as dimensões do passado capazes de abranger a rememoração, a releitura e até mesmo a recriação. Para o estudo de *O vendedor de passados*,

considerando a relação que a narrativa estabelece com a história de Angola, entendemos ser necessário, primeiramente, elucidar algumas questões acerca da história da África lusófona, centralizando a análise na situação colonial, em particular ao que se refere a Angola, como também das origens da literatura desse país.

No livro *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*, Leila Leite Hernandez (2008) concebe um panorama histórico-geográfico-cartográfico do continente africano, delineando, além da noção cronológica, toda a problemática que rodeia os estudos sobre a África. Compreende-se, a partir da leitura desta obra, que, por muito tempo, a história do continente africano esteve ligada unicamente ao tratamento ocidental, equivocado, que baseava a construção do conhecimento em parâmetros do “saber-poder”, que se resume como o que não era conhecido, não existia. Segundo a autora, grande parte dos escritos que compreendem a história da África, principalmente os produzidos entre os séculos XIX e XX, possuem conceituações imprecisas devido a lacunas do conhecimento, quando não do próprio desconhecimento, sobre o referido continente. Essa falha se torna ainda mais grave quando se trata da comparação entre continentes. Para Hernandez, ao aproximar África e Europa, por exemplo, estaríamos aproximando, por analogia, o desconhecido ao conhecido, podendo considerar o primeiro como um lugar sem povo, sem nação, sem passado, logo, sem história. O que torna este tratamento equivocado é não levar em conta um passado que, mesmo não documentado graficamente, pode ser comprovado, atentando-se também ao fato de que toda a complexidade geográfica, social e principalmente cultural que cerca o continente africano foi depreciada, ou melhor, não foi sequer compreendida.

Já Luis Arnaut e Ana Mónica Lopes (2005) em *História da África*, nos lembram das interpretações equivocadas que acabam por naturalizar a história da África, relacionando o continente somente a aspectos da natureza selvagem, tribal e não-civilizada, ou, também, reduzindo-o a generalizações, como a identificação comum de “continente negro”. Essas referências, segundo os autores, acabaram por engessar as representações da África, fazendo com que a multiplicidade social, cultural, econômica e política do continente fosse esquecida.

Hernandez observa que pouco a pouco a visão deficiente sobre a África evoluiu para uma visão crítica, como quando as informações provenientes da arqueologia e da tradição oral começaram a ser utilizadas como fontes de conhecimento, mas, ainda assim, a carência de noção sobre o continente continua sendo um ponto importante de

discussão. Um dos motes que acrescentariam razões para o debate diz respeito, por exemplo, ao fato de, ainda hoje, o continente ser tratado, muitas vezes, como uma unidade generalizante. Contra este equívoco, Arnaut e Lopes afirmam que a utilização do termo genérico “África” deve se limitar somente a aspectos geográficos e não a processos históricos, sociais ou políticos.

Da mesma maneira, outro lapso que leva novamente a pontos de discussão sobre essas deficiências do saber em relação ao continente africano é cingir o sujeito africano ao protótipo de raça e cor. Para Arnaut e Lopes, pensar os africanos como raça negra é ignorar a diversidade de povos, igualando-os a partir de uma suposta característica epidérmica e também mantendo-os no âmbito da natureza, descrevendo-os e identificando-os com base em aspectos naturais, biológicos. Ou seja, “esse tratamento continua a naturalizar a cultura, a sociedade, as relações entre os homens, as mulheres e as crianças” (ARNAUT; LOPES, 2005, p. 20).

Pensando numa abordagem geral dos sujeitos nacionais, nos voltamos para o crítico indo-britânico Homi Bhabha (1998), que, ao tratar o conceito de povo em relação às narrativas nacionais no ensaio *DissemiNação*, alerta para esta censurável homogeneização do sujeito- nação:

O povo não é nem o princípio nem o fim da narrativa nacional; ele representa o tênue limite entre os poderes totalizadores do social como comunidade homogênea, consensual, e as forças que significam a interpelação mais específica a interesses e identidades contenciosos, desiguais, no interior de uma população. (BHABHA, 1998, p. 207)

Portanto, nivelar países tão distintos, como os que compõem o continente africano, é novamente engessá-los ao quadro de estereótipos metonímicos.

Ao pensar na história da África é impossível não nos determos aos processos de colonização, independência e pós-colonização por que passaram diversos países do continente. Entretanto, ancorados na justificativa de relevância para nosso estudo, nos centraremos nas regiões de colonização portuguesa, tendo Angola como país de destaque, traçando a trajetória de construção do país a partir desse processo histórico.

O início das ocupações portuguesas em território africano se deu em 1415, quando, ao atravessar o Estreito de Gibraltar, alcançando a cidade de Ceuta, os portugueses adentraram o continente em uma de suas conquistas mais violentas. A expansão, entretanto, ocorreu em velocidade moderada e a efetiva colonização só se deu a partir do século XVI. As regiões abarcadas pela chegada dos portugueses na África

são os países que hoje conhecemos como Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e Cabo Verde.

O primeiro contato de um europeu com os povos que habitam a região que hoje abrange Angola ocorreu entre 1482 e 1485, pela mão do explorador Diogo Cão, recebido pelo rei do Congo como amigo e criando, inicialmente, uma aliança entre os dois estados. No entanto, somente por volta de 1575, com a chegada de Paulo Dias Novais, primeiro governador português a chegar a Angola é que se iniciou, como no Brasil, a divisão do território em capitânias, bem como uma política de exploração de recursos e tráfico negreiro. Segue-se, assim, aproximadamente quatro séculos de colonização portuguesa em território angolano.

Como colônia de exploração europeia, Angola vivenciou os típicos processos que fazem parte da história de outros países colonizados, como escravidão, exploração econômica, seguida de destruição do modo de vida, choque e imposição cultural, mudanças no contexto territorial, resistência, lutas pela libertação e independência.

Em 1836, com a abolição do tráfico de escravos, e em 1884, com a Conferência de Berlim¹, Portugal passou a necessitar de uma administração colonial que gerasse os mesmos lucros anteriores advindos do mercado negreiro. A partir de estratégias econômicas centradas na agricultura e na exportação de matérias-primas como borracha e marfim, além dos impostos tomados das populações, colônias como Angola se tornaram fontes de grandes rendimentos para a Coroa. Entretanto, com o fim da monarquia portuguesa em 1910 e o surgimento dos primeiros movimentos nacionalistas nas colônias africanas, o cenário modifica-se amplamente. Nas décadas que se seguiram, a resistência ao poder colonial em Angola e o surgimento de diversos movimentos de independência, destacando entre eles o MPLA (Movimento Popular para a Libertação de Angola), FNLA (Frente Nacional para a Libertação de Angola) e a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), suscitaram uma luta armada que durou em torno de 14 anos, de 1961 a 1975.

Em 1974, com o fim da ditadura em Portugal, que já durava cerca de 48 anos, a perspectiva de independência de Angola se torna mais próxima. O governo português

¹ Conferência ocorrida entre 15 de novembro de 1884 e 26 de fevereiro de 1885, reunindo, além dos países europeus que possuíam colônias na África, os Estados Unidos. A reunião teve como objetivo regulamentar as ocupações de território africano, um ato conhecido como “partilha da África”, além de assegurar as vantagens de livre navegação e livre comércio sobre os dois principais rios africanos que deságuam no Atlântico, o Níger e o Congo.

instituiu um acordo entre os três movimentos de libertação angolanos em que ficaria estabelecido um governo de transição tripartido. A esta liderança ficava a tarefa de conduzir o país até a data de 11 de novembro de 1975. Entretanto, a paz em Angola não durou muito tempo. Os três grupos, MPLA, FNLA e UNITA passaram a guerrear entre si movidos pela rivalidade e ambição pelo poder absoluto, eclodindo, assim, uma guerra civil com dimensões internacionais, já que cada um deles era apoiado por potências estrangeiras como Cuba e União Soviética, no caso do MPLA. Aos poucos a FNLA sai de cena, deixando o MPLA no poder e a UNITA na oposição. Angola sucumbe às hostilidades dos dois movimentos, enfrentando uma guerra sangrenta por quase 30 anos.

Em 1991, os dois blocos políticos celebraram um acordo de paz, instituindo as primeiras eleições no país para o ano seguinte. Em setembro de 1992, o MPLA vence nas urnas com cerca de 50% dos votos. No entanto, o partido de oposição, UNITA, não reconhece a derrota e reinicia a luta armada, primeiramente em Luanda, mas propagando-se rapidamente a outros territórios angolanos. Somente em 2002, com a morte do líder da UNITA, Jonas Savimbi, é que o conflito teve fim.

O término da guerra teve como saldo muitos milhares de mortos e, conseqüentemente, uma Angola arruinada. Estima-se que foram espalhadas cerca de 15 milhões de minas terrestres por todo o país e que o número de angolanos portadores de deficiências causadas pela guerra esteja em torno de 80 mil pessoas². Além disso, os altos custos para o financiamento da guerra desestabilizaram o país em todas as esferas sociais. A economia delineava um colapso iminente, a saúde pública apontava riscos no crescimento de doenças endêmicas, como também da mortalidade, principalmente a infantil. As cidades cresceram desordenadamente sem o mínimo em infraestrutura básica de subsistência, como é o caso da própria capital, Luanda, que hoje abriga cerca de 4 milhões de habitantes concentrados em uma área em que viveriam cerca de 1 milhão de pessoas.

Percebe-se assim, por meio deste panorama, que a guerra civil em Angola, assim como os processos de colonização e independência, trouxeram para o país não só elementos para uma complexa bagagem historiográfica, mas implicações que suscitam sequelas ainda hoje e, conseqüentemente, para o futuro dos angolanos.

² Informação retirada do fórum: <http://www.deficiente-forum.com/deficiencia-fisica/arranca-em-angola-o-registo-dos-deficientes-vitimas-de-minas-terrestres/?wap2>

Após as observações acima, acreditamos ser conveniente discorrer, mesmo que brevemente, sobre dois pontos que julgamos igualmente importantes para a continuidade da análise aqui proposta: a história da língua portuguesa na África e as origens das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

Como os portugueses foram os primeiros europeus a se estabelecerem no continente africano, logo cedo uma parcela significativa de africanos começou a se comunicar em uma língua que tinha como base o idioma português. Este idioma é chamado de *pidgin*. Russell Hamilton (2000) explica que um *pidgin* “é um sistema verbal que evolui entre dois povos não-utentes de um idioma comum, mas que, por vários motivos, principalmente comerciais, têm a necessidade de se comunicarem um com o outro” (HAMILTON, 2000, p.11). Quando um *pidgin* passa a abranger uma proporção maior de falantes, surge outro sistema de comunicação chamado *crioulo*, que possui número maior de vocábulos e uma gramática mais complexa. Ainda nos dias atuais, países como Cabo Verde e Guiné-Bissau mantêm o *crioulo* como língua materna, destacando que este sistema verbal é diferente em cada país ou diferente até mesmo dentro de um único país.

Hamilton relata que nos centros urbanos de Angola e Moçambique o português é falado por praticamente noventa por cento da população e que para muitos a língua portuguesa é a primeira, se não, a única língua. Entretanto, sabe-se que há a manutenção de vários dialetos, apesar de a língua portuguesa, imposta, ser o idioma oficial nos países de exploração portuguesa. A conservação dos dialetos crioulos pode ser também interpretada como um ponto de resistência contra a língua de autoridade e a reivindicação de uma identidade ofuscada.

Já o surgimento das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa ocorreu mais tarde. Data do século XIX as primeiras manifestações literárias escritas em língua portuguesa na África, que tem como marco a obra intitulada *Esportaneidades da minha alma – às senhoras africanas* (1849), do poeta José da Silva Maia Ferreira. Entretanto, mesmo sabendo que o autor era português radicado em Angola, considera-se que essa literatura feita por luso-africanos é precursora da autêntica literatura africana de língua portuguesa.

Maria Nazareth Soares Fonseca (2008) cita a implantação de tipografias para atividades de administração colonial, no início do século XX, como um importante incentivador da produção literária africana. Os boletins informativos, órgãos de

comunicação impressos, testemunharam o surgimento de uma literatura ocasional “que se valia de um veículo de divulgação acessível àqueles que neles mostravam tanto as produções literárias locais, quanto as afinidades literárias com Portugal e com o Brasil e outros países”. (FONSECA, 2008). A autora chama a atenção, entretanto, para o fato de que essas publicações estavam sujeitas à forte censura e, portanto, não possuem a expressão de sentimento de pertença ao continente africano que observamos na literatura posterior a essa época.

Outra importante instância de validação institucional da literatura africana diz respeito aos sistemas de ensino, como afirma Ana Mafalda Leite (2012) quando diz que:

a escolaridade obrigatória criou expectativas de uma integração cultural, em que a leitura supostamente deve ocupar lugar de destaque. A essa escolaridade é inerente uma preocupação com o ensino da língua, que se apoia com frequência na literatura, na medida em que nela procura textos que se consideram como linguisticamente exemplares e também representativos de uma identidade cultural que se pretende apurar. (LEITE, 2012, p. 148).

Voltando ao aspecto temático das primeiras manifestações literárias africanas, sabe-se que, além da repressão do sistema vigente, estava em voga também o modelo cultural europeu que marcou as primeiras obras. Manuel Ferreira (1987) propõe uma separação em duas grandes linhas para a produção literária africana: a literatura colonial e as literaturas africanas de expressão portuguesa ou pós-coloniais. O autor adverte que são duas literaturas distintas e por isso é essencial reter essa divisão:

A primeira, a literatura colonial, pelo fato de vincular ao enunciado do universo narrativo ou poético essencialmente o homem europeu, numa perspectiva eurocêntrica. No texto da literatura colonial, por décadas exaltada, o homem negro aparece como que por acidente, por vezes visto paternalistamente, o que, quando acontece, já é um avanço, porque a norma é a sua marginalização ou coisificação. (...) As literaturas africanas são o inverso da literatura colonial. O universo africano perspectivado de dentro, consequentemente saneado da visão folclorista e exótica. No espaço material e linguístico do texto o negro é privilegiado e revestido de um solidário tratamento literário – embora não sejam excluídas as personagens europeias (de sinal negativo ou positivo). (FERREIRA, p. 13, 1987)

Maria Nazareth Fonseca lembra ainda outra divisão feita por Manuel Ferreira na obra *O discurso no percurso africano*, que leva em consideração os momentos de evolução das literaturas africanas de língua portuguesa. Segundo Fonseca, Ferreira define quatro períodos: o primeiro, marcado pelos modelos do colonizador, corresponde às expressões que pouco falam sobre o continente africano, caracterizadas por aspectos mais próximos à cultura europeia. O segundo momento demarca os textos que

sutilmente “denotam a percepção de detalhes mais significativos dos cenários e dos tipos africanos” (FONSECA, 2008, p. 19). Ao terceiro caberiam os textos que introduzem o sentimento de pertença ao meio sócio-cultural e geográfico africano como tematização das obras. E finalmente, ao quarto momento, pertenceriam as produções fortemente ligadas aos movimentos de libertação nacional, à fase histórica dessa literatura.

É importante ressaltar que essa divisão não pode ser concebida como blocos rígidos já que “um mesmo escritor pode refletir, em sua obra, tendências que surgem em dois ou três momentos diferentes” (FONSECA, 2008, p. 20). Além disso, deve-se pensar que cada país viveu seus “momentos de evolução” de maneira particular, mesmo que algumas tendências sejam semelhantes em vários deles.

Considerando Angola como país de destaque em nossos estudos, julgamos necessário, também, além do percurso literário global dos países de expressão portuguesa, delinear, mesmo que concisamente, a trajetória de produção literária do país. Sendo assim, voltamo-nos para o já citado poeta José da Silva Maia Ferreira (séc. XIX) que, segundo Manuel Ferreira, inaugura a literatura angolana de língua portuguesa com poemas que se voltam, sobretudo, para o amor, fraternidade, gratidão, amizade, mas também para o sentimento pátrio, ou uma consciência nacional ainda imprecisa. Além de José da Silva Maia Ferreira, encontramos outros autores radicados em Angola que somaram às produções literárias africanas de expressão portuguesa, como J. Cândido Furtado (1820-1905), Eduardo Neves (1855-?), Ernesto Marecos (1836-1879) e Alfredo Troni (1845-1904). Este último publica outro marco da literatura angolana, o romance *Nga Mutúri*, que, em meio a pequenas histórias, aponta aspectos da vida social de Luanda, revelando conhecimento da sociedade luandense por parte do autor, que era também jornalista.

Entre os escritores “filhos do país”, podemos destacar primeiramente Joaquim Dias Cordeiro da Matta (1857-1894), que incitava seus compatriotas a se dedicarem ao exercício da literatura, e Antônio de Assis Junior, que em 1929 publica *O segredo da morta*, romance de costumes angolanos e, segundo Maria Aparecida Santilli (1985), marco do “encaminhamento da literatura angolana para sua identidade nacional” (SANTILLI, p. 12, 1985). Entre os escritores e poetas que surgiram depois podemos citar aqueles que colaboraram para as revistas *Mensagem* (1951-1952) e *Cultura* (1957-1961) e que se tornaram grandes nomes da literatura angolana como Agostinho Neto,

Alda Lara, Antero Abreu, Carlos Everdosa, Luandino Vieira, Oscar Ribas, Ermelinda Pereira Xavier, Noémia de Souza, além de outros que têm se destacado no cenário literário contemporâneo, caso de Arthur Maurício Pestana dos Santos, mais conhecido por seu pseudônimo, Pepetela, o escritor Ondjaki e também José Eduardo Agualusa, autor da obra objeto desta pesquisa.

Para entender a presença da História e do passado dentro das Literaturas Africanas é fundamental nos voltarmos novamente para as questões da colonização e do pós-colonialismo, mais especificamente para os enfoques culturais desses processos. É essencial que se compreenda as conjunturas que abarcam as situações citadas, pois, como vimos na divisão proposta por Manuel Ferreira, além de as literaturas de cada um desses países se caracterizarem de maneiras distintas no que diz respeito à temática, são também literaturas díspares no que pauta o projeto de escrita.

Chaves (2004) juntamente com Arnaut e Lopes (2005) chamam nossa atenção para o choque cultural que receberam os países africanos colonizados por nações europeias. É preciso lembrar que, além da exploração econômica a que foram submetidos, estes países vivenciaram intensas condições de despersonalização da cultura, alcançando também os âmbitos da organização social, entre outros aspectos, e, conseqüentemente, da identidade.

Hernandez (2008) fala sobre dois princípios fundamentais da doutrina colonial: as colônias deveriam ser financeiramente autônomas e servir como fontes de recurso para as crises econômicas dos países metropolitanos. Assim, quatro mecanismos eram empregados para assegurar o funcionamento do sistema colonial: “1) as subvenções e os meios de financiamento; 2) o confisco de terras; 3) as formas compulsórias de trabalho; 4) a cobrança de impostos” (HERNANDEZ, 2008, p. 95). Entende-se, porém, que mesmo compartilhando este conjunto de pressupostos, os processos de colonização distinguem-se quanto à maneira com que utilizavam esses mecanismos e instrumentos de dominação. Mas o que pode ser legitimamente compreendido como semelhante, além das intenções doutrinárias, é o fato de que todo o processo de colonização foi marcado pela violência, pela descaracterização da cultura africana e, como cita a autora, pela irracionalidade da dominação.

O segundo mecanismo para o funcionamento do sistema colonial, o confisco de terras, por exemplo, implicava a desvalorização das tradições africanas de várias regiões:

Nesta, as autoridades coloniais exigiam dos africanos registros de propriedade, ignorando não só o significado da terra para a maior parte das comunidades culturais, como o papel dos chefes de terra. [...] Simbolicamente, o território linhageiro significava o espaço de ligação entre os seres vivos, os mortos e os ainda por nascer. Envolvendo a metáfora de tudo o que já fora realizado e o que viria a ser, encerra um sentido de continuidade que sustenta e reforça o coletivo. (HERNANDEZ, 2008, p. 96)

Essa é ainda uma pequena parcela do que representou anos de colonização para os valores africanos, como nos lembra Frantz Fanon (1979) em seus estudos sobre os aspectos sociais e psicológicos destes processos de dominação e opressão:

Os verdadeiros condenados da terra são os seres colonizados, que viram suas estruturas sociais ruírem com sobrenatural potência. Não sobraram pedras sobre pedras, não restaram vestígios dos sistemas de referência das populações autóctones e um novo mundo foi forçosamente trazido pelos Impérios Coloniais. Tratou-se de um processo incansável de destruição das características dos nativos, substituídas e postas como selvagens, primitivas, sem razão de serem simplesmente consideradas. (FANON, 1979, p.103)

Chaves também discorre acerca da submissão que conduz o colonizado ao desligamento de seu passado e uma total desvalorização do patrimônio cultural. Em troca deste apagamento há a falsa possibilidade de integrar uma outra cultura, a do colonizador, mas sabemos que isso não acontece. O sujeito dominado é forçado a cortar a ligação com seu universo, mas não chega a participar da comunidade de seu opressor. Em suma, o que observamos aqui é que, no que tange à rotina colonial, como nos diz Fanon, a violência, velada ou explícita, é algo intrínseco ao processo.

Com o intuito de trazer à tona discussões que perpassam os temas da colonização, das guerras e dos processos identitários presentes em *O vendedor de passados*, direcionamos nosso estudo para questões acerca da abordagem historiográfica articulada à estrutura literária.

1.2 Interferência histórica no discurso literário africano contemporâneo e a teoria pós-colonial

Em 1986, na obra *Sociedade e discurso ficcional*, mais especificamente no artigo “A questão do discurso literário”, Luiz Costa Lima falava sobre a necessidade de mudança no enfoque dado à Literatura. O autor ressaltava que a função da Literatura foi modificada através dos tempos e que as reflexões acerca do discurso literário careciam

também de mudanças. Barthes (2004), ao indagar sobre os caracteres que definem uma área do conhecimento como ciência, questiona o *status* funcional da Literatura e afirma:

Seus conteúdos são aqueles mesmos da ciência: não há, por certo, uma única matéria científica que não tenha sido, em algum momento, tratada pela literatura universal: o mundo da obra é um mundo total onde todo o saber (social, psicológico, histórico) tem cabimento, de modo que a literatura tem para nós essa grande unidade cosmogônica de que fruía os antigos gregos, mas que nos é hoje recusada pelo estado parcelar da nossa ciência. (BARTHES, 2004, p. 4)

Da mesma maneira, a produção historiográfica vem sofrendo modificações significativas no que tange a cientificidade e rigidez do discurso histórico. A flexibilização das fronteiras tradicionais para o estudo da História decorre, principalmente, do declínio do pensamento positivista que acredita no modo científico para a escrita da História. Assim, historiadores passaram a contemplar outras áreas do conhecimento, como Antropologia, Economia e Literatura que, incorporadas à pesquisa, passaram a servir de suporte para os processos históricos estudados. Conhecemos essa corrente de produção historiográfica pelo nome de História Cultural que, de acordo com Chartier (1990), rompe com o modelo tradicional positivista e possibilita o diálogo com fatos que poderiam “passar despercebidos” pela história oficial.

Dentre os campos de investigação incorporados a este enfoque historiográfico, deve-se destacar o lugar do discurso literário dado por alguns historiadores na articulação de seus estudos. Hayden White (1992) em *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*, fala sobre as marcas de narratividade e subjetividade que ele acredita estar presente nas produções historiográficas de um modo geral. Para o autor, esta “literariedade”, mesmo nas obras mais objetivas e referenciais, é intrínseca ao discurso, pois dispõe do mesmo mecanismo que cerca a Literatura: a linguagem. Em *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, Linda Hutcheon (1991) reitera o pensamento de White quando afirma sobre as leituras críticas da história e da ficção:

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

Adjacente a esta tendência de pesquisa, encontra-se outra forma de diálogo entre Literatura e História. Se em primeiro lugar há a presença do discurso literário

entremeando a produção historiográfica, em segundo temos o discurso histórico inserido aos processos literários. Em *Literatura e sociedade*, ao tratar sobre os aspectos da estrutura literária relacionada à função histórica, Antonio Candido (1967) relembra os caminhos percorridos pela Literatura Brasileira rumo à consciência de autonomia que é adquirida a partir da Independência. Sobre os fatores que acompanharam esse processo, o autor destaca o desejo de liberdade política engajada a uma literatura feita no Brasil, por brasileiros, mas também, “as tendências historicistas, marcadas de relativismo, que, vendo na literatura uma consequência direta dos fatores do meio e da época, concluíram que cada país e cada povo possui, necessariamente, a sua própria, com características peculiares” (CANDIDO, 1967, p. 196). Dessa maneira, o Romantismo brasileiro teria circundado a vontade de ruptura de laços com Portugal. Sobreposto ao anseio nacionalista de incluir nas obras o que havia de específico no país, estava ainda o que Candido chama de “tendência genealógica”:

Num país sem tradições, é compreensível que se tenha desenvolvido a ânsia de ter raízes, de aprofundar no passado a própria realidade, a fim de demonstrar a mesma dignidade histórica dos velhos países. Neste afã, os românticos de certo modo *compuseram* uma literatura para o passado brasileiro [...] (CÂNDIDO, 1967, p. 197)

Sob o viés da leitura de Antonio Candido a respeito da tendência genealógica da Literatura Brasileira pós-independente, poderíamos compará-la ao processo das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Como vimos, as manifestações literárias africanas não são recentes, no entanto, podemos observar esta mesma intenção de resgate do passado, mais intensamente, nas produções contemporâneas. E isto se deve a este desejo de aprofundamento e rememoração do passado de que fala Candido. Rita Chaves (2004) ratifica esta análise ao observar o processo pelo qual passou a Literatura Angolana quando diz que

a ideia de libertação que marca o processo literário angolano seja assim atravessada por esse desejo de resgate de um passado distante. Regressar no tempo seria também um modo de apostar numa identidade tecida na diferença. Para os outros fins que apenas começavam a ser projetados, já nos anos 40, parecia produtiva a noção de unidade subjacente a essa ideia de passado, tal como no Brasil a literatura romântica do século XIX procura fazer do índio, enquanto habitante da era pré-colombiana, um dos símbolos da identidade brasileira. (CHAVES, 2004, p. 149)

Sabemos que para compreender essa tendência peculiar às Literaturas Africanas de Língua Portuguesa é necessário também que se entendam as formulações pós-

colonialistas intrínsecas ao estudo deste objeto. Assim, nos voltamos para o termo *pós-colonial* que, segundo Russel Hamilton (1999), insere uma polêmica quanto à sua definição. De acordo com o autor e ainda com Ana Mafalda Leite (2012), até os anos 70, a expressão era usada para designar países recém-independentes, mas que, a partir daí se tornou “termo usado pela crítica, em diversas áreas de estudo para discutir os efeitos culturais da colonização” (LEITE, 2012, p. 129). Hamilton declara que não só a definição do termo tem provocado debates, mas também o que gira em torno dos termos “pós” e “colonial”, separadamente. Outra polêmica relativa ao significado da referida expressão gira em torno da maneira como o vocábulo é grafado. Hamilton observa que

alguns estudiosos escrevem pós-colonial com traço quando o termo refere-se, cronológica e simplesmente, a “depois”do período colonial. Sem traço, póscolonialismo refere-se ou a “por causa do colonialismo”, que inclui elementos do colonialismo, ou, à rejeição das instituições impostas pelo antigo regime colonial. Portanto, neste último sentido o póscolonialismo, sem traço, significa anti-colonialismo e anti-neo-colonialismo (HAMILTON, 1999, p.14)

Leite reitera que o conceito é, antes de tudo, uma ideia que abrange, além dos escritos produzidos por ex-colônias, todo discurso em que predomina a resistência às práticas colonialistas, abrindo o leque de possibilidades de *corpus* dentro desta concepção. Entende-se, porém que, dentro do campo dos discursos pós-coloniais, há duas concepções comuns. A primeira, que diz respeito ao hibridismo como componente inevitável da pós-colonialidade, mostra que não podemos nos referir à expressão “pós-colonial” como algo unitário e homogêneo. E a segunda, relaciona-se à compartilhada intenção de se destruir a antítese imperial entre colonizador e colonizado.

Ainda em relação à concepção do termo, Hamilton (1999) lembra que o “pós” de pós-modernismo difere, à título de elucidação, do “pós” de pós-colonialismo. O primeiro nos remeteria a um vanguardismo que traz os pós-modernistas como aqueles “que carregam o passado nas costas mas que fixam os olhos no futuro” (HAMILTON, 1999, p. 17). Já o segundo, o “pós” de pós-colonialismo, traz uma carga econômica e política fazendo com que os antigos colonizados e seus descendentes encarem “o passado enquanto caminham para o futuro” (HAMILTON, 1999, p. 17).

Já dentro da esfera literária, os estudos teóricos do pós-colonialismo, que ocorrem no âmbito dos Estudos Culturais, juntamente à Crítica Literária, têm tentado analisar as produções levando em conta os contextos socioculturais próprios de onde estão inseridas. Ou seja, atentam-se para, além do quesito colonial, considerando

também as distinções típicas de cada literatura, mesmo daquelas pertencentes a uma mesma tipologia, como o das Literaturas Africanas.

No caso das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Leite adverte que a resistência às práticas imperiais não se enquadra somente na conjuntura pós-colonial. Muito antes dos processos de independência, já havia a intenção explícita de construção de uma nacionalidade literária, através não só da ruptura com os modelos europeus, como também da consciência no resgate do passado e conservação da tradição nas primeiras e subsequentes produções literárias africanas.

Rita Chaves (2004), discorrendo sobre a maneira como o passado se torna presente nas Literaturas Africanas, aborda os processos de despersonalização e desvalorização do patrimônio cultural por que passaram os países africanos colonizados. Para Chaves, há um retorno recorrente ao passado, característica dessas literaturas, através da tentativa de reconstrução, ou mesmo, reinvenção da história e das tradições sobrepujadas pela colonização:

A recuperação integral do passado é inviável. Seu esquecimento total se coloca como uma mutilação a deformar a identidade que se pretende como forma de defesa e de integração no mundo. A harmonia - tal como era, ou deveria ser - foi atingida e não podendo ser recuperada, há de ser reinventada com aquilo que o presente oferece. *Interferir, desescrever, inventar* apresentam-se como palavras de ordem nesse processo de revitalização do território possível. (CHAVES, 2004, p.152)

Através dessas observações e do entendimento sobre a influência dos processos históricos na representação espaço-temporal africana, percebemos que a retomada do passado, ou a interferência histórica no discurso literário, corresponde a toda especulação que gira em torno dos estudos pós-coloniais. Sobre essa questão, Hamilton (1999) já havia concluído que

por mal e por bem o passado colonial está sempre presente e palpável. Está presente na forma da ameaça ou realidade do neo-colonialismo, isto sendo uma dependência econômica com respeito à antiga metrópole e às multinacionais. Os des-colonizados ainda têm que viver com a herança indelével do colonialismo (HAMILTON, 1999, p. 17)

Todavia, é necessário que se perceba de que maneira o discurso histórico se faz presente nas manifestações literárias africanas, sobretudo nas que se situam no contexto contemporâneo. Mais uma vez nos reportamos às observações de Rita Chaves no ensaio “O passado presente na literatura africana”, quando a autora tece comentários sobre a produção literária contemporânea, mais especificamente em Angola, que tem se

dedicado à “pesquisa histórica como base da criação”. Para Chaves, escritores como Pepetela e Agualusa se voltam comumente para a historiografia, como fonte ou como método de pesquisa, na produção de algumas de suas obras.

Chaves cita, entre outros, os romances *Yaka* (1984) e *Lueji* (1989) de Pepetela, em que o escritor une à criação de enredos fictícios, aspectos da mitologia africana e da investigação minuciosa, documentos do Arquivo Histórico, como também permite conhecer outras perspectivas sobre a ocupação colonial e seus agentes. Para a autora,

a imaginação do escritor percorrerá os espaços vazios, as frestas que os discursos já formulados não conseguem preencher e, de forma deliberada, a história se vai completar apoiando-se agora na consciência de quem não quer ocultar a sua intervenção no modo como se constroem as versões, os mitos e/ou as lendas em torno dos fatos que ganham consistência, tenham de fato ocorrido, ou não. (CHAVES, 2004, p. 158)

Outros dois romances citados por Chaves são *A conjura* (1989) e *Nação crioula* (1997), ambos do escritor José Eduardo Agualusa. No primeiro, temos na composição do enredo “uma insurreição contra o domínio português organizada por um grupo de representantes do que comumente se identifica como a elite crioula que em várias fases da história ocupou um lugar assinalável na sociedade angolana” (CHAVES, 2004, p.158). Já em *Nação Crioula*, Agualusa apresenta, através de uma pesquisa que inclui também processos ligados à historiografia brasileira, aspectos referentes ao tráfico de escravos no século XIV, como também da ocupação da África pelos portugueses, associados à narrativa ficcional que conta a história amorosa dos personagens Ana Olímpia e Fradique Mendes.

Ana Mafalda Leite (2012) também expõe sobre a forma como outros escritores da Literatura Africana utilizam o discurso histórico para questionar e reinventar o passado através da releitura de fontes históricas em suas obras. A autora cita o livro de contos *Ualalapi* do moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa:

O autor critica os poderes políticos e tenta mostrar como a história pode ser mitificada para uso desses mesmos poderes. Por outro lado, há uma reflexão sobre a noção de cultura e identidade cultural, que é retrabalhada pela reabsorção de alguns modelos de oralidade e de uma certa mundividência mágico mítica. (LEITE, 2012, p.78)

Leite também discorre sobre a distinção entre o romance histórico romântico, que possuía no âmago uma função didática, do romance histórico produzido pelas Literaturas Africanas contemporâneas. Para a autora, esse tipo de narrativa histórica substitui, por exemplo, o caráter didático pela “função crítica de questionar, reinventar,

alterar ou repôr uma diferente leitura e interpretação do passado” (LEITE, 2012, p.78) e conclui que essa literatura revela o entrosamento entre dois universos importantes para os escritores africanos: o universo europeu, de onde herdaram a escrita, e o universo africano, que tomam como ponto de partida para reinventar, através da escrita, a ancestralidade e as tradições como um todo.

Retornando aos estudos de Linda Hutcheon (1991) sobre a dicotomia fato-ficção, encontramos o conceito de “metaficção historiográfica”. O termo se refere à obras ficcionais que, a partir de um fato histórico e em consonância com este, adicionam à ficção tanto uma reinterpretação quanto uma consequente ressignificação da realidade passada. Assim, sobre a metaficção historiográfica, Hutcheon afirma “que seu mundo é deliberadamente fictício e, apesar disso, ao mesmo tempo inegavelmente histórico, e que aquilo que os dois domínios têm em comum é sua construção no discurso e como discurso” (HUTCHEON, 1991, p. 184). Essas obras não possuem o compromisso factual com a historiografia, e estão estreitamente ligadas à visão do autor sobre os fatos narrados, entretanto, são permeadas pela realidade histórica, podendo garantir uma perspectiva crítica acerca destes episódios.

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a versão de que apenas a história tem uma pretensão de verdade, por meio de questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão a verdade. (HUTCHEON, 1991, p. 127).

Para Hutcheon, a metaficção historiográfica é um reflexo da pós-modernidade, que pretende, entre outras coisas, contestar e problematizar o passado a partir de questionamentos provenientes do conhecimento histórico. “A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é - em ambos os casos - revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p.147).

Laura Padilha (2002), no artigo “Literaturas Africanas e pós-modernismo: uma indagação” discute a aplicabilidade do termo “pós-moderno” às Literaturas Africanas de Língua Portuguesa sob a ótica da ocorrência ou não do Pós-Modernismo em África. Para a autora,

a África não fez parte nem da euforia tecnocrática, nem da utópica crença das vanguardas em seu destino. Excluída, periférica e dependente, não participou da “festa” da modernidade, social, política, histórica e culturalmente.

Portanto, como falar em experiência pós-moderna se, quando se gestava o processo, a África lutava, nos anos 60; se, depois de 75, ela tentava escrever a nação; se, por fim, nos anos 80, ela vivia, a pleno vapor, a experiência marxista como forma de governo, quando sabemos, com Boaventura Santos, que tal década é a do pós-marxismo, com uma série de fatores a convergirem, se não ao colapso total, pelo menos para o desfazimento do sonho de uma justiça social que alimentava tanto os antigos guerrilheiros do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) quanto as do Partido para a Independência da Guiné e de Cabo Verde (PAIGC), como os de Sierra Maestra ou do Araguaia? (PADILHA, 2002, p. 17)

Entretanto, Padilha esclarece que em relação às Literaturas Africanas é possível “minimizar a exclusão do conceito” quando se entende que o movimento pós-modernista ressaltou o que Hutcheon chama de “ex-cêntrico”, permitindo “cenarizar o ‘local, o regional e o não totalizante’, ou seja, cenarizar esse outro lugar no qual, aliás, a diferença da africanidade ou, em outros termos, as identidades africanas sempre se esconderam sob o véu mascarador da dominação colonialista” (PADILHA, 2002, p.19). Assim, a estudiosa conclui que se há alguns pontos que não possibilitam buscar a pós-modernidade em África, há, em contrapartida, outros que permitem que deparemos manifestações culturais africanas possuídas de “vestígios de um saber pós-moderno [...] em que se reconhece a força das fronteiras, dos contatos e das margens...” (PADILHA, 2002, p.20). Além disso, é necessário que se entenda que uma ficção contemporânea não é necessariamente uma ficção pós-moderna, já que a primeira diz respeito ao momento de criação e a segunda a conceitos relacionados ao projeto de escrita da obra.

Partindo dessa concepção, juntamente ao que já observamos nos estudos de Linda Hutcheon, Rita Chaves e Ana Mafalda Leite, somada ainda às observações de Russell Hamilton quando este disserta sobre a “crescente tendência, particularmente entre romancistas, de re-escrever o passado pré-colonial e colonial de cinco sociedades ainda em formação” (HAMILTON, 1999, p. 18), referindo-se à literatura produzida nos cinco países africanos de língua portuguesa, entendemos que a metaficção historiográfica é um conceito que percorre, continuamente, as Literaturas Africanas.

Uma vez que Agualusa se apropria de fatos da realidade histórica angolana para construir o enredo de sua narrativa, concluímos que *O vendedor de passados* é uma obra que pode ser considerada como metaficção historiográfica. Hutcheon afirma, em relação à dicotomia ficção/ história, que aqui prevalece o fato de que ambas tratam de narrativas que apresentam “sistemas de significação em nossa cultura”, e que as metaficções

historiográficas, tendo por premissa a ressignificação da realidade histórica, são construções que contemplam esta necessidade: a produção de sentido.

Na obra de Agualusa, a ressignificação se dá de forma irônica e satírica. De acordo com Massaud Moisés, a ironia na Literatura consiste em aproximar dois pensamentos, situando-os no limite entre duas realidades, “e é precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar, a sua característica básica, do ponto de vista da estrutura” (MOISÉS, 2009, p.295). O autor ainda afirma que este recurso resulta do engenhoso emprego dos contrastes a fim de dizer e, ao mesmo tempo, não dizer, o que se pensa, mas dando a entender e provocando uma espécie de alargamento de consciência do leitor. Já em relação à sátira, Moisés propõe que esta incide em uma crítica às instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos. Em *O vendedor de passados*, podemos observar essas duas marcas de expressividade em toda a narrativa. Trata-se, pois, de uma ficcionalização satírica da história angolana.

A começar pelo tema principal, a comercialização de memórias. Neste comércio, ao contrário da verossimilhança, a presença do passado figura não como uma construção inerte dos fatos, mas como um acontecimento flexível e passível de modificação, trazendo à tona o balanço entre realidades citado por Moisés no que tange a estrutura da ironia. Além disso, verificamos na questão do narrador da história, outra forma de abordar, de maneira irônica, aspectos da historiografia factual. Utilizar como narrador um animal, uma lagartixa mais precisamente, que tem como característica a peculiaridade de emitir sons semelhantes ao de uma gargalhada humana, é uma das estratégias literárias empregadas por Agualusa no processo de ressignificação do passado angolano, lembrando que a ironia é também uma forma de humor, ou que, acaba por insinuá-lo de alguma maneira.

Sobre a abordagem irônica nesse tipo de discurso, Hutcheon afirma:

Muitos dos adversários do pós-modernismo consideram a ironia como sendo fundamentalmente contrária à seriedade, mas isso é um equívoco e uma interpretação errônea sobre a força crítica da dupla expressão. Conforme Umberto Eco disse a respeito de sua própria metaficção historiográfica e de sua teorização semiótica, o "jogo da ironia" está intrinsecamente envolvido na seriedade do objetivo e do tema. Na verdade, talvez a ironia seja a única forma de podermos ser sérios nos dias de hoje. Em nosso mundo não há inocência, ele dá a entender. Não podemos deixar de perceber os discursos que precedem e contextualizam tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que indicamos nossa percepção sobre esse fato inevitável. (HUTCHEON, 1991, p.62)

Assim, percebemos em *O vendedor de passados* que a narração feita por uma osga instaura uma quebra com a seriedade do tema, mas não a exclui, compreendendo uma crítica que se oculta por detrás da comicidade do tema.

Ainda podemos observar outra dose da veia satírica da narrativa no que concerne à escrita histórica de Angola. Como trataremos mais adiante, a obra de Agualusa oferece uma reflexão acerca da manipulação histórica através dos discursos do poder, propondo, dessa maneira, a crítica às instituições que a sátira tende a sugerir. Sob a pele do personagem Ministro, representação do domínio político, percebemos a vulnerabilidade com que a história oficial pode ser tratada. O personagem tem o passado forjado por Félix em que, além de uma genealogia inventada, há também a criação de enredos para sua vida pretérita. Nessas passagens, arquitetadas pelo vendedor, há o diálogo do político com personagens factuais da História, na intenção de dar credibilidade ao seu passado e, dessa maneira, encenam a relação entre verdade e mentira de que fala Hutcheon: “a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico” (HUTCHEON, 1991, p.152).

Outra passagem que denuncia de forma satírica a questão do discurso histórico e relaciona-se à forma como o enredo constrói e desconstrói aspectos da História está na caracterização do personagem Edmundo Barata. Após um capítulo intitulado “as vidas irrelevantes”, Edmundo Barata dos Reis surge na trama como um ex-agente do Ministério da Segurança do Estado, “último comunista a sul do equador” e, atualmente, como ele mesmo se apelida, “ex-gente! Ex-cidadão exemplar. Exponente dos excluídos [...] vadio profissional” (AGUALUSA, 2004, p. 157), que acredita piamente que o presidente do país fora substituído por um sócia, ou por vários deles. Assim, a questão da manipulação histórica é, novamente, apresentada na obra, de forma satírica, através da especulação de Edmundo acerca da existência dos duplos para o presidente. Além disso, em relação à caracterização de Edmundo, há no texto uma passagem que evidencia, mais uma vez, essa questão:

Transformou-se em poucos meses num estorvo ideológico. Um tipo incômodo. Não tinha vergonha de gritar – “sou comunista!”, numa altura em que os seus chefes já só murmuravam, baixinho, “fui comunista”, e continuou a bradar, “sou comunista, sim, sou muito marxista-leninista!”, mesmo depois que a versão oficial passou a negar o passado socialista do país. (AGUALUSA, 2004, p.158)

A partir do que observamos sobre a presença da ironia e sátira na obra de Agualusa, podemos perceber que ambos os recursos se tornam também aliados na

constituição da narrativa como uma metaficção historiográfica. Primeiramente quando compreendemos que a ironia, em sua forma de “dizer e não dizer” o que se quer, subverte o que é inserido a fim de questionar, criticar e principalmente de ampliar as possibilidades de significação. Como vimos, a metaficção historiográfica se constrói exatamente nesse mote. E, ainda, ao entender que a sátira destrói seu objeto de crítica, reconstruindo-o sobre o olhar de seu condutor, assim como na metaficção, em que a realidade histórica é ressignificada a partir da perspectiva do autor da obra. Sobre essa ótica e a questão da sátira ser um instrumento de destruição e reconstrução, Alfredo Bosi afirma:

A sátira supõe uma consciência alerta, ora saudosista, ora revolucionária, e que não se compadece com as mazelas do presente. Mas como o seu ímpeto vem da agressividade, que é instinto de morte, o teor positivo, “tético”, dessa consciência, é, em geral, um termo de comparação difícil de precisar, porque implícito, remoto, embora ativo. (BOSI, 1993, p.160)

Assim, vemos que metaficção historiográfica, aliada a essas duas figuras de expressão, tornam-se um meio que Agualusa utiliza para provocar e subverter a historiografia.

Em *O vendedor de passados*, além da tipificação como metaficção historiográfica, podemos também perceber o traço metaliterário presente na obra. Entendemos metaliteratura aqui como a literatura que se debruça sobre si mesma, que utiliza a linguagem literária na própria literatura, ou seja, uma extensão do que Roman Jakobson (1975) concebeu como metalinguagem ou função metalinguística. Nessa perspectiva, a metaliteratura designa obras que se voltam para a essência do criar literário, ou para o gênero em que elas próprias se inserem. No caso da obra de Agualusa, a metaliteratura está presente, juntamente com a metaficção historiográfica, quando compreendemos o romance como uma obra que conta a história de um contador de histórias. Como já comparado antes, Félix Ventura é uma espécie de *griot*, um criador de enredos. Numa das passagens fica evidente essa essência metaliterária quando Félix fala dele mesmo como um escritor: “- Acho que aquilo que faço é uma forma avançada de literatura -, confidenciou-me. - Também eu crio enredos, invento personagens, mas em vez de os deixar presos dentro de um livro dou-lhes vida, atiro-os para a realidade” (AGUALUSA, 2004, p.75).

Podemos perceber ainda, em um dos relatos sobre os sonhos da osga, a aliança entre metaliteratura e metaficção historiográfica. Num dos sonhos de Eulálio, Félix

Ventura conta que assistiu a apresentação de um novo romance de um escritor da diáspora:

Era um sujeito quizilento, um indignado profissional, que construíra toda a sua carreira no exterior, vendendo aos leitores europeus o horror nacional. A miséria faz imenso sucesso nos países ricos. O apresentador, um poeta local, deputado pelo partido maioritário, elogiou o novo romance, o estilo, o vigor narrativo, ao mesmo tempo que castigava o autor por achar nele um olhar espúrio sobre a história recente do país. Aberto o debate logo um outro poeta, também deputado, e mais famoso pelo seu passado de revolucionário do que pela actividade literária, ergueu a mão:

- Nos seus romances você mente propositadamente ou por ignorância?

Houve risos. Um murmúrio de aprovação. O escritor hesitou três segundos.

Depois contra-atacou:

- Sou mentiroso por vocação -, bradou: - Minto com a alegria. A literatura é a maneira que um verdadeiro mentiroso tem para se fazer aceitar socialmente.

(AGUALUSA, 2004, p.74-75)

A referência ao fato de a ficção comportar mais verdades que as obras de cunho memorialístico é evidente na resposta final do escritor. Além do caráter metaliterário, a literatura falando sobre o fazer literário, ou o escritor falando sobre o ser escritor, delineia-se também uma fonte de exemplificação metaficcional. Ao falar sobre um autor da diáspora, uma referência tanto ao próprio Agualusa, quanto a outros escritores da diáspora que, assim como ele, fazem sucesso no exterior, é notória a relação entre o ficcional e a história factual.

Para finalizar nossa análise sobre a presença da metaficção historiográfica em *O vendedor de passados*, nos voltamos para o que Linda Hutcheon (1991) afirma sobre a caracterização dos personagens principais em uma obra metaficcional: “fica claro que os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional [...]” (HUTCHEON, 1991, p.151). E dessa forma, nos voltamos para Félix Ventura, protagonista da trama de Agualusa e, claramente, um personagem marginalizado.

Veremos mais adiante, no capítulo em que trataremos sobre a construção dos personagens no romance, uma observação mais aprofundada da caracterização de Félix. A título de exemplificação do que Hutcheon fala acima, aqui lembramos alguns dos aspectos que tornam o vendedor de passados protagonista de uma metaficção historiográfica: rejeitado duas vezes numa relação paradoxal entre raça e cor, uma por ser negro, outra por ser albino; adotado, não conhece sua verdadeira origem; vive à margem da sociedade devido ao seu ofício “criminoso”.

Sabemos que outras várias passagens ainda poderiam ser expostas a fim de exemplificar aspectos da tipificação meta-historiográfica em *O vendedor de passados*. Entendemos também que este tipo de obra trabalha intensamente com a memória, visto que seu intuito é se voltar para o passado num processo de ressignificação. Assim, deixaremos para o próximo capítulo, que tratará das teorias sobre os estudos da memória, mas, principalmente, da questão que dá título a este estudo, a (re)invenção da memória na obra de Agualusa, para também analisar processos que tangenciam nossas observações acerca da metaficção historiográfica.

Por hora, entendemos que, além de metaficção historiográfica, *O vendedor de passados* é, como já observamos, uma obra metaliterária e, portanto, auto-reflexiva. Ao conceber uma análise que relaciona o factual ao ficcional, aliada à concepção metalinguística, o romance não só problematiza a dicotomia fato-ficção, como também reflete sobre o fazer literário.

2 A POÉTICA DA MEMÓRIA

2.1 As dimensões gerais da memória

Os estudos sobre memória não são recentes, mas sabe-se que o interesse na abordagem de seus diversos vieses tem crescido amplamente nos últimos tempos. Este aumento significativo é percebido a partir do momento em que se passou a compreender as dimensões sociais, culturais e midiáticas da memória.

Andreas Huyssen (1997), em *Memórias do Modernismo*, expõe sobre a crescente obsessão pela memória nas sociedades ocidentais a partir do século XX. Esta explosão do discurso da memória seria para ele um sintoma da crise de temporalidade, que marcou o fim do século e a chegada do novo milênio, articulada à crítica de que nossa cultura está fadada à amnésia. Para ele, ao contrário do que aconteceu em outros momentos de fim de século, em que a sociedade orientava a temporalidade para o futuro, acompanhado de impulsos de renovação e rejuvenescimento, encontra-se, no final do século, poucos com confiança ou expectativa em relação ao que o futuro reserva.

Desde os mitos apocalípticos de ruptura radical do começo do século XX e a emergência do homem novo na Europa, através das fantasmagorias assassinas de purificação racial ou de classe, no nacional socialismo e no stalinismo, ao paradigma de modernização norte-americano, a cultura modernista foi energizada por aquilo que poderia ser chamado de futuros presentes. No entanto, a partir da década de 1980 o foco parece ter-se deslocado dos futuros presentes para os passados presentes. (HUYSSSEN, 2004, p.9).

Huyssen mostra como é difícil estabelecer um paradigma em que tanto a amnésia quanto o culto à memória estejam juntas, mesmo que seja esta a conjuntura que presenciemos. Esta frequente busca pelo passado é chamada por ele de “febre mnemônica”, ou seja, uma doença pela memória ocasionada pelo vírus da amnésia, que expressa as transformações ocorridas na relação entre passado, presente e futuro. Além disso, essa valorização da memória representaria

a tentativa de diminuir o ritmo do processamento de informações, de resistir à dissolução do tempo na sincronidade do arquivo, de descobrir um modo de contemplação fora do universo da simulação, da informação rápida e das redes de TV a cabo, de afirmar algum “espaço-âncora” num mundo de desnorteante e muitas vezes ameaçadora heterogeneidade, não-sincronicidade e sobrecarga de informações (HUYSSSEN, 1997, p.18).

Este *boom* da memória estaria ligado a uma reorganização da estrutura de temporalidade e mostra como o pensamento sobre o futuro tem sido enfrentado na contemporaneidade, com uma carga maior de pessimismo ou como um desdobramento ou repetição do próprio passado, ao mesmo tempo em que a sociedade ainda guarda fantasias *high-tech* em relação a esse futuro. Mas o autor defende, em parte, o culto pela memória, mostrando que esta explosão pode ser algo potencialmente bom no que se refere ao desejo da sociedade em viver estruturas de temporalidade com maior duração, fugindo da prisão claustrofóbica de simulações que a mídia oferece. E é exatamente em função dessas novas formas de pensar e agir que a memória tem se tornado tema de grandes discussões, ligada intimamente à maneira como uma cultura constrói e vive sua temporalidade.

Arelada a essa posição, encontramos na literatura um espaço favorável para reflexões sobre os caminhos que os estudos da memória têm trilhado através dos tempos, visto que as manifestações literárias podem ser vistas como reflexos da contemporaneidade. Além disso, os estudos literários têm se interessado bastante pelas formas literárias específicas de representação da memória, principalmente após a publicação de obras que apresentaram conceitos de memória com meios especificamente literários, como é o caso de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Mas, para além deste campo de discussão, sabe-se que literatura e memória possuem uma relação que remonta desde Homero até as produções literárias mais recentes.

Muitas serão as obras que se debruçarão sobre os estudos da memória em textos literários. E, da mesma forma, encontraremos uma infinidade de abordagens referentes aos estudos literários que se orientarão a partir da perspectiva de textos que tem como base o olhar inerente à memória e ao esquecimento.

Harald Weinrich (2001), por exemplo, irá propor em *Lete – arte e crítica do esquecimento* esclarecer os fenômenos psíquicos ligados ao sentido, ato e formas intrínsecos ao esquecimento, sua influência sobre a percepção e a emoção, e o papel do esquecimento nas artes e na ciência, utilizando uma história cultural como pano de fundo para tais elucidações - o mito de Lete, o rio do esquecimento. Empregando diversos exemplos da literatura europeia, o autor percorrerá histórias que tratam da maneira pela qual os homens lidam com o esquecimento em suas vidas e como a memória está presente, normalmente de maneira racional, nessas manifestações:

Não são apenas histórias que descrevem acontecimentos, mas frequentemente histórias intelectuais: a doutrina platônica da contemplação das Ideias, anterior ao nascimento e que o nascimento nos faz esquecer; a história da conversão de santo Agostinho, passando de um culpado esquecimento de Deus a uma lembrança de Deus na fé – e muitas outras histórias parecidas [...] (WEINRICH, 2001, p. 12)

Já no ensaio intitulado *Onde Literatura e Memória se encontram: Para uma Abordagem Sistemática dos Conceitos de Memória usados em Estudos Literários*, Astrid Erll e Ansgar Nünning (2005) tratarão das relações entre memória e literatura e das formulações metodológicas que abordam os conceitos de memória nos estudos literários.

Assim, percebemos que, em qualquer dimensão de análise, a memória possui um papel importante nos estudos da Literatura. Mas o que, de uma maneira geral, podemos observar é que, atuando como tema ou na concepção da própria estrutura textual, a memória, no que diz respeito à representação literária, acaba por atingir a maneira como a sociedade é compreendida enquanto entidade histórica e social, mas também no que converge para a percepção do indivíduo como um ser particular.

Em *O vendedor de passados*, a análise das questões que dizem respeito à memória na narrativa se dará tanto na dimensão temática e estrutural da obra, quanto no que concerne à concepção social e histórica discutida no romance.

Já no título, *O vendedor de passados*, por sua referência ao tema e à concepção do personagem principal da obra, deparamos um dos eixos conexos essenciais ao estudo da memória: o passado. Paul Connerton (1999) anuncia que no que se refere à memória em geral “a nossa experiência do presente depende em grande medida do nosso conhecimento do passado” (CONNERTON, 1999, p. 2). Ou seja, o que vivemos em nosso presente está ligado às referências de passado que possuímos. Privilegiando, inicialmente, o que toca à temática do romance, veremos que na obra de Agualusa esta indicação não deve ser generalizada, visto que, de diversas formas, a obra relativiza estes e outros conceitos, o que faz convergir nossa leitura para o modo como a memória é construída, num processo de recriação e resignificação do passado.

Nas primeiras páginas, como já observamos anteriormente, encontramos uma afirmação que assevera que a memória é “uma mentira multiforme” (AGUALUSA, 2004, p.4). No decorrer da narrativa percebemos que essa afirmativa, além de outras leituras possíveis, se mede também pela irônica forma como os clientes de Félix

Ventura são retratados após receberem seu novo passado e também condensa muito da reflexão crítica que podemos perceber no romance.

Uma das figuras que corroboram essa observação seria o cliente Ministro, que, como vimos, na introdução desse estudo, imediatamente após ter assumido sua nova genealogia e, conseqüentemente, o “novo” passado, engendra o apagamento da memória anterior, para a total adequação da nova versão genealógica de seu passado. Ou mesmo o caso de José Buchmann, que se propõe a ratificar o falso passado com outras provas além daquelas que Felix Ventura proporciona, buscando de todas as maneiras dar maior credibilidade ao passado inventado. A memória, assim, é algo que ganha e perde forma de acordo com que é conveniente a esses personagens.

Uma segunda colocação de Connerton, por sua vez, legitima o que a obra de Agualusa apresenta: “viveremos o nosso presente de forma diferente de acordo com os diferentes passados com que podemos relacioná-los” (CONNERTON, 1999, p.2).

Baseado nas proposições de Aristóteles, Paul Ricoeur (2008) sugere que a memória é uma representação presente de algo ausente e, dessa maneira, entendemos que, devido principalmente ao seu caráter imaginativo, a memória é passível de versões e, principalmente, de uma idealização involuntária. Em uma de suas divagações, Eulálio fala sobre a relevância (ou irrelevância) da vida das pessoas em geral, e disserta sobre a memória, propiciando uma descrição poética do caráter fugidio e onírico da memória:

A memória é uma paisagem contemplada de um comboio em movimento. Vemos crescer por sobre as acácias a luz da madrugada, as aves debicando a manhã, como a um fruto [...]. São coisas que ocorrem diante dos nossos olhos, sabemos que são reais, mas estão longe, não as podemos tocar. Algumas estão já tão longe, e o comboio avança tão veloz, que não temos a certeza de que realmente aconteceram. Talvez as tenhamos sonhado. Já me falha a memória, dizemos, e foi apenas o céu que escureceu. (AGUALUSA, 2004, p.153)

Ou ainda: “A nossa memória alimenta-se, em larga medida, daquilo que os outros recordam de nós. Tendemos a recordar como sendo nossas as recordações alheias – inclusive as fictícias” (AGUALUSA, 2004, p.139).

Assegurando a posição de Agualusa a respeito da formação da memória individual temos a obra de Maurice Halbwachs (2006), *A memória coletiva*, que propõe a ideia de que a memória individual se consolidaria a partir da vivência no interior de grupos sociais. Para Halbwachs não há uma memória completamente individual, pois as lembranças, mesmo que originadas de momentos em que o indivíduo não esteja

acompanhado de mais ninguém, são também lembranças coletivas, já que levam consigo reflexos da vivência com outros indivíduos ao longo da vida. Halbwachs afirma que a memória coletiva orienta a memória individual e que esta vai se tornando mais precisa em consonância à demanda de pontos de vista que aquela possui.

Admitindo que a memória coletiva não explica todas as lembranças, Halbwachs foi criticado por vários teóricos, como é o caso de Paul Ricoeur (2007), que chama sua teoria de “consequência extrema”. Entretanto, admite-se que a contribuição de Halbwachs para os estudos da memória é de extrema importância principalmente no que diz respeito à compreensão do conceito de memória coletiva.

Em *O vendedor de passados*, veremos que, no que tange a tematização da obra, ou seja, a construção da memória, além das perspectivas narrativas, compõe-se também um cenário que reflete sobre as conjunturas sociais do romance aliado à concepção de memória coletiva em diferentes dimensões. Assim, ao longo dessa análise, perceberemos que a obra de Agualusa evidencia mais que um recurso estilístico ou temático em referência à memória, mas uma maneira de compreender a contemporaneidade refletida em forma literária. Para tal, prosseguindo com o objetivo fundamental deste estudo, percorreremos um trajeto que caminhará entre memória, história e literatura.

2.2 Memória e construção da identidade

Para tecer considerações sobre questões referentes à memória, no contexto que nos propomos, sobre um romance angolano que desnuda, de forma crítica, os aspectos sócio-culturais de um país recém-independente, compreende também reconhecer que para tal empreendimento é necessário estender nossas observações aos estudos relacionados à formação identitária e conseqüentemente ao que se liga a este domínio. Dessa maneira, entendemos ser imprescindível associar ao estudo da memória uma análise que também contemple o enfoque dado às questões inerentes à construção da identidade, principalmente no que diz respeito à identidade nacional angolana.

De antemão, ressaltamos que o romance de Agualusa suporta outras tantas análises no que diz respeito aos estudos da memória, como por exemplo as relações estabelecidas por Astrid Erll e Ansgar Nünning (2005) entre memória e literatura, ou

outras abordagens que pretendemos seguir. Todavia, as observações serão pautadas, *a priori*, nas questões que transitam entre os meandros da construção da identidade no romance.

Stuart Hall (2007), em *A identidade cultural na pós-modernidade*, explora algumas questões sobre os reflexos da modernidade na identidade cultural, avaliando a chamada crise de identidade nas sociedades pós-modernas. Inicialmente, Hall distingue três concepções de sujeito: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.

O primeiro é baseado na concepção de indivíduo unificado,

dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com eles se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele – ao longo da existência do indivíduo. (HALL, 2007, p.10)

A concepção de sujeito sociológico já dimensiona o indivíduo na sua relação com “o outro”, da interação do “eu” com a sociedade, deslocando o núcleo interior individualista para uma vivência exterior com outras identidades.

Por fim, o sujeito pós-moderno é representado por um indivíduo que, em consequência das transformações associadas à modernidade, é composto não de uma única identidade, mas de várias, que se sobrepõem, se alternam e se modificam. “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2007, p. 13).

O autor salienta que essas distinções não propõem que “nos tempos pré-modernos as pessoas não eram indivíduos mas que a individualidade era tanto ‘vívida’ quanto ‘conceptualizada’ de forma diferente” (HALL, 2007, p. 25). O que o teórico afirma é que as transformações acarretadas pela modernidade, como a globalização, por exemplo, acabaram por libertar o indivíduo das estruturas estáveis de tradição e identidade a que estavam acomedidos. Esses processos acabaram por redimensionar o caráter identitário marcado, outrora, pela fixidez. “A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (Hall, 2007, p. 13). Hall chama atenção para a fragmentação do indivíduo, entretanto observa que essa fragmentação não deve ser vista de forma pejorativa, indicando uma possível despersonalização cultural, mas através de seu caráter plural, revelando a

infinidade de expressões que compõem a identidade do sujeito pós-moderno, um reflexo da dinamicidade das sociedades modernas que vivem em constante mudança.

Citando o teórico político Ernest Laclau (1990), Hall fala sobre o conceito de deslocamento ligado à mudança de paradigma em relação à identidade: “Uma estrutura deslocada é aquela cujo centro é deslocado, não sendo substituído por outro, mas por uma ‘pluralidade de centros de poder’” (HALL, 2007, p. 16), ou seja, o deslocamento de identificações irrompe no que podemos chamar de descentralização identitária.

Apesar dos processos pelos quais a sociedade é sujeitada, incidindo na fragmentação e descentralização cultural, percebemos que o interesse pelo local é latente. É o que nos diz Linda Hutcheon (1991) sobre as formas de identificação do sujeito na pós-modernidade opostamente às estruturas rígidas e homogeneizantes que, fazendo uma relação com as proposições de Hall sobre a concepção de sujeito, regiam o indivíduo iluminista:

O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o "marginal" e aquilo que vou chamar de "ex-cêntrico" (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. (HUTCHEON, 1991, p. 29)

Homi Bhabha (1998), em *O local da cultura*, apresenta um exemplo apropriado para a representação da identidade e da descentralização cultural na pós-modernidade. No capítulo intitulado “DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”, o autor propõe uma teoria de desterritorialização da cultura com referência ao caso dos migrantes. Para Bhabha, o “local da cultura” para estes povos está no encontro diaspórico de identidades, tradições, línguas e costumes. O povo de uma nação não migra sozinho, com ele também são levadas peculiaridades de sua origem. E ao chegar ao novo território há também a assimilação de outros aspectos culturais que adicionam à sua identidade. Assim, o termo *DissemiNação*, cunhado por Bhabha, representa um processo de formação de identidade centrado no pertencimento identitário a mais de um território. Ao mesmo tempo em que o sujeito diaspórico mantém em sua identidade o que foi solidificado pelo local deixado, o que é vivenciado no território encontrado vai sendo somado e legitimado, da mesma forma, como identidade.

Apoiados na concepção de identidade do sujeito na pós-modernidade, delineada por Stuart Hall, e ancorados às teorias de Linda Hutcheon e Homi Bhabha, prosseguiremos com uma breve observação sobre a gênese e desenvolvimento da identidade e suas particularidades.

Assim como a memória, a formação da identidade, ou o que Michael Pollak (1992) chama de “sentimento de identidade”, possui também elementos constitutivos que a caracteriza como identidade individual e identidade coletiva. No caso da construção da identidade individual, temos a imagem que fazemos de nós para nós mesmos e a imagem que fazemos de nós para os outros. Ou seja, há sempre uma imagem que particulariza o indivíduo. Não analisaremos psicologicamente os interstícios que povoam as questões de formulação de imagens individuais, visto que este não é nosso objetivo nesta abordagem. O que queremos evidenciar aqui é apenas a existência de uma identidade criada particularmente pelo indivíduo a partir da sua vivência, suas origens, memórias, e de outras particularidades que compõem sua biografia.

Já na identidade coletiva temos a construção de uma imagem global relacionada aos grupos de que fazemos parte. Este grupo pode ser tanto o núcleo familiar ou escolar, quanto a própria nação a que pertencemos e, assim como a individual, a identidade coletiva também está intimamente ligada à memória.

Retornando às relações entre memória e identidade, nos voltamos para os estudos de Michael Pollak na conferência “Memória e identidade social” que, após discorrer sobre a estreita ligação entre as duas vertentes fenomenológicas e estabelecer diferenças acerca do caráter individual ou coletivo de ambas, conclui que

a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p.5)

Tal relação corrobora o pensamento do historiador francês Jacques Le Goff (1990), em seus estudos sobre história e memória, quando afirma: “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (Le GOFF, 1990, p. 476). O que Pollak e Le Goff nos dizem é que a memória possui um caráter significativo na construção ou reconstrução das

identidades pois só ela é capaz de organizar o passado, estabelecendo a coerência necessária para a assimilação do indivíduo ou do grupo a este sentimento de identificação.

Em *O vendedor de passados*, por seu caráter irônico, há a relativização da relação entre memória e identidade na situação em que se mostram os clientes de Félix Ventura. Na justificativa de estabelecer um novo passado, condizente com o presente e com o futuro assegurado, estes personagens procuram também legitimar uma nova identidade que consiga burlar a memória, tanto individual, quanto coletiva. Assim, percebemos que o processo de negociação entre Félix e os clientes ultrapassa a barreira genealógica e chega até a questão identitária.

Como já mencionamos anteriormente, temos no cliente Ministro um bom exemplo do personagem caricatural que representa a elite angolana criticada por Agualusa no romance. Primeiramente observamos que o político, após receber de Félix sua nova genealogia, apaga sua biografia anterior, incorporando completamente seu novo passado à vida atual. Entretanto, como se somente criar uma nova história não fosse o bastante, o personagem também se debruça sobre outro projeto: lançar sua falsa biografia na comunidade literária. Para tal, Félix Ventura é novamente contratado, dessa vez como escritor.

Sabemos, pela voz de Eulálio, que o então Ministro da Panificação e Laticínios fora um funcionário dos correios e baterista de uma banda de rock que, devido a seu envolvimento com a política na época da independência, precisou se refugiar em Lisboa e para não morrer de fome, acabou se tornando um “pai-de-santo”, conhecido por Mestre Marimba. Após acumular um gordo capital consolando mulheres mal casadas em Portugal, decidiu retornar à Angola, fundando uma rede de padarias. A partir daí iniciou também seu envolvimento com a política, primeiramente pagando propina a “alguns elementos das, assim chamadas, estruturas, por forma a acelerar a legalização das suas padarias, e em pouco tempo já frequentava as casas dos ministros e dos generais” (AGUALUSA, 2004, p. 142). Todavia, *A Vida Verdadeira de Um Combatente*³, título dado à biografia do Ministro, conta uma história muito mais elaborada e, como já sabemos, inventada pelo vendedor de passados:

³ Cogitamos ser uma alusão à obra *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, do escritor José Luandino Vieira.

Félix costura a realidade com a ficção, habilmente, minuciosamente, de forma a respeitar datas e factos históricos. O Ministro dialoga no livro com personagens reais (em alguns casos com Personagens Reais) e convém que tais personagens, amanhã, acreditem que trocaram com ele, realmente, confidências e pontos de vista. (AGUALUSA, 2004, p. 139)

Percebemos aqui, mais uma vez, o sarcasmo adotado por Agualusa no desenvolvimento do romance. A começar pelo título da obra que reflete uma carga irônica ao utilizar a palavra “verdadeira” para se referir a uma falsa biografia. Mas, para além da comicidade, observamos também a nítida crítica que a obra tece acerca da sociedade angolana, assim como a outras sociedades, satirizando a construção do discurso histórico e desconstruindo a memória:

Assim que “A Vida Verdadeira de Um Combatente” for publicada, a história de Angola ganhará outra consistência, será mais História. O livro servirá de referências a futuras obras que tratem da luta de libertação nacional, dos anos conturbados que se seguiram à independência, do amplo movimento de democratização do país. (AGUALUSA, 2004, p. 140)

Jacques Le Goff destaca que as lembranças, sendo elas verídicas ou forjadas, no que diz respeito ao caráter social da memória, possuem forte apelo frente às questões associadas à criação, solidificação e manutenção do poder de uma maneira geral.

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 1990, p. 427)

Partindo desse ponto, reafirmamos o caráter crítico da obra de Agualusa, observando que o trabalho de Félix, a partir do desejo do personagem Ministro, reflete a cômica representação da manipulação histórica exercida pelo poder inquestionável dos governantes, principalmente em nações fragilizadas, como é, no caso, a de Angola.

O poder aqui questionado remete à concepção do discurso histórico e à desconstrução da memória quando refletimos acerca da alteração de um passado particular, mas ao mesmo tempo com significação pública, e que implica, conseqüentemente, na modificação de toda uma memória coletiva. Ou seja, a partir do momento em que o passado individual de uma figura, como o personagem Ministro, é modificado, todo um contingente de passados coletivos é também atingido devido à substituição das memórias reais pelas fictícias. A representação caricatural do Ministro, apesar de cômica, chama a atenção do leitor para a manipulação histórica e reflete a necessidade de uma busca da história do país de maneira imparcial.

Le Goff ainda nos fala sobre as substituições que acometem a memória coletiva advindas das diferentes modificações relativas ao poder de uma nação. No caso de Angola, tendo vivenciado, em curto espaço de tempo, diferentes formas de poder, este alerta para a dominação da escrita histórica é coerente, já que supomos que cada um desses grupos tencionou escrever a história do país de uma maneira diferente, prestigiando o que lhes fosse mais conveniente.

O próprio Agualusa, em entrevista à *Revista Ler* afirma:

Quem está no poder, no presente, vai tentando alterar o passado. Isso é uma coisa muito evidente em Angola. Angola é um país que sofreu uma série de transformações políticas: primeiro, o regime colonial, logo a seguir, um regime marxista e depois essas mesmas pessoas que construíram esse regime marxista desmontaram-no e hoje interessados em reescrever esse passado. E estão a fazê-lo. Como já tinham reescrito o passado colonial. Inclusive, criando heróis, criando personagens que na altura eram necessários. (REVISTA LER, 2009, p.36)

Pensamos então no personagem Ministro, que em nossa pesquisa é retomado em vários exemplos, por ser a representação de figuras factuais que compõem a emergente sociedade angolana, e principalmente figuras políticas que devido ao poder econômico conseguem burlar a memória de uma nação a fim de projetar o discurso social que lhes seja oportuno.

Do outro lado da narrativa, temos José Buchmann, ou Pedro Gouveia, outro cliente de Félix, que consegue também relativizar a relação existente entre memória e identidade. No caso do estrangeiro, além da nova genealogia ser diferente da verdadeira, até mesmo no nome próprio, há também a construção de uma nova identidade. Como já relatamos anteriormente, Eulálio observa as mudanças em Buchmann, que transcendem a dimensão do passado:

Venho estudando desde há semanas José Buchmann. Observo-o mudar. Não é o mesmo homem que entrou nesta casa, seis, sete meses atrás. Algo, da mesma natureza poderosa das metamorfoses, vem operando no seu íntimo. [...] Em primeiro lugar está a mudar de sotaque. Perdeu, vem perdendo aquela pronúncia entre eslava e brasileira, meio doce, meio sibilante, que ao princípio tanto me desconcertou. Serve-se agora de um ritmo luandense, a condizer com as camisas de seda estampada e os sapatos desportivos que passou a vestir. Acho-o também mais expansivo. A rir, é já angolano. Além disso tirou o bigode. Ficou mais jovem. (AGUALUSA, 2004, p. 59-60)

Sabemos, posteriormente, que criar uma nova identidade fazia parte do plano de Pedro Gouveia para se vingar de Edmundo Barata. Entretanto, observamos que, somado ao desejo de vingança, residia também em Pedro o desejo do esquecimento, a

necessidade, a vontade, de viver uma história que não fosse a sua, uma vida sem as tragédias presenciadas por ele, de ter um passado que não fosse o seu.

A trama de Agualusa, portanto, pauta-se em dois caminhos de reminiscências: o da construção de memórias e, conseqüentemente, o do desejo de esquecimento.

Harald Weinrich (2001) em *Arte e crítica do esquecimento*, se propõe a relatar, através de exemplos retirados da literatura mundial, a “maneira com que os homens, em suas vidas, lidam com o esquecimento” (WEINRICH, 2001, p.12). Com o intuito de provar a existência de uma arte do esquecimento, o autor se volta para Friederich Nietzsche e sua posição entre lembrar e esquecer. Ao escrever a segunda parte de suas *Considerações extemporâneas*, em 1873, Nietzsche faz uma apologia ao esquecimento, recomendando a todos, incluindo ele mesmo, saber a arte de esquecer. Na interpretação de Weinrich, essa arte consiste em “retirar dos conteúdos da memória até aqui fielmente preservados, os da formação histórica, a base de motivação e construir com o agir, com a vida e com o futuro uma motivação nova e concorrente, a partir da qual se deve reorganizar a memória” (WEINRICH, 2001, p. 183). Sendo assim, a arte do esquecimento se basearia, através das atitudes do indivíduo durante sua vivência, em uma espécie de triagem do que deve ou não ser lembrado ou esquecido. Pensando no posicionamento de Nietzsche, Weinrich verifica que, na verdade, não se trata simplesmente de esquecer e lembrar, mas sim do que podemos esquecer e do que devemos nos lembrar, em que o princípio da moral está sempre presente.

Retornando à referência ao desejo de apagamento do passado na obra de Agualusa, observamos que a emergente sociedade angolana, retratada em *O vendedor de passados*, cria, auxiliada pelas mãos do exímio artesão Félix Ventura, sua própria arte de esquecer. Para explorar esta questão devemos ter em mente que a crítica que Agualusa faz relaciona-se busca por uma identidade ilusória. As discussões acerca do esquecimento motivado pelos traumas deixados pela colonização, pelas guerras, ou seja, pelo passado opressor, recebem outro tipo de abordagem. A obra não omite a existência de uma coerente busca pelo esquecimento estabelecida pelas angústias advindas das lembranças de um passado assinalado por guerras e sofrimento, peculiar em sociedades que padeceram nas mãos de colonizadores, ou que, como Angola, ainda suportaram as tormentas de mais de 30 anos de guerra civil.

No capítulo intitulado “Esquecer para recomeçar”, Weinrich é enfático: “Guerras são orgias do esquecimento” (WEINRICH, 2001, p.222). O autor se refere

tanto ao esquecimento ocasionado por traumas físicos, quanto àquele em consequência de traumas psicológicos, visto como um meio de sobrevivência frente ao sofrimento do passado. Homi Bhabha (2001), ao falar sobre o tempo da nação, discorre sobre o esquecimento:

Ser obrigado a esquecer – na construção do presente nacional – não é uma questão de memória histórica; é a construção de um discurso sobre a sociedade que desempenha a totalização problemática da vontade nacional. Aquele tempo estranho – esquecer para lembrar – é um lugar de “identificação parcial” inscrita no plebiscito diário que representa o discurso performático do povo. (BHABHA, 1998, p.226)

Para Bhabha, as identidades do sujeito-nação são alicerçadas “através da sintaxe do esquecer” (BHABHA, 1998, p. 226). Ou seja, o esquecimento é também uma forma de promover a construção e reconstrução da identidade de um povo.

Na obra de Agualusa observamos duas vertentes de apagamento do passado. Uma delas remete a este “ser obrigado a esquecer” de que fala Bhabha, e que está ligado tanto à memória individual, representada pelos personagens da trama, quanto à memória social⁴, relativa à sociedade angolana retratada no romance. Vimos que nos planos de criação de uma nova identidade, arquitetado por José Buchmann (ou Pedro Gouveia), havia não só o desejo de vingança, mas a vontade de viver uma nova vida e assim, o anseio pelo esquecimento. Quando o personagem, ainda como apenas um estrangeiro, vai à casa de Félix para contratá-lo, o vendedor pergunta-lhe o nome e insiste em saber, pelo menos, o mínimo da vida de seu novo cliente. Eis o que ele responde:

-Tive muitos nomes mas quero esquecê-los a todos. Prefiro que seja você a baptizar-me. [...] Sou repórter fotográfico. Recolho imagens de guerras, da fome e dos seus fantasmas, de desastres naturais, de grandes desgraças. Pense em mim como uma testemunha. (AGUALUSA, 2004, p.18)

Manifestando sua insatisfação com o passado, ao refletir sobre sua vida (como Pedro Gouveia), o personagem declara: “Dói-me na alma um excesso de passado e de vazio” (AGUALUSA, 2004, p. 40). E ao final, após o desenrolar de toda trama, de descobrirmos sua verdadeira identidade, o parentesco com Ângela Lúcia e a vingança de Edmundo Barata, o estrangeiro surge no último sonho da osga, e arremata: “Olho para trás, para o meu passado, e vejo duas vidas. Numa fui Pedro Gouveia, noutra José

⁴ Paul Connerton (1999) em *Como as sociedades recordam* utiliza o termo “memória social” como sinônimo para “memória coletiva”, visto que considera, juntamente aos estudos de Maurice Halbwachs, a constituição social da memória coletiva.

Buchmann. Pedro Gouveia morreu. José Buchmann regressou à Chibia” (AGUALUSA, 2004, p.190).

Mesmo que não explicitamente, Ângela Lúcia é outro personagem que demonstra o anseio pelo esquecimento do passado. Inicialmente, a própria personagem nos apresenta uma biografia simples, uma vida que “não daria um romance, muito menos um romance moderno” (AGUALUSA, 2004, p.127). Ângela descreve a infância ingênua e feliz que vivera ao lado dos pais e dos irmãos, sem muitos acontecimentos marcantes. Mais adiante, Eulálio narra uma noite de amor entre Félix e Ângela e comenta o fato de a mulher não permitir que o albino retire sua blusa. Entretanto, ao se despir para o banho, a osga observa seu corpo: “Reparo que tem nas costas uma série de cicatrizes redondas, escuras, que se destacam, como ofensas, do veludo dourado da pele. Parece-me ver através do espelho marcas idênticas nos seios e no ventre” (AGUALUSA, 2004, p.172). O leitor saberá, mais tarde, que essas marcas espalhadas pelo corpo de Ângela Lúcia são as cicatrizes pela tortura que sofrera das mãos de Edmundo Barata, quando era ainda um bebê.

Ao assassinar seu algoz com um tiro no peito, Ângela deixa claro que reconhece seu passado a partir das narrativas de Pedro Gouveia e Edmundo Barata sobre a tortura aplicada à filha de Pedro. O bebê queimado nas costas e no peito com pontas de cigarro era Ângela Lúcia. Percebemos, assim, que a personagem omite aspectos do passado ao contar sobre sua vida à Félix pois, apesar de não explicitar saber do que aconteceu, as marcas em sua pele lembram-na continuamente da ocorrência de um passado de sofrimento.

Em contrapartida, ao final da narrativa, um novo cliente aparece na casa do vendedor de passados, à procura de um serviço inusitado. Como todos que procuravam Félix, o homem também ansiava por uma nova genealogia, entretanto, contrário aos desejos dos outros clientes, que almejavam um passado glorioso, o homem, que afirmava terem-lhe trocado o rosto numa cirurgia plástica, pretendia conseguir, das mãos de Félix, um passado comum, um “nome sem brilho. Uma genealogia obscura e irrefutável” (AGUALUSA, 2004, p186).

No primeiro contato com o vendedor, o homem conta a história de sua vida, mas antes adverte a Félix que este ouviria uma história inverossímil, e que seu objetivo era justamente trocar essa história inacreditável por uma que fosse mais simples e concreta.

“Eu dou-lhe uma verdade impossível, você dá-me uma mentira vulgar e convincente – aceita?” (AGUALUSA, 2004, p.185), pediu o homem à Félix.

Tomado de curiosidade, o vendedor de passados se interessa pela história do homem, que continua:

- Roubaram-me o rosto. Aliás, como explicar-lhe?, roubaram-me de mim. Um dia acordei e descobri que me tinham feito uma operação plástica. Deixaram-me numa clínica com uma pasta cheia de dólares e um postal. *Gratos pelos serviços prestados. Considere-se dispensado.* (AGUALUSA, 2004, p.185)

Prosseguindo com seu relato o homem diz que, embora tenha sofrido muito no início de tudo, e ter pensado até em se matar, após um tempo começou a sentir que aquilo que acontecera consigo poderia ser o passaporte para o que tantos almejam mas que poucos desfrutam: a liberdade. Como ninguém o reconhecia, e era como se o seu antigo “eu” estivesse morto, o homem percebeu que aquela seria a chance de viver uma nova vida, sem qualquer ligação com o passado. Dessa forma, o homem procura o vendedor de passados para que Félix criasse para não só uma nova genealogia, mas um passado simples e crível, que o tornasse um homem qualquer, como tantos outros.

Numa perspectiva às avessas, diferente da que observamos nos outros clientes de Félix e em outros personagens da obra, percebemos, na história deste homem misterioso, além de uma nova modalidade de subverter a memória, mais uma vez a manifestação do desejo de esquecimento do passado retratado na obra de Agualusa.

Além do desejo aparente, nos casos destes personagens, observaremos também como o regresso ao passado, ou ainda, o não esquecimento deste passado, pode atingir a sociedade de maneira violenta. Na primeira visita de Edmundo Barata à casa de Félix, o ex-agente conta sobre sua teoria de existência de vários duplos que substituíam o presidente do país em eventos públicos: “- Eu conheço o duplo. Contratei-o! Contratei outros também. O velho nunca aparecia em público. Eram os duplos dele que apareciam” (AGUALUSA, 2004, p.161). Félix Ventura rotula Edmundo Barata como um louco e assegura que sua loucura advém de todo o sofrimento causado pelas guerras e que atingiu grande parcela do povo angolano:

Luanda está cheia de pessoas que parecem muito lúcidas e de repente desatam a falar línguas impossíveis, ou a chorar sem motivo aparente, ou a rir, ou a praguejar. Algumas fazem tudo isso ao mesmo tempo. Um julgam que estão mortas. Outras estão mortas e ainda ninguém teve coragem de as informar. Um acreditam que podem voar. Um acreditam tanto nisso que realmente voam. É uma feira de loucos, esta cidade, há por aí, por essas ruas

em escombros, por esses musseques em volta, patologias que ainda nem sequer estão catalogadas. (AGUALUSA, 2004, p. 162)

Dessa forma, através da imagem destes sujeitos ficcionais, observamos que, ancorado pelo mote da reinvenção da memória individual, o livro de Agualusa delinea uma das vertentes do apagamento do passado e conseqüente desejo pelo esquecimento de que trata a obra: a questão do “ser obrigado a esquecer”. Entretanto, *O vendedor de passados* apresenta ainda outra forma de representação deste tema ao delinear a crítica concernente à emergente sociedade angolana retratada na ficção, que rejeita não só sua genealogia, requerendo um parentesco que ressoe ares nobres, mas abandona um aspecto importante da tradição africana que é a valorização do passado através de seus antepassados.

Assim como em todo nosso estudo, procuramos nos ater às especificidades que o continente africano engloba, lembrando que se trata de várias nações ou grupos étnicos com características sócio-culturais diferentes. Deste modo, ao tratarmos da questão da tradição africana, destacamos que compreendemos, da mesma maneira, a diversidade que esse tema encerra. Contudo, enfatizamos aqui um aspecto que entendemos ser, se não geral à cultura africana, talvez atribuída a grande parte das sociedades no Continente: a tradição familiar. Sobre essa questão, Hampaté Bâ (1970) disserta: “Para o africano, a invocação do nome de família é de grande poder. Ademais, é pela repetição do nome da linhagem que se saúda e se louva um africano” (HAMPATÉ BÂ, 1970, p.196). Percebemos, assim, que o imaginário popular africano, de conhecer a genealogia, assim como o respeito ao nome da família na África, são desvirtuados em *O vendedor de passados*, através dos clientes de Félix, que não só buscam um novo passado, mas uma nova linhagem, ou seja, uma nova ascendência.

2.3 “Onde Literatura e Memória se encontram”

A questão que envolve os rumos das Literaturas Africanas tem sido extensamente discutida, devido, principalmente, à aprovação da Lei Federal nº 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio. Desde então, o interesse pelas

literaturas produzidas em países africanos tem crescido largamente. Entretanto, compreendemos que há ainda muito o que se conhecer e aprender. Em relação às Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, de acordo com Ana Mafalda Leite (2012), há também muito o que ser escrito já que parte da herança literária africana esteve por muito tempo arraigada à tradição oral e por isso vem ainda passando pelo processo de compilação. Para a autora, esta literatura está ainda numa fase de instituição.

Sabe-se, porém, que a partir das últimas décadas, após as independências, o desenvolvimento editorial nos cinco países de língua portuguesa tem crescido em larga escala. Leite, juntamente com Russel Hamilton (1999) e outros estudiosos das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa comungam da opinião de que há um projeto latente de escrita africana nestes países, que é herança factual da expressão literária produzida após a colonização que, além da reivindicação cultural, celebrava a reconstrução nacional. Para Leite,

a escrita é uma prática social, com uma função social bem precisa em África – herança que subjaz, parcialmente, da oratura –, ela sugere a possibilidade de que também o sentido seja uma construção social, caracterizada pela participação do escritor e do leitor no acontecimento do discurso. (LEITE, 2012, p. 155)

Rita Chaves (2004), por sua vez, lembra da aliança feita por escritores angolanos que, nos fins dos anos 1940, formaram a “Geração dos Novos Intelectuais”, elegendo como principio a frase “vamos descobrir Angola”, na tentativa de resgate das tradições do país através da poesia. Na atual conjuntura, observamos a atividade mútua, entre os escritores contemporâneos, de reescrever a história cultural desses países através da ficção.

Entendemos que narrar é o ato de contar, dizer, comunicar algo, seja na forma oral ou escrita. A definição genérica da palavra permite não só pensar na abrangência de significado do vocábulo, mas também na multiplicidade de manifestações que podem ser incluídas no modelo em questão. Barthes (1976) lembra das diversidades de ocorrências narrativas quando afirma:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura, no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a

narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte algum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos tem suas narrativas. (BARTHES, 1976, p.19-20)

Partindo da perspectiva barthesiana, podemos entender que a narrativa apresenta-se como fenômeno indissociável dos processos sociais, culturais e históricos por que passam as sociedades.

Na conferência *Narrando a Nação*, Homi Bhabha (1997) apresenta a ideia de que é a partir da narração que a nação surge. Narrar é, portanto, permitir que histórias sejam contadas e recontadas, é buscar explicações para o presente no passado, passar ensinamentos, conhecer a si e ao outro. E, apesar da dimensão genérica de suas funções, a narração é o meio pelo qual a História é apresentada ainda hoje, seja através da escrita histórica, como também pelos discursos literários.

Benedict Anderson (2008), em *Comunidades Imaginadas*, fala sobre o papel da língua, oral e escrita, para se determinar uma nação. Entendemos que, em consonância a este ponto, estão presentes também as formas narrativas. Anderson aponta ainda a constituição de material impresso como outra das formas de instituir-se uma nação como comunidade sólida. O autor mostra como meios técnicos como o romance e o jornal são elementos recorrentes nas práticas nacionais modernas e, dessa maneira, são importantes representantes dos discursos da nacionalidade.

Compreendemos Literatura aqui sob o conceito comum de expressão artística que, através da palavra, recria a realidade a partir do ponto de vista de seu criador. Mas, além disso, entendemos que a Literatura é um produto da cultura. Sobre este, concordamos com Terry Eagleton (2005) que, citando John Frow, afirma que cultura é “o âmbito inteiro de práticas e representações através da qual a realidade de um grupo social é construída e mantida” (EAGLETON, 2005, p.55). Ou seja, a cultura constrói a realidade, a Literatura a recria.

Em consonância às proposições acerca do que representa o processo narrativo, e somado ao que compreendemos como literatura e cultura, retornamos para a questão das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e sua tendência notável, segundo Hamilton, de narrar ou mesmo re-inventar o passado. Assumindo o desafio de expor a história da nação através de sua produção literária, o escritor contemporâneo destas literaturas tem buscado explorar, explicar e reinventar a identidade cultural dessas sociedades.

Como mencionamos anteriormente, na seção dois deste capítulo, é imperativo que se reconheça que a questão identitária caminha tangencialmente ao tema da memória. Partindo daí, direcionamos nossa proposta para os questionamentos do importante teórico da memória: Jan Assmann.

Para Jan Assmann (2008), em *Religion y memória cultural*, a memória possui uma base neural e uma base social. Para a base neural imagina-se um dispositivo, como um *hardware*, capaz de reter mais ou menos informações de acordo com o desenvolvimento particular de cada indivíduo. Já a base social seria todo o conteúdo, depositado nesse dispositivo, que advém da experiência individual, mas também das interações, seja pela linguagem, pelos laços afetivos, ações ou qualquer outro tipo de ação, do indivíduo com a sociedade, ou seja, com o outro.

A essa base social, Jan Assmann sobrepõe uma base cultural. Para o autor, na memória, tanto individual quanto coletiva, estão inseridas também as tradições culturais, como ritos, celebrações, lendas e mitos, ou seja, o que pertence ao imaginário coletivo e que está constantemente vivo devido à própria memória. Assim o autor propõe o termo memória cultural, que tem como constituição suportes miméticos arraigados à tradição e vivenciados anteriormente pelo indivíduo, que servem como dispositivos para ativar o processo de significação referente ao que se passou.

De acordo com Jan Assmann, no âmbito pessoal, a memória cultural nos ajuda a desenvolver uma imagem de nós mesmos a partir da narrativa do passado, colaborando assim, para a criação de uma identidade. O autor também direciona esta proposição para o aspecto coletivo da memória, e observa que o processo de criação de uma identidade nacional passa pelos mesmos caminhos.

Retornando às questões relacionadas ao projeto de reescrita da nação empreendido pelos escritores de países africanos de língua portuguesa, à luz do que afirma Jan Assmann sobre a memória cultural, percebemos que o que esses autores têm feito, afinal, é, através da ficção, pôr no gatilho os suportes mnemônicos capazes de acionar a memória destas nações, buscando, além de reconstruir o passado, promover a significação da identidade nacional.

No ensaio intitulado *Onde Literatura e Memória se encontram: Para uma Abordagem Sistemática dos Conceitos de Memória usados em Estudos Literários*, Astrid Erll e Ansgar Nünning (2005) tratam das relações entre memória e literatura e das configurações teóricas que abordam os conceitos de memória nos estudos literários.

Os autores apresentam um panorama sobre os estudos da memória e da literatura através de três conceitos básicos escolhidos pela influência que exercem nos discursos acadêmicos e pelo potencial que apresentam para um desenvolvimento posterior. São eles: a memória da literatura, em que se atribui à literatura uma memória própria; a memória na literatura, apontando que “um número considerável de novos estudos lida com a apresentação da memória em obras literárias”; e, por fim, a literatura como um *medium* da memória coletiva, revelando “o papel que as obras literárias desempenham como *mídia* da memória em culturas históricas da memória” (ERLL; NÜNNING, 2005, p. 5).

O primeiro conceito destaca a dimensão diacrônica da literatura e é subdividido em três outros conceitos que tratam, primeiramente da mnemônica intertextual, referindo-se à ideia de uma memória de textos anteriores no interior das obras literárias, ou seja, uma memória intra-literária. O segundo traz os gêneros como repositórios da memória, importantes para a recordação autobiográfica e tendo um papel significativo na configuração da memória cultural. E, por fim, o terceiro aborda a formação de cânones na história literária como uma memória institucionalizada dos estudos literários e da sociedade.

A abordagem dos conceitos da “memória na literatura” fundamenta-se “em modelos miméticos da relação entre memória e literatura” (ERLL; NÜNNING, 2005, p.19). Para melhor entendimento, estabeleceu-se que o conceito de mimesis se refere às considerações teóricas “que dizem respeito à criação ativa de realidades (*poesis*) através de textos literários, que todavia, são simultaneamente caracterizados por uma referência à realidade extra-literária [...]” (ERLL; NÜNNING, 2005, p.19). Os textos narrativos, em particular, mostram que a literatura pode ser uma forma de representar a memória. Não surpreende, portanto, que

a distinção narrativa entre um “eu” que experimenta e um “eu” que narra já esteja assentada em um conceito (amplamente implícito) de memória, a saber, no conceito de uma diferença entre a experiência pré-narrativa de um lado e, de outro, uma memória que forma o passado através da narrativa e, retrospectivamente, cria o significado. (ERLL; NÜNNING, 2005, p.20)

Assim, ao deparar-se com narradores em primeira pessoa, é possível também encontrar uma representação literária da memória.

Em consequência do crescente interesse pelas “culturas da memória”, apresentam-se cada vez mais estudos no campo dos estudos literários sobre a relação

entre literatura e memória coletiva. Entre os tópicos visados estão “a pré-formação de textos literários, a representação e a reflexão crítica sobre a referência da sociedade ao passado, a representação de intersecções entre memória individual e coletiva ou a negociação literária de memórias concorrentes”. (ERLL; NÜNNING, 2005, p.21)

Já no terceiro e último conceito, referente ao papel da literatura como um *medium* da memória coletiva, Erll e Nünning se voltam para os já mencionados estudos sobre memória cultural de Jan e Aleida Assmann, focalizados particularmente nos conceitos de textos culturais formulados por Aleida Assmann. Nessa abordagem de Erll e Nünning, Aleida Assmann diferencia os textos em “literários” e “culturais”, baseando essa distinção ao tipo de abordagem relativa aos textos. Ou seja, a forma com que se lê um texto não é uma resposta às características inerentes aos textos. Em vez disso, baseia-se no “ato intencional”, por parte de um indivíduo ou de um coletivo, de conferir a um texto um *status* cultural ou literário.

Aleida Assmann afirma que as poucas obras, embora provenientes de uma vasta produção literária, que são elevadas à posição canônica e assim assumem o caráter “cultural”, adquirem um papel adicional de sentido: “transmitem conceitos de identidade cultural, nacional ou religiosa, bem como valores e normas compartilhados coletivamente”. (ERLL; NÜNNING, 2005, p.22) Percebe-se na teoria de Aleida Assmann que o conceito de textos culturais reprime os efeitos e as funções que outras obras literárias “que agem como *mídia* da memória coletiva nas culturas da memória [...]” poderiam oferecer (ERLL; NÜNNING, 2005, p.23).

No que compreende à nossa análise em *O vendedor de passados*, veremos como os dois últimos pontos apresentados por Erll e Nünning, memória na literatura e literatura como *medium* da memória cultural, lançarão luz às nossas observações.

Primeiramente, no que se refere à presença da memória no romance de Agualusa, além dos aspectos abordados na seção anterior deste capítulo, como as questões sobre memória e identidade, em concordância com a tipificação da obra como sendo uma metaficção historiográfica, abordada no primeiro capítulo desta análise, mencionamos o enfoque de Paul Ricoeur, citado também por Erll e Nünning, no que se refere à criação de versões da realidade através de obras literárias. Segundo Erll e Nünning, para Ricoeur a interação “entre a ‘prefiguração’ do texto, isto é, sua referência ao mundo extratextual pré-existente (*mimesis* I), a ‘configuração’ textual que cria um objeto fictício (*mimesis* II) e a ‘refiguração’ pelo leitor (*mimesis* III)” (ERLL;

NÜNNING, 2005, p.19) se dá em processos de transformações dinâmicas. Esta realidade será, além de refletida, criada e enriquecida num processo de ação, construção e recepção. Este processo dinâmico e circular, elaborado por Ricoeur, fornece uma distinção sobre os diversos níveis da relação entre literatura e memória.

Em *O vendedor de passados*, estes processos de prefiguração (ação), configuração (construção) e refiguração (recepção) são latentes e retornam ao que Linda Hutcheon (1991) afirma sobre uma escrita que aborda tanto uma reinterpretação, quanto uma consequente ressignificação da realidade passada, ou seja, a narrativa caracterizada como metaficção historiográfica.

No processo de prefiguração do texto, encontramos na obra de Agualusa a ligação entre história, memória e literatura. O romance evidencia as questões que envolveram o processo de pós-independência de Angola que, contra o desejo revolucionário de emancipação, trouxe na verdade outras tensões sociais e políticas de caráter interno. A alusão às guerras civis, por exemplo, que dizimaram milhões de pessoas, aparecem no romance diversas vezes. Ao falar sobre a casa de Félix Ventura, Eulálio conta que os muros do jardim, além de altos, eram cobertos por cacos de vidro. Entretanto, este artifício não impedia que vez por outra meninos o pulassem para roubar abacates, nêspers e papaias. As crianças arriscavam-se colocando uma tábua sobre o muro e pulando até as árvores. Uma atividade, segundo a osga, muito trabalhosa para tão pouco proveito. Mas Eulálio acredita que as crianças não o faziam para aproveitar das frutas, e sim, para provar do risco. Continuando suas observações, a osga relaciona o risco de pular o muro alto, cheio de cacos de vidro, ao risco que os meninos, futuros sapadores correrão no processo de desminagem. E assim, ao falar das minas terrestres, diz: “Ninguém sabe, ao certo, quantas minas foram enterradas no chão de Angola. Entre dez e vinte milhões. Provavelmente haverá mais minas do que angolanos” (AGUALUSA, 2004, p.11). Sabe-se que esta informação tem procedência e que verdadeiramente, há ainda milhares de minas espalhadas pelo território angolano⁵, nos permitindo estabelecer a relação com o mundo factual.

⁵ Informação retirada do fórum: <http://www.deficiente-forum.com/deficiencia-fisica/arranca-em-angola-o-registo-dos-deficientes-vitimas-de-minas-terrestres/?wap2>

Outra referência ao mundo extratextual na obra de Agualusa, manifesta-se na apresentação da personagem Esperança, em que podemos identificar os conflitos vivenciados pelo país durante a guerra civil:

A Velha Esperança está convencida de que não morrerá nunca. Em mil novecentos e noventa e dois sobreviveu a um massacre. Tinha ido a casa de um dirigente da oposição buscar uma carta do filho mais novo, em serviço no Huambo, quando irrompeu (vindo de toda parte) um forte tiroteio. Insistiu em sair dali, queria regressar ao seu musseque, mas não a deixaram. [...] Veio uma tropa fandanga, uma malta de arruaceiros bem armados, muito bebidos, entraram pela casa à força e espancaram toda a gente. O comandante quis saber como se chamava a velha. Ela disse-lhe, *Esperança Job Sapalalo, patrão*, e ele riu-se. Troçou, *a Esperança é a última a morrer*. Alinharam o dirigente e a família no quintal da casa e fuzilaram-nos. Quando chegou a vez da Velha Esperança não havia mais balas. (AGUALUSA, 2004, p.11-12).

Agualusa pode ter utilizado como pano de fundo para a história da Velha Esperança uma chacina ocorrida em Luanda em 1992, conhecida como Massacre de Outubro. Estima-se que no espaço de três dias cerca de 30.000 pessoas, apoiadores da UNITA (União Nacional para Independência Total de Angola) e da FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) tenham sido assassinadas⁶.

Incorporado aos fatos históricos, observamos o processo de configuração textual na construção do romance. Ficção e história se misturam na criação deste objeto fictício, que é a narrativa encenada na obra. Dessa maneira, nos voltamos mais uma vez para os estudos de Linda Hutcheon (1991) sobre a relação entre ficção e história que diz que a “metaficção historiográfica sempre afirma que seu mundo é deliberadamente fictício e, apesar disso, ao mesmo tempo inegavelmente histórico, e que aquilo que os dois domínios têm em comum é sua construção no discurso e como discurso” (HUTCHEON, 1991, p. 184).

Uma análise desta relação e, portanto, do projeto de configuração textual em *O vendedor de passados* é percebida no diálogo entre personagens factuais e ficcionais proporcionado pela narrativa da obra. Félix Ventura recria passados para clientes que, tendo um futuro garantido, anseiam por um passado que condiga melhor com o presente. Para tal, o vendedor cria árvores genealógicas que contemplem a presença de um ou outro nome conhecido da história. Para o personagem Ministro, por exemplo,

⁶ Informação retirada do site <http://www.dw.de/massacre-de-outubro-em-angola-completa-20-anos/a-16341279>.

Félix cunha uma linhagem que descende de Salvador Correa de Sá, primo de Estácio de Sá, fundador do Rio de Janeiro.

Este diálogo entre história e ficção, entre prefiguração e configuração, segundo Erll e Nünning, é que determina a recepção da obra pelo público, ou seja, a refiguração engendrada pelo leitor. Para um leitor angolano, por exemplo, a obra de Agualusa possui implicações diferentes daquelas produzidas no imaginário de um leitor que ignora os fatos históricos mencionados ao longo do romance. Da mesma forma, “recebe” de maneira distinta a história narrada no livro, um leitor que mesmo conhecendo os fatos, não os tenha vivido ou presenciado. Ao mesmo tempo, esse pacto entre o real e o ficcional produz outros efeitos de significação que ultrapassam as esferas individuais de leitura.

Ao recriar a memória de Angola em uma narrativa ficcional, incorporando a ela fatos da realidade histórica, *O vendedor de passados* trabalha também com o terceiro conceito abordado por Erll e Nünning sobre a relação entre memória e literatura: a criação ou re-criação da memória cultural através da literatura.

Retornando aos estudos de Aleida Assmann sobre a adjetivação canônica aos textos literários, Erll e Nünning analisam o papel da literatura no processo de formação da memória dentro de uma sociedade e compreende-se necessário considerar três aspectos:

em primeiro lugar, a conexão da memória intra-literária à cultura (que, na moldura da teoria da intertextualidade permanece abstrata) através da incorporação de contextos históricos. Em segundo lugar, é necessário ganhar certa distância face a limitação a textos canônicos inerentes ao conceito da moldura da recepção de “textos altamente – culturais”, e também dirigir a atenção para um modo de leitura no qual os textos literários não sejam considerados vinculantes, mas mesmo assim cumpram funções importantes dentro de determinada cultura da memória. [...] Em terceiro lugar, parece-nos particularmente proveitoso conceber a literatura não apenas como um *médium* da memória cultural, mas também perguntar quais as funções que os textos literários podem exercer na memória comunicativa cotidiana. (ERLL; NÜNNING, 2005, p.23)

Se pensarmos, portanto, numa mudança de paradigma para a estruturação de textos culturais, poderíamos encaixar a obra de Agualusa neste processo. *O vendedor de passados* lida não só com a reconstrução de um passado factual, mas com a construção de uma identidade e o sentido de nação que são intrínsecos ao projeto de memória cultural que perpassa outros textos. Mas entende-se que isso só seria possível se as predisposições para formação do cânone fossem revistas, como reitera Erll e Nünning.

3 A CASA ANGOLA

3.1 A ressignificação do espaço no romance

A Literatura, como uma das formas artísticas de recriação da realidade, constitui um valioso recurso para o estudo da configuração do espaço. Muitas vezes, a exposição de conjunturas geográficas submetidas aos romances, contos, crônicas ou qualquer outro tipo de manifestação literária evidencia os aspectos das representações econômicas, sociais, culturais e políticas por que passam as sociedades. Em proporção, entende-se que estudar as questões inerentes à significação do espaço na Literatura pode levar também ao delineamento não factual de um panorama histórico-geográfico da realidade.

Entretanto, no que tange os elementos da narrativa, sabe-se que entre enredo, narrador, personagens, tempo e espaço, o último destes esteve um pouco à margem das discussões teórico-críticas. Em 1994, na obra *Espaço e romance*, Antônio Dimas considerou que “no quadro da sofisticação crítica a que chegaram os estudos sobre o romance, é fácil perceber que alguns aspectos ganharam preferência sobre outros e que o estudo do *espaço* ainda não encontrou receptividade sistemática” (DIMAS, 1994, p. 6). Entendemos, porém, que, para que haja concretude entre os elementos restantes é necessário que esses se situem em um ou mais espaços. Consideramos, dessa maneira, que todos os elementos possuem relevância na abordagem do texto literário e é partindo desse pressuposto que encaminhamos nosso estudo para a importância da espacialidade nos estudos das narrativas.

Deve-se a Osman Lins (1976) uma das mais concretas contribuições acerca da preocupação com o espaço na narrativa. Na obra intitulada *Lima Barreto e o espaço romanesco*, Lins, além de estabelecer a análise da bibliografia de Lima Barreto, também elabora alguns capítulos teóricos que muito esclarecem sobre o assunto referente à configuração do espaço. Um dos conceitos ilustrados pelo autor refere-se à distinção entre espaço e ambientação:

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (LINS, 1976, p. 77).

Antônio Dimas (1994) elucida um pouco mais sobre a conceituação de Lins quando diz que “o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica” (DIMAS, 1994, p. 20). Dessa maneira, é necessário entender que, de acordo com Lins (1976), o espaço, puro e simples, possui uma configuração mais complexa em que subsiste um ambiente.

Ao considerar a criação do espaço como elemento significativo para o texto literário, Oziris Borges Filho (2007) disserta sobre as variadas funções que a construção do espaço pode desempenhar. O autor destaca que seria uma tarefa fracassada separar e classificar todas as funções, mas se propõe a comentar algumas. Entretanto, dentre àquelas relevadas por Borges Filho, explicitaremos somente quatro, já em consonância com o objetivo de análise posterior que pretendemos realizar a respeito do nosso objeto de pesquisa.

A primeira função diz respeito à caracterização do personagem de acordo com a indicação do contexto espacial a que é submetido. Ou seja, o espaço é configurado como uma projeção do personagem. A segunda se configura como oposta à primeira. Aqui o espaço é a influência exercida no personagem, assim, o personagem converge sua maneira de agir de acordo com o ambiente em que muitas vezes “diferentes espaços engendram diferentes atitudes” (BORGES FILHO, 2007, p.38). A terceira função, muito parecida com a anterior, relaciona-se às ações dos personagens a partir do momento em que o espaço é propício ao cumprimento dessa ação. Assim, o personagem somente age daquela maneira porque o espaço lhe é favorável. E a quarta e última função que propomos apresentar refere-se à representação dos sentimentos vividos pelos personagens configurando uma analogia entre o espaço que ele ocupa e seus sentimentos.

A toponálise, termo cunhado por Gaston Bachelard (2008) em *A poética do espaço*, refere-se, segundo o autor, ao estudo psicológico dos locais de nossa vida íntima. Entretanto, Borges Filho utiliza a terminologia para referir-se também a

todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural (BORGES FILHO, 2007, p.33).

Entenderemos aqui por toponálise, portanto, o que Borges Filho se propõe a investigar: toda a riqueza do espaço e toda sua dinamicidade na obra literária. Assim, de acordo com a topografia literária, existem importantes aspectos a serem observados quando se propõe estabelecer uma análise topológica no âmbito narrativo.

A primeira questão está relacionada à segmentação do espaço em *macroespaços* e *microespaços*. O primeiro refere-se aos espaços maiores, como o campo e a cidade, ou a regiões como norte e sul. Salienta-se, porém, que nem todo texto possui esses grandes espaços, possuindo somente microespaços, que, em contrapartida, são os espaços menores que emergem numa narrativa, como uma casa, um quarto ou um automóvel. O que Borges Filho salienta aqui como importante para a toponálise é caracterizar e classificar cada um dos dois microespaços existentes no texto literário, cenário e natureza, atentando para suas configurações e implicações na narrativa.

De acordo com Borges Filho, entende-se como cenário todo espaço criado pelo homem. “Geralmente são espaços onde o ser humano vive. Através de sua cultura, o homem modifica o espaço e o constrói a sua imagem e semelhança” (BORGES FILHO, 2007, p. 47). Já como natureza classificam-se os espaços que independem do homem para existir, como o rio, o mar, o deserto, a floresta, entre outros.

Como dito anteriormente, *O vendedor de passados* passa-se na Luanda pós-independente e tem como único ambiente narrativo a casa de Félix. Voltando, assim, para os aspectos da toponálise relativos à segmentação do espaço, segundo Borges Filho, podemos classificar a casa como um microespaço narrativo, que por sua vez é subclassificado em cenário, já que possui interferência humana.

No artigo “Espaços literários e suas expansões”, Luis Alberto Brandão (2007) dedica-se ao exame dos principais modos de abordagem do espaço em análises literárias. Em um desses modos, o autor relaciona a observação do espaço a partir do tipo de focalização narrativa. Dessa maneira, “o espaço se desdobra em espaço observado e espaço que torna possível a observação. Observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva. Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar” (BRANDÃO, 2007, p.211). Sabemos que em *O vendedor de passados*, a perspectiva narrativa é dada somente pelo olhar da osga Eulália e, sendo assim, “o espaço, no texto, se define

mediante um foco, uma perspectiva, uma visão” (BRANDÃO, 2007, p.216). Logo no início da narrativa, Eulálio faz uma descrição minuciosa da casa:

As largas paredes de adobe e madeira estão sempre frescas, mesmo quando, em pleno meio-dia, o sol silencia os pássaros, açoita as árvores, derrete o asfalto. [...] A sala de visitas comunica com o jardim, estreito e mal tratado, cujo único encanto são duas gloriosas palmeiras imperiais, muito altas, muito altivas, que se erguem uma em cada extremo, vigiando a casa. A sala está ligada à biblioteca. [...] O corredor é um túnel fundo, úmido e escuro, que permite o acesso ao quarto de dormir, à sala de jantar e à cozinha [...] (AGUALUSA, 2004, p. 9)

Enquanto descreve a casa, fica clara a relação que a osga possui com o lugar. Esta não é apenas uma relação entre morador e espaço habitado, mas o que Bachelard (2008) chama de “verdadeiro cosmos”, ou seja, a casa é o próprio universo do ser que a habita. Para o autor, a casa é o espaço no qual o sonhador se sente protegido. O benefício mais precioso da casa seria permitir “sonhar em paz” (BACHELARD, 2008, p. 26). O que entendemos aqui é que o lugar onde habitamos representa o refúgio perfeito para devaneios, tanto os que produzimos em imagens oníricas como aqueles que concretizamos em nossos pensamentos. Ou seja, a casa protege tanto o sonhador que dorme, quanto aquele que está desperto, e ainda sim, sonha.

Além da história de Félix e dos outros personagens que visitam a casa, sabemos que Eulálio também narra seus sonhos. Estes sonhos são, como já observamos, devaneios sobre as encarnações passadas da osga, ou mesmo pequenas histórias que, entremeadas ao enredo, põem luz à caracterização deste narrador tão eloquente. Mas o que chama atenção nos sonhos de Eulálio é que, em todos eles, a ambientação é feita em outro lugar, fora da casa. Para a osga, a casa é seu abrigo mais seguro, ou o único abrigo, sair dela representa o perigo, mas representaria também a liberdade. Somente em seus sonhos é que Eulálio consegue se aventurar por outros lugares. De acordo com Bachelard, esta ilusão só é permitida porque a própria casa lhe concede este momento: “a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (BACHELARD, 2008, p. 26).

Borges Filho também disserta sobre outra forma de produção de significado em relação ao espaço. O autor faz referência aos cinco sentidos humanos e utiliza o termo “gradientes sensoriais” para demonstrar a forma como “o ser humano se relaciona com o espaço circundante através de seus sentidos” (BORGES FILHO, 2007, p. 69). Apesar de Eulálio ser um animal, entende-se que este, sendo um personagem de ficção, possui

também características humanas e, portanto, pode ser considerado a partir deste ponto de vista.

Para Borges Filho, a maneira como percebemos a realidade complexa e variada depende da forma como nos relacionamos através de nossos sentidos. Isso ocorre, do mesmo modo, na obra ficcional. Para o autor, a topoanálise também contempla analisar a posição em que os sentidos atuam na relação entre personagem e espaço. Em *O vendedor de passados*, percebemos a relação entre Eulálio e a casa perpassando os gradientes sensoriais num esquema de menor e maior distância respectivamente entre: tato > visão > audição > paladar > olfato.

Logo nas primeiras linhas do capítulo intitulado “a casa”, podemos identificar, através da narração de Eulálio, o primeiro nível desta graduação sensorial:

A casa vive. Respira. Ouço-a toda a noite a suspirar. As largas paredes de adobe e madeira estão sempre frescas, mesmo quando, em pleno meio-dia, o sol silencia os pássaros, açoita as árvores, derrete o asfalto. Deslizo ao longo delas como um ácaro na pele do hospedeiro. Sinto, se as abraço, um coração a pulsar. Será o meu. Será o da casa. Pouco importa. (AGUALUSA, 2004, p.9)

Para Borges Filho, é através do sentido do tato que desenvolvemos a percepção de mundo. “Através do tato, a personagem poderá receber um número enorme de informações sobre o espaço e os objetos que o ocupam e que também são espaço” (BORGES FILHO, 2007, p.93). Apesar de dizer, primeiramente, que ouve a casa, é no universo tátil que a osga reconhece sua morada. Movendo-se pelos cômodos, Eulálio sente a vibração da casa. E em outro trecho diz: “[...] fico na sala de visitas, colado às vidraças, vendo morrer o sol” (AGUALUSA, 2004, p.9).

Visão e audição também são sentidos importantes para a produção de significado espacial na narrativa de Agualusa. O primeiro nos concede a descrição do espaço feita por Eulálio, que, como já dito antes, é delineada minuciosamente: “A luz da manhã afaga as paredes, verde, branda, filtrada pela ramagem alta do abacateiro” (AGUALUSA, 2004, p.9). Borges Filho nos diz que a visão é um dos sentidos que mais se destaca. “É o sentido que capta o espaço em seu distanciamento máximo” (BORGES FILHO, 2007, p. 73) e assim seria difícil identificar uma percepção espacial no texto literário que não fizesse uso da visão para tal.

Já o sentido da audição contribui, em grande parte, para a construção do enredo no romance, mas não deixa de ser subsídio para a identificação de imagens espaciais, como se constata no seguinte diálogo entre Félix e Buchmann:

Eu, que permanecera o tempo todo no meu lugar habitual, junto à janela, não consegui evitar uma gargalhada. O estrangeiro ergueu o rosto como se farejasse o ar. Tenso, alerta:

- Ouvia isto? Quem se riu?

-Ninguém, respondeu o albino, e apontou para mim: - Foi a osga [...].

Ficaram um bom tempo discutindo sobre mim, o que me incomodou, porque o faziam como se eu não estivesse presente [...].(AGUALUSA, 2004, p.19).

Por fim, os dois últimos sentidos, paladar e olfato, podem ser notados em menor escala do que os outros sentidos, mas ainda assim surgem na obra tecendo as representações espaciais da narrativa. Observamos, particularmente em relação ao paladar, uma passagem em que Eulálio diz: “Àquela hora o quarto do albino enche-se de mosquitos e eu começava a sentir fome” (AGUALUSA, 2004, p. 20), estabelecendo a conexão entre o alimento e o espaço citado.

O que entendemos, porém, é que em um texto literário, como na realidade, não há percepção de espaço que contemple apenas um dos sentidos. É a conjunção de gradientes sensoriais que faz com que se perceba o todo, formando assim infinitos efeitos de sentido.

Voltando à relação da osga com a casa, percebemos que, além de dividirem os segredos dos clientes que adentram a casa em busca de outro passado, Félix e Eulálio compartilham também algumas características que tornam esses moradores dois exilados do mundo. Félix é albino, e negro, como ele mesmo se denomina, mas albino e, portanto, não se sente confortável ao se expor ao sol devido à falta de melanina. A osga também não gosta do sol. Sua pele fina e clara machuca-se com os raios quentes e por isso prefere sentir o calor de dentro de casa, atrás das vidraças. Em uma das passagens Eulálio ironiza a condição de Félix comparando-o a si mesmo: “Péssima pele, a sua. Devemos ser da mesma família” (AGUALUSA, 2004, p. 4).

Outro ponto que une estes dois personagens, principalmente no que diz respeito às suas relações com a casa, está na situação em que cada um vive. Félix possui um ofício perigoso. Mesmo não admitindo, o albino é um falsário e, sendo assim, um criminoso. Não é recomendado, portanto, que seja uma figura conhecida na cidade, ou seus negócios poderiam ser comprometidos. Além disso, por sua condição física, Félix

acredita provocar repulsa nas pessoas, sendo mais um motivo para que ele se refugie em casa, com seus livros e histórias.

Nas funções citadas por Borges Filho (2007) sobre construção do espaço no texto literário, percebemos que duas delas podem ser observadas em relação a Félix. Até mesmo por se tratar da própria casa do personagem, o espaço em questão se torna uma projeção do personagem, primeira função indicada pelo autor, como podemos observar neste trecho em que a osga fala sobre os métodos utilizados por Félix em seu ofício de criador de passados:

Félix Ventura estuda os jornais enquanto janta, folheia-os atentamente, e se algum artigo lhe interessa assinala-o a tinta lilás com uma caneta. Termina de comer e então recorta-o com cuidado e guarda-o num arquivo. Numa das prateleiras da biblioteca há dezenas destes arquivos. Numa outra dormem centenas de cassetes de vídeo. Félix gosta de gravar noticiários, acontecimentos políticos importante, tudo que lhe possa ser útil um dia. As cassetes estão organizadas por ordem alfabética, segundo o nome da personalidade ou do acontecimento a que se referem. (AGUALUSA, 2004, p.15)

Outra das funções que podemos atribuir à construção do espaço relacionada também à construção do personagem de Félix Ventura é a que contempla uma analogia entre espaço e sentimento, em que o ambiente engendra uma representação dos sentimentos vividos pelos personagens, chamada também de topopatia no âmbito da topoanálise.

Ao falar sobre sua infância, sobre o pai vendedor de livros, Félix é inundado não só pela nostalgia que o momento naturalmente traz, mas também por uma profunda observação sobre si mesmo e a vida que leva, sobre o ofício que carrega e as várias histórias que ajudou a contar: “- Costumo pensar nesta casa como sendo um barco. Um velho navio a vapor cortando a custo a lama pesada de um rio. A floresta imensa. A noite em volta. – Félix disse isso e baixou a voz. Apontou num gesto vago os vagos livros: – Está cheio de vozes, o meu barco” (AGUALUSA, 2004, p. 24).

A osga, por sua vez, é um animal pequeno e frágil, a casa é seu refúgio contra possíveis predadores, contra o sol ou qualquer outro tipo de ameaça. Somente no final da narrativa é que Eulálio se dispõe, com muita cautela, a aventurar-se um pouco e chega até o quintal da casa:

Há dias atrevi-me, pela primeira vez, a sair para o quintal. Escalei o muro com o coração aos saltos. O sol refulgia nos cacos de vidro. Deslizei entre eles, cautelosamente, e espreitei o mundo. Vi uma rua muito larga, em outra margem [...]. Regressei, correndo, à segurança da casa. Talvez volte a sair se entretanto o tempo turvar um pouco. O sol atordoava-me, magoa-me a pele,

mas gostaria de observar mais demoradamente esse povo que passa.
(AGUALUSA, 2004, p. 181)

Como percebemos, a casa continua sendo seu lugar de segurança, para onde Eulálio e Félix sempre irão retornar.

Refletindo novamente sobre as funções que a construção do espaço literário exerce nos personagens, constatamos que, no caso de Eulálio, estão presentes duas das quatro funções que apresentamos aqui. Uma delas diz respeito à influência que o espaço exerce no personagem, como observamos em relação ao medo que a osga possui em aventurar-se para longe da casa. E a outra está ligada às ações do personagem de acordo com o que o espaço propicia. Verificamos que a casa representa um refúgio para a osga e, portanto, sentindo-se segura dentro da casa, a osga, inicialmente, não sente que deve procurar outros lugares. E mesmo que, como vimos anteriormente, ela possa sair vez ou outra para o quintal, suas ações ainda estão intimamente ligadas à segurança de poder retornar ao seu abrigo.

Borges Filho (2007) atenta para outra questão importante dentro dos estudos sobre a relação entre espaço e literatura: o conceito de território. Sabemos que o termo é utilizado em diversas áreas como Geografia, Antropologia, História, Economia, e para denominar diversos tipos de análise. Entretanto, para o autor, é unânime a ideia de que o conceito está intimamente ligado à relação de dominação e apropriação do espaço. Dentro dos estudos da topoanálise, Borges Filho ressalta que “cabe ao topoanalista perguntar se o cenário ou a natureza podem ser classificados como território, isto é, se o espaço está em relação de dominação-apropriação com as personagens. E, em consequência, de que forma o poder é ali exercido” (BORGES FILHO, 2007, p. 30).

No caso de Félix e Eulálio percebemos que o conceito de território lavrado pela topoanálise pode ser aplicado à relação que os dois personagens possuem com o espaço habitado se pensarmos que esta dominação territorial é realizada pela própria casa. Assim, compreendemos que a casa de Félix pode ser classificada como território, mas além desta determinação, observamos que este espaço possui também uma significação especial no romance.

Borges Filho cita o estudo do geógrafo e etnólogo alemão Friedrich Ratzel que “associa o território enquanto espaço ocupado por um povo. Essa concepção clássica estabelece o território enquanto espaço de domínio de uma determinada área, possibilitando uma análise do ponto de vista da identidade nacional” (BORGES FILHO,

2007, p. 28). Partindo dessa perspectiva, e refletindo novamente sobre os longos processos de colonização, independência, guerra civil e pós-colonização por que passou Angola, juntamente à especulação sobre o enfoque da obra de Agualusa em retratar estes processos, entendemos, por fim, a casa de Félix Ventura como a própria Angola transfigurada.

Para corroborar essa ideia, voltamos mais uma vez para os estudos de Luis Alberto Brandão (2007) sobre as abordagens do espaço no texto literário. Além da questão da focalização, o autor discorre sobre a análise da representação do espaço nas narrativas. Brandão afirma que muitas das vezes não se chega nem “a indagar o que é espaço, pois este é dado como categoria existente no universo extratextual” (BRANDÃO, 2007, p.208). O autor fala sobre os “lugares comuns” concernentes a esse modo de abordagem, como as questões dos espaços ideológico ou psicológicos, mas aborda também uma vertente de análise que se liga a aspectos como margem, território, fronteira e passagem “buscando compreender os vários tipos de espaços representados no texto literário em função do fato de se vincularem a identidades sociais específicas” (BRANDÃO, 2007, p.209).

No capítulo dedicado à descrição da casa, além de demonstrar a estreita relação que Félix e Eulálio possuem com o ambiente, o texto de Agualusa apropria-se também da realidade para estabelecer essa ligação. Como já observada essa passagem anteriormente, ao falar sobre o muro alto que rodeia a casa, a osca faz alusão às milhares de minas espalhadas pelo país, fato comum na vida dos angolanos:

Um muro alto fecha o jardim. O topo do muro está coberto por cacos de vidro [...]. Este feroz artifício não impede que, vez por outra, meninos saltem o muro e roubem abacates, nêspers e papaias. [...] Talvez não o façam para provar as frutas. Creio que o fazem para provar o risco. [...] Imaginemos que um deles venha a tornar-se sapador. [...] Ninguém sabe, ao certo, quantas minas foram enterradas no chão de Angola. Entre dez a vinte milhões. [...] Suponhamos, pois, que um desses meninos venha a tornar-se sapador. Sempre que rastejar através de um campo de minas há-de vir-lhe à boca o remoto sabor de uma nêspers. (AGUALUSA, 2004, p. 11)

Vemos, assim, uma relação de transfiguração entre o muro da casa que, ao mesmo tempo em que protege do inimigo, também não deixa que quem está dentro da casa possa sair com tranquilidade e as minas terrestres que, ao mesmo tempo em que amedrontam os nativos, também afastam aqueles que não seriam bem vindos em solo angolano.

Percebemos ainda que a topopatia entre ambos personagens e a casa de Félix reflete também na questão da identidade espacial, o que sugere uma analogia com os conceitos de território e identidade nacional citados por Borges Filho (2007) e ainda ao conceito de morada como verdadeiro cosmos estabelecido por Bachelard (2008). E, assim, concordamos também com o que diz Luis Alberto Brandão quando este observa que, em relação à representação do espaço no texto literário

tem-se como eixo o problema de quais são os elementos que tornam reconhecível, no texto, uma dada instância extratextual – e quais são os limites dessa “reconhecibilidade”. Trata-se, pois, não de indagar o que é espaço, mas de interrogar em que medida a literatura é capaz de fazer uso daquilo que, em certo contexto cultural, é identificado como espaço. (BRANDÃO, 2007, p.214)

Portanto, a transfiguração do país, Angola, em uma casa, a casa de Félix, ocorre tanto metaforicamente quanto metonimicamente. A metáfora nos remete à ideia de produção de sentido através de uma comparação implícita. Assim, estabelecemos a correspondência entre a casa de Félix e a nação angolana numa relação paralela de representação e significado. Já no âmbito metonímico, entendemos que esta conexão se dá quando, dada uma relação de semelhança ou associação entre dois pontos, emprega-se um termo pelo outro. Dessa maneira, concluímos que ao atribuirmos à casa de Félix a conotação de território, relacionamos metonimicamente sua representação à do próprio país. Compreendemos, por fim, este espaço como um universo particular dos personagens, mas, ao mesmo tempo, como uma esfera geral do romance.

3.2 Os habitantes da casa e o eu e o outro de Félix Ventura

Entre passados e presentes, nas vias memoriais de *O vendedor de passados*, encontramos personagens ao mesmo tempo muito distintos, mas também, extremamente parecidos. Um ex-presos político, fotógrafo de guerra, Pedro Gouveia, ou José Buchmann, uma colecionadora de luzes, fotógrafa de nuvens, Ângela Lúcia, um ex-agente do Ministério da Segurança e morador de rua, Edmundo Barata dos Reis e, por fim, um mercador de memórias, Félix Ventura, se unem, apesar das dessemelhanças, por um sentimento semelhante: o desejo de mudar o passado.

Ao enveredarmos pelos caminhos da memória e do passado de cada um dos personagens, observamos um aspecto curioso em relação à construção dessas interessantes figuras que permeiam o enredo de *O vendedor de passados*: a questão do nome. Sugerimos inserir uma breve observação de alguns dos nomes de personagens na obra de Agualusa, tendo em vista que parte da construção e significação na trama encontra-se na escolha de seu nome, pela referência feita no próprio romance:

Um nome pode ser uma condenação. Alguns arrastam o nomeado, como as águas lamacentas de um rio após as grandes chuvadas, e, por mais que este resista, impõem-lhe um destino. Outros, pelo contrário, são como máscaras: escondem, iludem. A maioria, evidentemente, não tem poder algum. (AGUALUSA, 2004, p.44)

A primeira alcunha a surgir na obra é do personagem principal, Félix Ventura, dois nomes oriundos do latim, que possuem praticamente o mesmo sentido. O primeiro significa “feliz” ou “afortunado”, e o segundo, “aquele que tem boa sorte”. Durante a narrativa sabemos que Félix fora adotado por Fausto Benedito Ventura que, por sua vez, também une em seu nome, palavras que possuem significados semelhantes. Fausto significa “alegre”, ou “alguém de muita sorte” e Bendito, “abençoado”. Assim, Félix e Fausto, a partir da definição de seus nomes, seriam felizes e duplamente afortunados, talvez uma alusão ao fato de Fausto nunca ter precisado trabalhar um só dia em sua vida, e à peculiaridade de Félix, apesar de órfão e albino, ter sido adotado por um homem bom e de posses como Fausto Ventura.

Logo depois conhecemos Pedro Gouveia e Ângela Lúcia. O primeiro tem na designação de Pedro o significado de “rocha”. Em relação ao nome do fotógrafo compreendemos ser uma referência ao seu passado como torturado e exilado. O estrangeiro necessitou se manter forte, como uma rocha, para continuar vivendo sem a esposa e a filha.

Já a relação denotativa e conotativa encontrada no nome de Ângela Lúcia é ainda mais significativa. O primeiro nome é sinônimo de “anjo”, já o segundo, de “luz”. Além de uma alusão a seu ofício, como fotógrafa de nuvens “capaz de reconhecer certos lugares do mundo apenas pela luz” (AGUALUSA, 2004, p.54), Ângela Lúcia é o “anjo de luz” na vida de Félix Ventura.

Em contrapartida, ao observamos o personagem Edmundo Barata dos Reis, percebemos que a significação de seu nome não está propriamente relacionada ao sinônimo que o nome carrega e sim à forma como as palavras são ordenadas para

formar o sobrenome do ex-agente, ou “ex-gente”. Barata dos Reis parece, sob esta ótica, ser uma alusão ao trabalho sujo que Edmundo fazia quando trabalhava para o governo de Angola.

Encontramos, ainda, na Velha Esperança, criada da casa de Félix, uma forte simbologia em relação ao nome. Como já dissemos antes, a idosa sobrevivera a um massacre no passado e por isso considerava-se imortal. O próprio texto brinca com o dito popular: a esperança é a última que morre. Mas Eulálio diz que Esperança era a coluna que sustentava a casa. Além da significação latente de seu nome, acreditamos que a Velha Esperança seja a representação da esperança tão necessária ao povo angolano, se incorporarmos a opinião de Eulálio à nossa conclusão de que a casa é a representação do país.

Por fim, entre os personagens que acreditamos revestir a narrativa de uma simbologia que perpassa a escolha de seus nomes, nos deparamos com Eulálio, a osga narradora. O nome de Eulálio deriva da junção dos termos gregos⁷ *eu* + *lalia*, que significam bom e língua. Assim, encontramos como significado do nome da osga, “aquele que tem boa fala”, ou “o bom orador”. Observamos, então, que o nome de Eulálio é também uma representação de sua função no romance: narrar a trama. Entretanto, apesar de termos Eulálio como narrador, sabemos que em sua relação com Félix, a osga só sustenta o diálogo com o albino quando os personagens se encontram nos sonhos da osga, pois, fora dos sonhos, a osga apenas ri.

Retornando à observação que fizemos no início desta seção, sobre o aparente desejo de mudança visualizado em alguns dos personagens de *O vendedor de passados*, iniciamos a exploração desta temática partindo de Pedro Gouveia, que se arremessa ao passado criado por Félix e se torna o “outro” em imagem e semelhança. Ao receber sua nova alcunha e com ela uma nova ascendência, o estrangeiro se transforma na *persona* de José Buchmann. Eulálio percebe sua mudança:

Venho estudando desde há semanas José Buchmann. Observo-o mudar. Não é o mesmo homem que entrou nesta casa, seis, sete meses atrás. Algo, da mesma natureza poderosa das metamorfoses, vem operando no seu íntimo. [...] Em primeiro lugar está a mudar de sotaque. Perdeu, vem perdendo aquela pronúncia entre eslava e brasileira, meio doce, meio sibilante, que ao princípio tanto me desconcertou. Serve-se agora de um ritmo luandense, a condizer com as camisas de seda estampada e os sapatos desportivos que

⁷ Informação retirada dos sites <http://www.soportugues.com.br/secoes/morf/morf7.php> e http://www.10emtudo.com.br/aula/ensino/lista_de_prefixos_e_sufixos_gregos/

passou a vestir. Acho-o também mais expansivo. A rir, é já angolano. Além disso tirou o bigode. Ficou mais jovem. (AGUALUSA, 2004, p. 59-60)

Podemos dizer que José Buchmann, uma criação do vendedor de passados, é então personagem do personagem. Sabemos que um dos intuitos de Pedro Gouveia, ao contratar os serviços de Félix, é se vingar de Edmundo Barata, no entanto, se pensarmos na forma como esta personalidade é reincorporada por ele, visto que o estrangeiro é, na verdade, um angolano, percebemos que por detrás dessa aparente vingança existe também a vontade de fugir de seu verdadeiro passado, o eterno desejo de mudar sua história. Como exilado, Pedro quer esquecer as torturas que sofreu na prisão e se vingar da morte de sua mulher e filha.

A certeza de que tudo seria melhor se de fato este passado fosse esquecido fica evidente quando, em uma das conversas com Félix, Pedro confessa: “- Dói-me na alma um excesso de passado e de vazio. [...] E todavia estou vivo. Sobrevivi. Comecei a compreender isso, por estranho que lhe possa parecer, ao desembarcar em Luanda. À Vida, pois! A Angola que me resgatou para a Vida” (AGUALUSA, 2004, p; 40).

Filha de Pedro Gouveia, Ângela Lúcia possui um passado que também transitaria neste desejo de mudança. A fotógrafa não pode se lembrar do que viveu pois era ainda um bebê recém-nascido, mas, apesar de ter sido adotada por uma família e ter levado uma vida tranquila, ao saber de sua origem, do episódio de seu nascimento na cadeia e a tortura que sofreu sendo queimada com pontas de cigarro, Ângela manifesta todo o rancor por seu algoz e o mata com um tiro à queima roupa. Podemos supor que o que se manifesta em Ângela, além do ódio por Edmundo Barata e do desejo de vingança, é também o vazio de memória, ou o sentimento da falta de oportunidade de ter podido viver uma vida diferente.

Percebemos, entretanto, que, no caso de Edmundo Barata, o desejo de mudança se prende mais ao presente que ao passado. As glórias vividas como Agente do Ministério da Segurança do Estado ficaram para trás e o que sobrou da sua dignidade foi apenas uma camiseta velha e suja colada à pele. Edmundo era agora um estorvo para a sociedade, “ex-gente”, como ele próprio diz. O benefício de viver outra vida, para ele, seria, portanto, o de retornar aos momentos de prestígio, e retomar o tempo em que poderia confessar sem problemas: “Sou o último comunista a sul do equador” (AGUALUSA, 2004, p. 158).

Mas é em Félix Ventura que percebemos este desejo de transformação do passado em sua forma mais latente. Retornando à origem do personagem (ou à falta dela), encontramos uma biografia que, ironicamente, poderia ter sido criada por ele mesmo. Um passado engenhoso como um conto, entremeado pela dúvida do não saber.

Adotado pelo colecionador de livros Fausto Bendito Ventura, Félix fora deixado à porta do alfarrabista dentro de um caixote, deitado por cima de exemplares de *A Relíquia*, do escritor português Eça de Queirós. No livro de Eça, a relíquia que dá nome à obra, é, na verdade, um falso tesouro forjado por um dos personagens, ou seja, uma relíquia que não possuía valor algum e que leva o protagonista a ser deserdado da herança da tia. Entendemos que essa referência não é um mero acaso narrativo. O sarcasmo sutil que permeia todo o romance de Agualusa parece estar também na representação do “nascimento” de Félix. Um bebê rejeitado, mas que fora deixado sobre os exemplares de uma obra que conta a história de um falso tesouro parece ser uma metáfora irônica para simbolizar o valor de Félix para seus pais biológicos: uma joia sem valor.

No entanto, se continuarmos a decompor os meandros que constituem toda a excepcionalidade de Félix Ventura, encontraremos ainda outras peculiaridades que tornam este personagem tão rico em interpretações.

Uma das vertentes de análise deste trabalho está focalizada na crise de identidade vivida pelo sujeito contemporâneo, mais especificamente no contexto da pós-colonização africana. Sendo assim, observamos em Félix o permanente conflito de identificação social, quando consideramos o fato de o personagem ser um negro-branco. Novamente nos voltamos para a fala de Félix em um trecho do romance: “– Branco, eu? –, o albino engasgou-se. Tirou um lenço do bolso e enxugou a testa: – Não, não! Sou negro. Sou negro puro. Sou um autóctone. Não está a ver que sou negro?...” (AGUALUSA, 2004, p. 18). Percebemos, na veemência das palavras do personagem, a aspiração por uma identidade não legitimada pela cor da sua pele, já que fisicamente ele é branco, mas na suposição de que por detrás da distinção epidérmica há um “negro puro”.

Para Frantz Fanon o “negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra com o branco. Um negro comporta-se diferentemente com o branco e com outro negro” (FANON, 2008, p.33). Se pensarmos na conjuntura vivida por Félix, teremos o conflito de identidade ampliado a um nível crítico de resolução. A cor branca de sua

pele o discrimina numa sociedade negra, mas ao mesmo tempo não lhe dá o *status* de ser branco e, portanto, o marginaliza em ambas dimensões.

Sobre a condição patológica de Félix, percebemos ainda outro contexto de marginalização. O albinismo na África não é visto somente como uma doença genética. Em nome da superstição, milhares de africanos albinos são mortos em violentos rituais de bruxaria. A crença diz que, por possuírem capacidades mágicas, os corpos dos albinos têm poderes medicinais. Acredita-se que possuir uma parte do corpo de um albino, ou realizar um ritual utilizando partes do corpo de pessoas com albinismo, traga sorte ou riqueza. Muitos são mortos logo após o nascimento, mas outros são capturados e assassinados em cerimônias brutais envolvendo estupros e amputações. Segundo relatório da ONU, o cadáver completo de um albino valha, hoje, cerca de 163 mil reais⁸. Portanto, para fugir da morte ou da mutilação, os albinos africanos, em geral, são obrigados a se refugiarem e a viverem sob o véu da marginalização. Observamos, assim, que o fato de Félix ter sido abandonado pode ser uma referência à realidade vivida pelos albinos na África, proporcionando, mais uma vez, o encontro entre ficção e história na obra de Agualusa.

Ainda na tensão da crise de identidade, observamos que a origem de Félix é um enigma. Um homem que cria árvores genealógicas para seus clientes, mas que não sabe ao certo qual é a sua própria genealogia, nos leva ao encontro, novamente, da ironia que ronda toda a sua existência. Até mesmo as lembranças de Félix parecem ser fruto de suas criações. E a osga, sempre satírica, conclui: “Gosto de o ouvir . Félix fala da sua infância como se realmente a tivesse vivido” (AGUALUSA, 2004, p. 94). Ou em outro trecho: “Invejo a infância dele. Pode ser falsa. Ainda assim a invejo” (AGUALUSA, 2004, p. 97).

Verificamos, dessa maneira, que o personagem de Félix Ventura comunga do mesmo desejo de mudança dos outros personagens citados. Mas, para além deste anseio, percebemos nele um sentimento pujante de não pertencimento ao mundo, pela sua condição física, pelo contexto de sua aparição e, principalmente, pela falta de conhecimento sobre sua origem.

⁸ Informação retirada do site <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2013/10/1355974-albinos-sao-alvo-de-mutilacoes-e-assassinatos-em-paises-africanos.shtml>,

Lembrando Antônio Candido (1970) quando este diz que “a força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo” (CANDIDO, 1970, p.59) compreendemos que a multiplicidade de perspectivas que o personagem de Félix Ventura pode conceber é realmente infinita. Estas perspectivas se tornam ainda mais complexas quando estreitamos sua relação com o narrador da trama, a osga Eulálio. Veremos que a correlação entre Eulálio e Félix se dá de forma que a correspondência entre os dois produz uma afinidade que ultrapassa a esfera espacial, considerando ambos como moradores da mesma casa, ou até mesmo no que diz respeito à ligação entre narrador e personagem. Esta conexão é também conceitual, ou seja, está presente no modo como estes dois personagens foram concebidos na obra.

Já no início do romance, uma observação de Félix em relação a Eulálio evidencia a possível correspondência entre os dois personagens: “- Péssima pele, a sua. Devemos ser da mesma família” (AGUALUSA, 2004, p. 4). Dessa forma, a primeira característica que conecta estes dois personagens é a aparência. Assim como uma osga provoca repulsa nas pessoas, devido à sua pele escamosa, Félix acredita provocar também tal sentimento em razão da sua condição física. Eulálio observa o comportamento das pessoas diante de Félix:

Nas noites de sábado, não em todas, o albino chega com uma rapariga pela mão. São moças esguias, altas e elásticas, de finas pernas de garça. Algumas entram a medo, sentam-se na extremidade das cadeiras, evitando encará-lo, incapazes de disfarçar a repulsa” (AGUALUSA, 2004, p. 5).

E também ao narrar o encontro de Ângela Lúcia e o albino:

Félix conheceu Ângela Lúcia na inauguração de uma mostra de pinturas. Creio – mas isto é mera suposição – que se apaixonou por ela assim que trocaram as primeiras palavras, porque a vida inteira o preparara para se entregar à primeira mulher que, vendo-o, não recuasse horrorizada. Quando digo recuar, entendam-me, não é para ser tomado de forma literal. Ao serem apresentadas a Félix Ventura há mulheres que recuam realmente, dão um curto passo atrás, ao mesmo tempo que lhe estendem a mão. A maior parte, porém, recua em espíritos, isto é, estendem-lhe a mão (ou o rosto), dizem ‘muito prazer’, e a seguir desviam os olhos e lançam algum comentário frouxo sobre o estado do tempo. (AGUALUSA, 2004, p. 127-128)

Ainda na esfera física, Félix e Eulálio se conectam também pela raridade de suas “espécies”. A osga é, de acordo com a narrativa, um animal raro, da natureza das “osga-tigre, ou osga tigrada, um animal tímido, ainda pouco estudado” (AGUALUSA, 2004, p. 19). Félix é um albino, e mesmo sendo uma condição genética conhecida, não é algo

tão comum. De acordo com a Organização Mundial da Saúde (OMS), estima-se que para cada habitante albino haja outras 17 mil pessoas sem essa predisposição.

Outra particularidade semelhante nos dois personagens é o fato de ambos serem extremamente observadores. Félix é um arquivista, um colecionador de notícias, imagens, acontecimentos, tudo aquilo que alimenta suas pesquisas e auxilia em seu ofício. Sendo assim, ele precisa estar sempre atento aos pormenores para não cair em contradição nas histórias que cria, visto que isso acabaria com toda a credibilidade do seu trabalho. Já Eulálio, além do comportamento típico destas espécies de animais, o anseio pela observação minuciosa é característico da osga devido também à sua função como narradora. Assim como Félix observa os acontecimentos ao seu redor para criar passados, árvores genealógicas e histórias, Eulálio também o faz, a fim de tecer a trama desse romance.

Retornando ao sentimento que rodeia a vida de Félix referente à condição de não pertencer ao mundo, de não se encontrar no mundo em que vive, encontramos Eulálio em situação semelhante:

Tenho vai pra quinze anos a alma presa a este corpo e ainda não me conformei. Vivi quase um século vestindo a pele de um homem e também nunca me senti inteiramente humano. Conheci até agora três dezenas de lagartixas, de umas cinco ou seis espécies diferentes, não sei bem, a biologia nunca me interessou. (AGUALUSA, 2004, p. 43)

A osga é, portanto, escrava de uma alma comum a todos os seres que habita e em nenhum deles, até então, se sentiu verdadeiramente como possuidor daquele corpo. No capítulo intitulado “Na minha primeira morte eu não morri”, Eulálio conta que em uma das suas encarnações chegou até a pensar em suicídio:

Um dia, na minha anterior forma humana, decidi matar-me. Queria morrer completamente. Tinha esperança de que a vida eterna, o paraíso e o inferno, Deus e o Diabo, a reencarnação, tudo isso, fossem apenas superstições urdidas demoradamente, ao longo de séculos e séculos, pelo vasto terror dos homens. (AGUALUSA, 2004, p.69)

Tendo em vista as numerosas afinidades entre os dois personagens, empreendemos outra perspectiva sob a relação entre Félix e Eulálio: o fenômeno do “duplo”. Em *O vendedor de passados* observamos que essa relação, muitas vezes, se confunde em um entremeado de vozes narrativas, capaz de provocar no leitor um movimento de retorno à leitura recente, a fim de identificar de quem é a voz que narra o excerto lido. Essa confusão, vista inicialmente como uma aparente distração do leitor,

pode ser interpretada como uma suposta relativização no que diz respeito à existência do animal. A osga Eulálio seria então mais uma das criações de Félix Ventura? Se assim for, novos caminhos de abrem para a análise do romance.

Sabe-se que o conceito do duplo é amplamente estendido a várias áreas do pensamento, porém, a Literatura, desde os textos da Grécia Antiga, passando pelos escritos de Molière, Shakespeare, até Oscar Wilde e Edgar Allan Poe que lançaram mão dessa associação ou manifestação da duplicidade. No artigo “As faces do duplo na literatura”, Ana Maria Lisboa de Mello (2000) fala sobre a recorrência do tema na Literatura. Para a autora o assunto é comumente abordado devido ao seu caráter reflexivo, representando uma questão inquietante para o ser humano, como por exemplo “quem sou eu?”.

Em 1919, na obra intitulada *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*, no capítulo “O estranho”, Sigmund Freud (1996) analisa a questão do duplo. Para o psicanalista, o duplo ocorre quando o eu (*self*) substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho. Isso se dá de diversas formas, como o reflexo no espelho, uma sombra ou até mesmo numa relação com espíritos e, por vários motivos, desde o narcisismo primário, como reitera Freud (1976) quando relaciona a aparição do duplo ao que ele chama de amor-próprio ilimitado, chegando até a patologia. “No caso patológico de delírios de observação, essa atividade mental torna-se isolada, dissociada do ego e discernível ao olho do terapeuta” (FREUD, 1976, p. 147). Entretanto, o que podemos perceber é que, tanto para a área da psicanálise, quanto para a expressão literária, o duplo estabelece uma identificação com este estranho e assim ocorre a duplicação e intercâmbio do eu (*self*).

No âmbito literário, o duplo pode se manifestar de diversas maneiras, tanto na forma de um conflito entre personagens quanto em uma tensão interna vivida por um deles. Citando a obra de Pélicier, Mello aborda os tipos de duplo presentes na Literatura. Entre eles há a “fabricação de um outro ser – a criatura – que se inspira no ato divino ao insuflar vida a sua imagem em argila [...]” (MELLO, 2000, p.117). Assim, na obra de Aqualusa, se denotamos Félix como um contador de histórias, aliás, como um criador de histórias, podemos pensar em Eulálio como um ser produzido pelo albino, ou seja, a criatura gerada por ele. Entretanto, percebemos que Eulálio não representa apenas uma produção do imaginário criativo de Félix Ventura. Para além dessas considerações, compreendemos que a osga traduz também o que observamos

sobre o duplo, a correspondência entre o eu e o outro, o *self* e o estranho na concepção freudiana.

Félix Ventura vive uma constante crise de identidade, primeiro por não ter conhecimento sobre sua origem, segundo pela insistência em se identificar como negro, sendo albino, e terceiro por repercutir uma vastidão de vozes devido à sua profissão. O próprio Félix admite possuir um duplo: “Eu próprio, o Ventura. Era o meu duplo. Em alguma altura da vida todos nós recorremos a um duplo” (AGUALUSA, 2004, p. 167). Sobre o fenômeno e sua relação com a identidade, Ana Maria Lisboa de Mello (2000) afirma que o surgimento do duplo ocorre, muitas das vezes, como a representação de uma cisão interna, em que o encontro com a outra face se torna necessário para que se alcance uma unidade, e o Eu reestabeleça sua integridade.

Mello fala também sobre o desdobramento do *eu* através do sono, como um momento em que “o estado onírico possibilita a fuga das vivências banais para dar lugar a experiências que fogem do trivial” (MELLO, 2000, p. 118). Um dos capítulos em que Eulálio fala de seus sonhos, *Sonho nº 4*, observamos tanto a imagem de Félix como uma imensidão de vozes, como também a curiosa sugestão de que ele e Eulálio são um só ser. Neste sonho, a osga conta que um homem vem caminhando em sua direção. Este homem é Félix e os dois se põem a conversar. Eulálio observa Félix e conclui: “Faltava-lhe alma, a ele, faltava-lhe vida?! Neguei com veemência. Nunca conhecera ninguém tão vivo. Parecia-me até que havia nele nem digo vida, mas vidas a mais. Nele e em redor dele” (AGUALUSA, 2004, p. 86).

Ainda no mesmo capítulo, no mesmo sonho, compreendemos que o diálogo de Félix e Eulálio, seguido das conclusões da osga sobre a conversa, sugerem o fenômeno do duplo, como explicitamos anteriormente, na forma de duplicação de um eu em outro. Félix inicia o diálogo:

- Desculpe a pergunta, mas posso saber o seu nome?
- Não tenho nome -, respondi, e estava a ser sincero: sou a osga.
- Isso é ridículo. Ninguém é uma osga!
- Tem razão. Ninguém é uma osga. E você – chama-se se facto Félix Ventura?

A minha pergunta pareceu ofendê-lo. Reclinou-se no banco e mergulhou os olhos no fundo assombro do céu. Temi que fosse saltar pra dentro dele. Eu não conhecia aquele lugar. [...] Um bando de flamingos deslizou num calmo incêndio através do céu azul, mesmo por sobre as nossas cabeças, e só então tive a certeza de que aquilo era realmente um sonho. Félix voltou-se lentamente, os olhos úmidos:

- É isto a loucura?
- Não soube o que lhe responder. (AGUALUSA, 2004, p.86)

No capítulo seguinte, Eulálio conta que Félix repetira, posteriormente, a mesma pergunta de seu sonho, “é isto a loucura?”, para Ângela Lúcia, além de contar para a mulher que havia sonhado com a osga. Essa aparente coincidência suscita a interpretação de tomarmos Eulálio como um duplo de Félix, um desdobramento do mercador de memórias, que ora se separam como únicos, e ora se fundem, concebendo, assim, uma contraditória indeterminação de vozes.

Também nesta citação encontramos outro indício de uma possível duplicidade relativa aos dois personagens. Quando nos atemos à fala de Félix: “Ninguém é uma osga!” e ao fato de Eulálio concordar com o que Félix diz, refletimos sobre a possibilidade da existência, ou não, da osga⁹.

Retornando às questões de afinidade entre os dois personagens, somadas àquelas que nos possibilitaram compreender a osga Eulálio como um duplo de Félix, está o fato dos dois serem semelhantes no que tange a aparência física, visto que, de acordo com Otto Rank, citado por Mello, “o duplo não precisa ser idêntico, pode ser semelhante, espécie de imagem do modelo, mas dotada de vida própria” (MELLO, 2000, p.120). Além disso, Mello lembra que o duplo pode encarnar uma face mais autêntica, ou até mesmo mais vergonha do Eu, e representar também aquilo que o protagonista rejeita em si mesmo. Em “O estranho”, Freud (1996) também fala sobre o fato de a criação do duplo estar ligado a algo que rejeitamos em nós mesmos, algo que identificamos como estranho a nós e deve ser “lançado para fora”. Ou ainda, segundo C. G. Jung, citado por Mello, “o desdobramento pode ser interpretado como uma parte não realizada ou excluída de si pelo Eu: eis aí a razão do caráter de proximidade e antagonismo das faces complementares” (MELLO, 2000, p.122).

A morte de Eulálio também nos remete à duplicidade nessa relação. Mello afirma que, ao chegar à unidade pretendida, o Eu encontra a liberdade, numa harmonia

⁹ Podemos pensar nesta fala de Félix e Eulálio como uma referência ao mito de Polifemo retratado na obra *Odisséia*, de Homero. Ulisses, personagem principal da épica, em uma de suas várias aventuras, acaba sendo preso, numa caverna, pelo ciclope Polifemo. O viajante, pensando em como sair da caverna, oferece vinho ao gigante e se identifica como Ninguém. Após conseguir embriagar Polifemo, Ulisses cega o ciclope, perfurando seu único olho com uma lança. Quando Polifemo sai à procura de ajuda, os outros ciclopes lhe perguntam quem o havia ferido, e Polifemo diz repetidamente: Ninguém me feriu! Assim, os ciclopes vão embora sem dar ouvidos ao que Polifemo dizia, julgando-o louco.

entre os opostos, que significa “tornar-se si mesmo”. Ao relatar a morte de Eulálio, Félix diz que sentirá falta do animal, como alguém que o escutava, e então conta que irá até o Rio de Janeiro procurar por Ângela Lúcia. Este fato, Félix sair não só de sua casa, mas do país, do continente, para encontrar sua amada, corrobora o que Mello diz sobre o encontro com a liberdade após a harmonia do Eu ser, finalmente, restituída. Félix estava livre para viver.

Horário do Fim

*morre-se nada
quando chega a vez*

*é só um solavanco
na estrada por onde já não vamos*

*morre-se tudo
quando não é o justo momento*

*e não é nunca
esse momento*

Mia Couto

CONCLUSÃO

Após os diversos caminhos percorridos até aqui, faz-se necessário unir nosso “barco cheio de vozes” (AGUALUSA, 2004, p.21) em apenas uma direção, como um “velho navio a vapor cortando a custo a lama pesada de um rio” (AGUALUSA, 2004, p.24).

Retomando nosso objetivo principal neste trabalho, que foi verificar como a memória é tecida na construção do romance, compreendemos que o retorno ao passado é uma das matrizes para o desenvolvimento da narrativa. Dessa maneira, a memória seria o apoio, a pedra angular, para sua expressão. Percorrendo a linha tênue entre ficção e história, *O vendedor de passados* perfaz o caminho do memorialista para trazer à tona questões referentes à formação da nação e ao resgate de tradições.

Voltando à letra da música citada no início do livro e, também, no início deste estudo – “Nada passa, nada expira / O passado é / um rio que dorme / e a memória uma mentira / multiforme. / Dormem do rio as águas / e em meu regaço dormem os dias / dormem / dormem as mágoas / as agonias, / dormem. / Nada passa, nada expira / O passado é / um rio adormecido / parece morto, mal respira / acorda-o e saltará / num alarido” (AGUALUSA, 2004, p. 4) – constatamos que o passado é metaforizado como um rio adormecido, ou seja, como algo que não cessa de correr e que também não pode ser apagado, pois apenas “adormeceu”. Tal metáfora nos reporta a duas alegorias sobre o passado e o esquecimento: a teoria da transformação de Heráclito de Éfeso e o rio Lete na mitologia grega.

Para Heráclito, não podemos nos banhar duas vezes no mesmo rio, porque suas águas não são as mesmas e nós também não somos os mesmos. Tudo está em constante transformação, tudo passa, tudo se move, o mundo é um fluxo em mudança permanente. Metaforizando novamente o passado, encontramos em Heráclito um rio que passa e banha o presente uma única vez. Em contrapartida, observamos Agualusa subverter os pensamentos do filósofo, tomando o passado como passível de retornar ao presente, ao declarar que “nada passa, nada expira/ O passado é/ um rio que dorme”.

Já na mitologia grega temos Lete, rio localizado no mundo inferior e possuidor do poder de produzir o completo esquecimento àquele que das suas águas beber. O mito conta que os mortos se banhavam no rio Lete a fim de esquecer o passado e se purificar. A palavra grega *lete* ou *lethe* significa literalmente “esquecimento” e tem como oposta a

palavra para “verdade”, *aletheia*. Como bem observa Harald Weinrich (2001) em *Lete: arte e crítica do esquecimento*, a formação do vocábulo *aletheia* deriva da colocação do prefixo de negação - *a* juntamente ao elemento - *leth*, que designa algo encoberto, oculto e que está também na palavra *lethe*. Percebemos, assim, que a verdade, para o pensamento grego, é concebida como o esquecido ou esquecível. Portanto, a memória, o que não pode ser esquecido, é a verdade, mas Agualusa, mais uma vez, contradiz esta ideia com a letra da música, que declara: “e a memória uma mentira/multiforme”.

Subverter a memória, no caso de *O vendedor de passados*, é recriá-la, relativizando o conceito de verdade. Dessa maneira, na concepção do personagem Félix Ventura, Agualusa percorre um duplo caminho no que diz respeito ao resgate da tradição africana. Ao mesmo tempo em que o vendedor de memórias engendra um novo passado para seus clientes, podemos também estabelecer correspondência entre Félix e uma importante figura da tradição africana, o contador de histórias.

Assim como os *griots*, figuras emblemáticas da cultura africana que tem por ofício contar as histórias e ensinar as lendas e costumes de seu povo, Félix Ventura é um genealogista. Amadou Hampaté Bâ (1970), estudioso da tradição oral africana, no ensaio *A tradição viva*, nos fala sobre a importância desses homens para a construção da história de uma nação. Apesar de todo o misticismo que ronda essas figuras, devido ao *status* de detentor da sabedoria, há também, por detrás da simbologia, o caráter científico do ofício:

Dizer genealogista é dizer historiador, pois um bom genealogista conhece a história, as proezas e os gestos de todas as personagens que cita ou, pelo menos, das principais. Essa ciência se encontra na própria base da história da África, pois o interesse pela história está ligado não à cronologia, mas à genealogia, no sentido de se poder estabelecer as linhas de desenvolvimento de uma família, clã ou etnia no tempo e no espaço. Assim, todo africano tem um pouco de genealogista e é capaz de remontar a um passado distante em sua própria linhagem. Do contrário, estaria como que privado de sua “carteira de identidade”. (HAMPATÉ BÂ, 1970, p.203)

Félix é um arquivista que, embora utilize outros recursos além da memória, para conservar os fatos passados, detém o conhecimento necessário para não só se voltar para estes fatos, como também, para recriá-los à sua maneira. Hampaté Bâ também fala sobre essa relação quando afirma que o genealogista, ou tradicionalista, “geralmente dotado de uma memória prodigiosa, normalmente também é o arquivista de fatos passados transmitidos pela tradição, ou de fatos contemporâneos” (HAMPATÉ BÂ, 1970, p.175).

Assim, podemos dizer que Félix é um tradicionalista às avessas já que utiliza de seu ofício para transformar e recriar o passado.

Este posicionamento nos permitiu identificar outro tema que surge na trama de *Agualusa*: a construção da identidade nacional através da crítica à sociedade emergente angolana. Parte das genealogias concebidas por Félix Ventura são, por um lado, a reprodução do modelo de linhagem familiar europeu, ou seja, o arquétipo genealógico do colonizador. Por outro lado, há também uma vertente dos antepassados mencionados que se vinculam aos de ascendência negra angolana (como o pai de José Buchmann) ou que se tornaram célebres em diferentes culturas lusófonas (como Machado de Assis e Cruz e Souza). A sátira é latente e denuncia o drama paradoxal que vivem os ex-colonizados, situados entre o apagamento das tradições africanas e as imposições culturais europeias.

Passado e presente também se manifestam como dicotomias sincrônicas, possibilitando que outro ponto de observação fosse considerado na construção da narrativa: a união entre história e ficção. Assim como Félix Ventura recria passados para seus clientes, *Agualusa* recria uma história para Angola. A reconstrução engendrada pelo escritor, entretanto, não se volta para o passado como uma representação exata deste, mas baseia-se na interpretação e consequente ressignificação da História. Fato e ficção perpassam a obra como um recurso que alimenta o tema principal da trama. Dessa maneira, *O vendedor de passados* revela ser uma alegoria da memória em duas vertentes: da memória na literatura, e na reconstrução da memória cultural do país. Relacionando fato e ficção, o romance de *Agualusa* promove o diálogo entre a realidade extratextual representada pela história de Angola e a criação do objeto fictício, representada pela história de Félix Ventura.

E se começamos a traçar nosso caminho pelas primeiras palavras do primeiro capítulo de *O vendedor de passados*, terminamos da mesma forma, com suas últimas letras. A mudança de voz narrativa em “Félix Ventura começa a escrever um diário”, último capítulo da obra, representa mais do que a notícia da morte de Eulálio e o fim do romance. Como demonstramos no terceiro capítulo desta dissertação, quando consideramos a osga como um duplo do albino, compreendemos que, a partir do momento em que Félix passa a narrar a história e fala da morte de Eulálio, a congruência entre *self* e o outro é restituída. Félix passa a ser, portanto, um indivíduo

em harmonia. Entretanto, essa harmonia parece ir além da significação da morte de seu duplo.

Numa clara referência ao famoso discurso do ativista político norte-americano Martin Luther King conhecido como *I have a dream*, Félix profere as últimas palavras do romance: “Vem-me à memória a imagem a preto e branco de Martin Luther King discursando à multidão: *eu tive um sonho*. Ele deveria ter dito antes: *eu fiz um sonho*. Há alguma diferença, pensando bem, entre ter um sonho ou fazer um sonho. Eu fiz um sonho.” (AGUALUSA, 2004, p.199) A referência ao discurso e a mudança no verbo utilizado por Félix nos leva a pensar em três aspectos que consideramos importantes em nossa análise.

O primeiro deles diz respeito ao próprio ofício de Félix. Como um gênio da lâmpada invertido, já que, ao invés de modificar futuros, o vendedor alterava passados, percebemos que o albino era também um fazedor de sonhos. Seus clientes não almejavam um destino próspero, pois este já lhes era resguardado. Quem o procurava, buscava para si o sonho destituído de um bom passado.

O segundo aspecto nos direciona à hipótese do duplo na criação de Eulálio. Ao inventar um eu para si, Félix cria o sonho de ser outro, ou ainda, de viver outra vida. Não obstante, o romance apresenta seis sonhos de Eulálio, sonhos que muitas vezes indicam caminhos sobre o desenrolar da trama, ou até mesmo, como vimos, sobre a ideia da duplicação de Félix em Eulálio. Sobre a possibilidade de viver um sonho, encontramos a voz da osga ao falar sobre suas vidas passadas, quando então era humano, particularmente lembrando as palavras de sua mãe:

- A realidade é dolorosa e imperfeita -, dizia-me: - é essa a sua natureza e por isso a distinguimos dos sonhos. Quando algo nos parece muito belo pensamos que só pode ser um sonho e então beliscamo-nos para termos a certeza de que não estamos a sonhar – se doer é porque não estamos a sonhar. A realidade fere, mesmo quando, por instantes, no parece um sonho. (AGUALUSA, 2004, p.102)

Por fim, o último aspecto que julgamos ser concernente à referência ao discurso de Martin Luther King está ligado, especificamente, à concepção do discurso do líder norte-americano. Luther King lutou pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos na década de 1960, cravando na História o combate à desigualdade racial através da não-violência. No dia 28 de agosto de 1963, o ativista discorreu sobre a necessidade da coexistência pacífica e harmoniosa entre brancos e negros em seu célebre discurso:

Eu digo a vocês hoje, meus amigos, que embora nós enfrentemos as dificuldades de hoje e amanhã, eu ainda tenho um sonho [...] Eu tenho um sonho que um dia esta nação se levantará e viverá o verdadeiro significado de sua crença – nós celebraremos estas verdades e elas serão claras para todos, que os homens são criados iguais. Eu tenho um sonho que um dia nas colinas vermelhas da Geórgia os filhos dos descendentes de escravos e os filhos dos descendentes dos donos de escravos poderão se sentar junto à mesa da fraternidade.¹⁰

Retomando a questão da unidade entre os “eus” de Félix, identificada no final do terceiro capítulo desta dissertação, percebemos que, além do tema do duplo, a referência ao discurso de Luther King alude também à busca pela identidade delineada na construção da figura do vendedor de passados. O paradoxo vivido pelo albino na necessidade de se afirmar como negro, mesmo tendo a pele branca, parece alcançar o equilíbrio no final da trama. O branco e o negro em Félix, assim como no discurso sonhado por Martin Luther King, podem, finalmente, viver em harmonia.

Assim como a frase final de Félix “eu fiz um sonho”, o mapa de Angola, a epígrafe de Borges que abre o romance, e a música no início da narrativa, são estratégias que nos levam a pensar sobre o que existe por detrás da história de Félix Ventura e os caminhos possíveis da narrativa, sem a pretensão de tê-los percorrido integralmente.

¹⁰ Transcrição feita a partir do discurso no vídeo encontrado em <http://www.youtube.com/watch?v=NOCJKCENFOA>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUALUSA, José Eduardo. *O Vendedor de Passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARNAUT, Luis & LOPES, Ana Mônica. *História da África: uma introdução*. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.
- ASSMANN, Jan. Introducción. In: *Religión y memoria cultural*. Buenos Aires: Lilmod, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BHABHA, Homi K. Narrando a nação. In: ROUANET, Maria Helena. *Nacionalidade em questão*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997. p. 48-59.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myrian Ávilla, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998
- BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à toponálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expressões. *Aletria*, Belo Horizonte, v.15, p. 206 -220, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, A.et AL. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- CHAVES, Rita. O passado presente na literatura africana. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 7, p.147-161, 2004.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.
- CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. Lisboa/Oieras: Celta Editora, 1999.
- DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.

- EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. Trad. Sandra Castello. São Paulo: Unesp, 2005.
- ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar. *Onde Literatura e Memória se encontram: Para um Abordagem Sistemática dos Conceitos de Memória em Estudos Literários*. In: *Literature, Literary History, and Cultural Memory*, volume 21 (2005) do *Yearbook of Research in English and American Literature*, organizado por Herbert Grabes, da Universidade de Gießen, e publicado pela Gunter Narr Verlag Tübingen. Trad. Simone Garcia de Oliveira
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Bahia: EDUFBA, 2008.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.
- FONSECA, Maria Nazaré. S. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. 1. ed. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.
- FREUD, S. O estranho. In: *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HALBWACHS, Maurice. Memória individual e memória coletiva. In: *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, Stuart: *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2007.
- HAMILTON, Russell G. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 3, p. 12 – 22, 1999.
- HAMILTON, Russell G. Introdução. In: *África & Brasil: letras em laços*. Coord: Maria do Carmo Sepúlveda e Maria Tereza Salgado. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2000.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: *Introdução à cultura Africana*. Edições 70. Lisboa. 1970.
- HERNANDEZ, Leila M. G. L., *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2008.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão [et al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas pós coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda. CAMPOS, Maria do Carmo. (Orgs.) *Discurso, memória e identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2009.

PADILHA, Laura Cavalcante. Literaturas africanas e pós-modernismo: uma indagação. In: JORGE, Silvio Renato (Org.). *Literaturas de abril e outros estudos*. Niterói: EdUFF, 2002

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

SALGADO, Maria Teresa. José Eduardo Agualusa. In: *África & Brasil: letras em laços*. Coord: Maria do Carmo Sepúlveda e Maria Tereza Salgado. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2000.

SALGADO, Maria Teresa. José Eduardo Agualusa: uma ponte entre Angola e o mundo. In: CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda; SALGADO, Maria Teresa (Org.). *África & Brasil: letras em laço*. São Caetano do Sul: Yends Editora, 2006

SANTILLI, Maria Aparecida, *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo: Ática, 1985.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1992.

SITES CONSULTADOS

http://www.10emtudo.com.br/aula/ensino/lista_de_prefixos_e_sufixos_gregos/
Acesso: 05/06/2014

www1.folha.uol.com.br/mundo/2013/10/1355974-albinos-sao-alvo-de-mutilacoes-e-assassinatos-em-paises-africanos.shtml,

Site do Portal do Governo de Angola. Disponível em:
<http://www.governo.gov.ao/Historia.aspx>. Acesso: 27/05/2014

REVISTA LER - Livros e Leitores. Entrevista de José Eduardo Agualusa a Carlos Vaz Marques. Portugal, 2009 - mensal. Disponível em:
<http://www.afonsopacheco.com/joomal/images/phocadownload/barrocotropical/01.0%20Revista%20Ler%20-%20Entrevista.pdf?ml=5&mlt=system&tmpl=component>
Acesso: 27/05/2014

<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10342> Acesso: 27/05/2014

<http://www.soportugues.com.br/secoes/morf/morf7.php> Acesso: 05/06/2014