

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

SABRINA RODRIGUES MAGALHÃES

O CONTEXTO MULTICULTURAL E AS IDENTIDADES DE *BARROCO TROPICAL*,  
DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

Dissertação apresentada como requisito parcial e  
último para a obtenção do grau de mestre em  
Letras. Área de concentração: História da  
Literatura.

Orientador: Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos

Data da defesa: 21 de março de 2013

Instituição depositária:  
SIB – Sistema de Bibliotecas  
Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Rio Grande, março de 2013



*Tão cedo passa tudo quanto passa!  
Morre tão jovem ante os deuses quanto  
Morre! Tudo é tão pouco!  
Nada se sabe, tudo se imagina.  
Circunda-te de rosas, ama bebe  
E cala. O mais é nada.*

Ricardo Reis

## Agradecimentos

Dedico a construção deste trabalho:

aos meus pais e companheiros, Eliana e Luiz, por toda dedicação, carinho e incentivo, não só em meu percurso acadêmico, mas em todos os momentos já vividos;

aos meus irmãos, Angélica e Leonardo, por acreditarem em mim e em meus ideais, dando força para que este sonho – e outros – fossem realizados;

aos meus pequenos sobrinhos – Luiz Felipe e Giovana – por, mesmo sem entenderem nada, iluminarem a vida da sua tia;

ao meu sempre parceiro Marcelo Canteiro, por todos os momentos compartilhados, todo apoio dado em minhas decisões acadêmicas, desde a escolha do curso para ingresso na universidade, o incentivo por continuar estudando. Obrigada por todo carinho e amor dedicados a mim;

ao professor José Luis Giovanoni Fornos pelo exemplo de dedicação, pelas indicações de leituras e orientação e, ainda, por ouvir os desabafos desta nova pesquisadora;

a todos os demais componentes do corpo docente, não só do Programa de Pós-graduação, mas também aos professores do curso de Letras pela compreensão e pelo apoio dado aos meus estudos;

à minha amiga Carolina, por sempre atender ao telefone nos momentos de pânico literário e pelos *croissants* para os momentos de descontração;

aos demais que, indiretamente ou até diretamente, participaram a seu modo da produção deste trabalho. Obrigada pela paciência nos dias de mau humor, por ouvirem meus desabafos e, também, pelas animadas discussões literárias e extra-literárias.

## Resumo

MAGALHÃES, Sabrina Rodrigues. **O contexto multicultural e as identidades de *Barroco Tropical*, de José Eduardo Agualusa**. 2013. 89 f. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Letras: Mestrado em História da Literatura. Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande.

A presente dissertação tem por objetivo analisar a formação do sujeito angolano no romance *Barroco Tropical* (2009), de José Eduardo Agualusa, considerando aspectos históricos e literários. Para tanto, leva-se em conta as ideias de multiculturalismo, hibridismo e comunidade, bem como a categoria do Medo como figura chave na caracterização sócio-política do povo em Angola. Ainda, em relação à questão literária, observa-se a utilização de outros gêneros intercalados ao romance, os diferentes tipos de personagens, as referências metaficcionalis e o que leva essa obra a pertencer à chamada metaficção historiográfica.

Palavras-chave: *Barroco Tropical*. Multiculturalismo. Hibridismo. Comunidade. Medo

## Resumen

MAGALHÃES, Sabrina Rodrigues. **El contexto multicultural y las identidades de Barroco Tropical, de José Eduardo Agualusa**. 2013. 89 f. Disertación - Programa de Posgrado en Literatura: Maestría en Historia de la Literatura. Universidad Federal de Rio Grande, Rio Grande.

La presente disertación tiene por objetivo analizar la formación del sujeto angolano en la novela *Barroco Tropical* (2009), de José Eduardo Agualusa, considerando aspectos históricos y literarios. Para eso, se consideran las ideas de multiculturalismo, hibridismo y comunidad, así como la categoría del Miedo como figura llave en la caracterización socio-política del pueblo en Angola. Todavía, en relación a cuestión literaria, se observa la utilización de otros géneros intercalados a la novela, los distintos tipos de personajes, las referencias meta ficcionales y lo que lleva esa obra a pertenecer a llamada meta ficción historiográfica.

Palabras clave: *Barroco Tropical*. Multiculturalismo. Hibridismo. Comunidad. Miedo.

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>08</b>
<b>1 O CONTEXTO DA OBRA .....</b>	<b>12</b>
1.1 Antecedentes históricos e políticos .....	12
1.2 Antecedentes culturais .....	21
1.3 A literatura de José Eduardo Agualusa .....	26
<b>2 BARROCO TROPICAL E O MULTICULTURALISMO .....</b>	<b>29</b>
2.1 Como a obra insere-se em um contexto multicultural .....	29
2.2 A definição da identidade neste contexto .....	36
2.3 O Medo em Barroco tropical .....	44
2.3.1 As variantes do Medo .....	44
2.3.2 O Medo como ferramenta de denúncia .....	49
<b>3 O LITERÁRIO EM <i>BARROCO TROPICAL</i> .....</b>	<b>54</b>
3.1 <i>Barroco tropical</i> e a metaficção historiográfica .....	54
3.2 As vozes narrativas de Barroco tropical .....	64
3.3 A presença de diferentes formas enunciativas no romance .....	71
3.4 Os diferentes tipos que se apresentam no romance .....	75
3.4.1 A expressividade feminina .....	78
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>81</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>85</b>
<b>ANEXO: Entrevista de José Eduardo Agualusa .....</b>	<b>87</b>

## INTRODUÇÃO

O interesse pela pesquisa de caráter bibliográfico surgiu de maneira não muito convencional para mim. Em um primeiro momento, durante a graduação em Letras na Universidade Federal do Rio Grande (FURG) já começara a ser despertada a curiosidade pelas literaturas que apresentassem maior identificação com as tendências pós-modernas e engajadas nos estudos culturais, como por exemplo, alguns estudos realizados nas obras brasileiras e portuguesas do final do século XX.

Após concluir o curso de Letras, no início de 2008, cursei como disciplina suplementar *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, ministrada pelo Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos, hoje, orientador desta pesquisa. Conforme eram apresentados os textos, maior era o fascínio que estes exerciam sobre mim. Desde então, passei a buscar mais textos que compõem o universo africano para ampliar os conhecimentos acerca dessas literaturas que aos poucos tornam-se mais difundidas pela população em geral.

Já como aluna do programa, a ideia fixa de trabalhar com a obra *Barroco tropical*, do escritor angolano José Eduardo Agualusa, cresceu e tomou proporções maiores com o estudo das teorias pós-coloniais propostas pela disciplina *Literatura Comparada*, também ministrada pelo orientador deste trabalho. Assim, a partir do exame das teorias e o interesse pelo assunto, justifica-se este novo desafio que assumo, ou seja, desenvolver uma dissertação abordando, em um primeiro plano, as formas pelas quais o autor da obra define a identidade dentro de um contexto multicultural, utilizando o Medo como um dos pontos comuns da identidade angolana. Também, será abordada a relação dos personagens com seu espaço de origem, ou seja, com a história e cultura angolanas, e também com os lugares que passam a fazer parte da vida deles e da relação estabelecida com a realidade política vivida em Angola.

Sendo *Barroco tropical* um romance africano, é possível observar algumas características recorrentes nas narrativas produzidas em África como, por exemplo, a afirmação de um sistema literário próprio e independente, a defesa da identidade angolana e a recorrência aos temas políticos e culturais como forma de despertar a atenção não só do povo de Angola, como do restante dos leitores. Para tanto, um

dos recursos utilizados por José Eduardo Agualusa é a utilização de intertextos, de ironia, de referências metadieéticas levando o leitor também ao papel de produtor de sentidos.

No caso deste romance, observa-se que há um diálogo forte com a história do país, independente há trinta e oito anos. Porém, ainda são visíveis características do período colonial, com as questões debatidas por diferentes áreas dos estudos culturais, como as apresentadas nos estudos de Stuart Hall nos debates sobre a identidade e – ainda – com diferentes fontes de cultura como literatura, música e folclore local.

Com base nesses aspectos, o estudo da obra *Barroco tropical* justifica-se pelos seguintes motivos: pela apresentação dos temas recorrentes que fazem parte dos estudos culturais apresentados anteriormente, pela importância que tais estudos têm exercido no meio acadêmico a partir das últimas décadas do século XX; pela grande repercussão que o tema está tendo no universo literário; pela relevância que a prática desses estudos exerce para a formação de leitores mais críticos. Também, pelo interesse em destacar a obra do escritor José Eduardo Agualusa, autor pós-colonial de literatura angolana; pela novidade do enfoque ao proposto estudo, baseado nas teorias pós-coloniais; pelo significativo lugar ocupado por tais estudos atualmente nas universidades e, ainda, pela possibilidade de propor um reencontro com a cultura africana, que dialoga diretamente com as raízes culturais brasileiras.

Para dar suporte à pesquisa, serão utilizados autores como Mikhail Bakhtin e Linda Hutcheon no que diz respeito aos aspectos literários, Stuart Hall, Terry Eagleton, Edward Said, Benedict Andersen e Homi Bhabha para os aspectos culturais; Zygmund Bauman, Marilena Chauí e Jean Delumeau para as análises realizadas sobre o medo, a fim de proporcionar mais entendimento sobre este traço comum nas diferentes identidades inseridas na obra.

A dissertação está estruturada em quatro capítulos, discutindo todos os aspectos relevantes para a fundamentação desta pesquisa. No primeiro capítulo, será discutido o contexto da obra, e, para tanto, será dividido em duas partes: antecedentes históricos e políticos e antecedentes culturais. Para dar suporte a essa discussão, será utilizado como fonte o trabalho de Norrie MacQueen sobre a descolonização da África portuguesa bem como a obra de Carlos Albuquerque intitulada *Angola: a cultura do medo* para apresentar, além dos aspectos políticos e históricos, os pareceres sobre a cultura angolana.

O segundo capítulo da dissertação será dividido em três subcapítulos, onde serão abordadas as questões sobre o Multiculturalismo – no primeiro subcapítulo –, proposto por Stuart Hall e o que faz com que o romance estudado seja classificado como multicultural. No segundo subcapítulo, serão apresentados os aspectos que definem a identidade angolana dentro dessa ótica multicultural apresentada por S. Hall e também por Homi Bhabha.

O terceiro subcapítulo propõe uma discussão sobre o medo e é dividido em duas partes: as variantes do medo e o medo na composição identitária do sujeito. Para essa análise, serão utilizados como suporte teórico os textos de Zygmund Bauman, presentes em sua obra *Medo líquido*, onde são avaliados os tipos de medo, como esse sentimento está presente nos indivíduos, nas suas relações pessoais e – também – como os regimes políticos fazem uso do medo para atingir seus objetivos. Dessa maneira, será utilizada a teoria proposta por Jean Delumeau sobre o medo e alguns apontamentos da filósofa Marilena Chauí, expressando o percurso histórico e as formas que esse sentimento se torna presente, como se manifesta e como ele serve de ferramenta para uso das pessoas que estão no poder nas sociedades.

Outros aspectos sobre o medo que serão analisados nesta pesquisa são as formas de como este sentimento faz parte do sujeito que viveu – e ainda vive – os horrores de uma guerra, as imposições dos regimes totalitários, as humilhações vividas no período colonial e que ainda estão presentes nesses sujeitos e também, outras formas sob as quais o medo se faz presente, silenciosamente e sem explicação. Dessa maneira, a teoria proposta por Bauman dará conta das formas que este sentimento se apresenta no cotidiano dos indivíduos que vivem a chamada *modernidade líquida*, de como este sentimento está nas raízes das incertezas e das inseguranças humanas.

O terceiro capítulo – e último – abordará as questões literárias propriamente ditas. Para isso, o capítulo será dividido em sessões que buscam abordar os elementos literários que qualificam o romance como metaficção historiográfica a partir do proposto por Linda Hutcheon. Também, serão caracterizados os personagens secundários que recebem destaque na obra, bem como a expressividade feminina e a escrita de José Eduardo Agualusa no atual contexto literário.

Assim, tendo em vista este panorama, acredito que o estudo proposto torne possível exercer maior credibilidade e relevância aos diferentes aspectos culturais visíveis no romance, apresentando o suporte teórico proposto para a realização das análises acerca da obra de José Eduardo Agualusa.

## 1 O CONTEXTO DA OBRA

### 1.1 Antecedentes históricos e políticos

#### **Fogo e ritmo**

*Sons de grillhetas nas estradas  
cantos de pássaros  
sob a verdura úmida das florestas  
frescura na sinfonia adocicada  
dos coqueirais  
fogo  
fogo no capim  
fogo sobre o quente das chapas do Cayatte.*

*Caminhos largos  
cheios de gente  
em êxodo de toda a parte  
caminhos largos para os horizontes fechados  
mas caminhos  
caminhos abertos por cima  
da impossibilidade dos braços.  
Fogueiras  
dança  
tamtam  
ritmo*

*Ritmo na luz  
ritmo na cor  
ritmo no movimento  
ritmo nas gretas sangrentas dos pés descalços  
ritmo nas unhas descarnadas*

*Mas ritmo  
ritmo.*

*Ó vozes dolorosas de África!*

Agostinho Neto

Grande parte das obras escritas por escritores de países que recentemente passaram pelo processo de descolonização são marcadas por uma intersecção entre o discurso histórico e ficcional. Sabe-se – ainda – que a utilização de dados históricos tem por objetivo dar mais veracidade ao relato narrativo. No caso do

romance *Barroco tropical*, do escritor angolano José Eduardo Agualusa, publicado em novembro de 2009, o discurso referente à história política de Angola aparece mesclada à história das personagens, por vezes abordado de forma irônica pelo narrador.

O romance *Barroco tropical* transcorre em 2020, em Angola, no caso, quarenta e seis anos após a declaração de independência do país. Porém, mesmo se passando no futuro, o autor não mostra nenhuma melhora na situação política. Para fins de fundamentar tal afirmação, será apresentado neste primeiro momento um panorama histórico-político vivido em Angola, desde alguns anos antes da independência e após esta, no período das guerras civis ocorridas no país.

Segundo o autor Norrie MacQueen (1998), Portugal possuía bases em três impérios: Ásia oriental, Brasil e em parte da África. Os países africanos que eram politicamente dominados pelos portugueses serviam como escalas marítimas para estes durante suas idas ao chamado Primeiro Império. No caso angolano, segundo o autor, a consolidação portuguesa ocorreu a partir de 1914 e apresentou reação violenta por grande parte dos povos locais. Como os objetivos da colonização ultrapassavam os políticos, além do estabelecimento do domínio militar a fim de controlar àqueles que se colocassem contra o novo regime, foram estabelecidas novas estruturas administrativas para explorar os recursos econômicos da região. Diferente de outros territórios africanos, Angola não possuía como os demais países uma companhia concessionária, já que sua importância econômica dava-se no setor agrícola através da plantação de borracha, café e algodão. Ainda, por possuir uma extensa costa, os portos e ferrovias angolanas serviam de caminho alternativo para o transporte de cobre e diamantes. Mas, a partir da década de 30 do século XX, a principal riqueza angolana eram os pés de café, locais onde iniciaram as primeiras lutas armadas contra o imperialismo português.

A partir de 1926, Portugal sofreu um golpe militar de extrema direita, ocasionando várias mudanças no regime colonial. Entre as desculpas dadas pelo golpe estava a de que havia aparecido nas colônias “[...] tendências ditatórias [...] em consequência da descentralização de poderes no período republicano” (MACQUEEN, 1998, p. 27). Justificando as medidas portuguesas, fora instituído em 1930 o *Acto Colonial*, sendo este ato o fundamento do imperialismo português do século XX, mais especificamente durante a ditadura Salazarista (1931–1968), através das bases de centralização e integração administrativa.

No período pós Segunda Guerra, a África passou a receber um maior fluxo migratório de portugueses, aumentando – dessa forma – o volume de brancos. Junto a isto, havia a rejeição da ONU para com Portugal devido ao imperialismo colonial, levando a uma revisão em 1951 que extinguiu o termo Império Colonial, tratando as terras africanas como Províncias ultramarinas, dando ideia de que tudo fazia parte de um único estado.

Nesse período de consolidação do império, mesmo depois de abolida a escravatura, ainda havia mão de obra forçada na África, e os abusos para com estes trabalhadores ainda eram registrados. Também, havia nessa região Missões Religiosas, sendo que os missionários é que eram responsáveis por prestar qualquer tipo de serviço social, já que a metrópole sempre alegava falta de recursos financeiros para esses fins.

Sabe-se também que, mesmo havendo muitas opiniões contrárias ao regime português em África, os movimentos anticoloniais custaram a surgir. Foi por volta dos anos 20 e 30 do século XX que os primeiros movimentos propriamente nacionalistas apareceram, formados em sua maioria por estudantes africanos residentes em Lisboa. Já nos anos 50, essa era uma atitude comum: africanos e mestiços estudando na metrópole. Todavia, com o passar do tempo, a formação desses grupos nacionalistas cresciam ao invés de desenvolverem uma cultura lusófona. Porém, não era difícil para a polícia política encontrar os rebeldes e acabar com suas pretensões. Com o objetivo de controlar a reação dos colonos ao regime colonial, a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), a partir de 1957, passou a atuar em todo território africano.

Em dezembro de 1956, o partido comunista angolano, que já estava ativo desde 1948, uniu-se ao Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Neste período, intelectuais e proletários formavam a base deste movimento. Também existiam outros grupos anticolonialistas em Angola como, por exemplo, o União dos Povos do Norte de Angola (UNPA). Foi este último que, em 1961, deu início à luta armada no país. Em 1962, o movimento passou a chamar-se Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) e – até 1964 – foi a maior força contra o regime português em Angola.

A existência de tais movimentos não era fácil. Para existirem, esses movimentos dependiam de países estrangeiros para se refugiarem e enfrentavam pouco apoio social e financeiro. Em 1960, houve uma conferência das organizações

nacionalistas das colônias portuguesas (CONCP) que instaurou novos movimentos anticolonialistas. Esse movimento tinha por objetivo:

A procura da independência nacional e as estratégias de desenvolvimento dos estados pós-coloniais que emergiriam da luta assentavam num marxismo pragmaticamente adaptado às realidades africanas. As lutas armadas contra Portugal o apuramento do “afomarxismo” como estratégia de desenvolvimento avançaram lado a lado durante a década de 60 (MACQUEEN, 1998, p. 43).

Porém, mesmo havendo a intenção de unificação ideológica, as guerras foram diferentes em cada território africano, pois as motivações guerrilheiras foram locais. Todavia, o governo Salazarista tratou as revoltas como sendo “unas”, buscando firmar ainda mais sua posição contra o chamado comunismo. No caso angolano – objetivo desta pesquisa – as diferenças entre os movimentos nacionalistas eram frequentes, dando a impressão de que se tratava de uma guerra civil e não uma divergência entre partidos.

Ainda, segundo MacQueen, em Angola, é possível dividir em três fases o conflito armado, tendo como marco a ascensão e queda dos três principais movimentos nacionalistas locais. O primeiro momento compreende os anos de 1961 e 1963, período em que a UPA/FNLA estava no auge. Nesta fase, o MPLA passava por graves problemas em sua estrutura. Já no período de 1964 a 1970, a FNLA apresentava problemas de disputas internas e o MPLA já mostrava sinais de melhora, apresentando melhores resultados nas guerrilhas e ganhando mais apoio externo. A última fase, no período de 1970 a 1974 apresentou divisões internas no MPLA, gerando uma repercussão negativa na sua campanha e levando a FNLA a ganhar mais apoio externo, mesmo que suas atividades guerrilheiras não demonstrassem tanto destaque. Assim, diante das crises que rondavam os movimentos nacionalistas angolanos, o militarismo português ficava mais em evidência.

Em meio às disputas entre os movimentos nacionalistas, Agostinho Neto começou a se destacar. Como novo presidente do MPLA, Agostinho comandou uma frente de ataque em Cabinda, território português que não fazia fronteira com Angola, fazendo com que o movimento ganhasse reconhecimento internacional, destaque em relação à identidade guerrilheira além da descoberta de jazidas de petróleo no território.

O terceiro partido político pertencente a Angola foi fundado por Jonas Savimbi, desertor da FNLA. Savimbi, após tentar – sem êxito – fazer parte do MPLA, fundou em 1966 a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA).

Durante todos os anos de guerra em Angola, foram registrados vários ataques portugueses a fim de amenizar as ações dos rebeldes bem como várias crises internas nos movimentos de libertação, com divergências ideológicas entre seus membros e a redução de apoio de potências externas. Mesmo depois de tantos problemas enfrentados nos treze anos de guerra, não há registros de mudanças nas relações entre os partidos, ou seja, não houve união entre eles.

A notícia da Revolução dos Cravos<sup>1</sup>, ocorrida em Portugal no dia vinte e cinco de abril de 1974, foi recebida em Angola de maneira bastante tranquila, já que a situação militar no país encontrava-se estável e os movimentos libertários mantinham-se quietos. Com os olhos voltados para a riqueza descoberta no território angolano, o atual presidente português desejava que Angola passasse a ocupar um lugar de destaque na comunidade luso-africana-brasileira.

Em 26 de julho de 1974, o presidente Spínola, através de uma jogada política, promulga a lei 7/74, garantindo às colônias o direito à independência. No documento, no segundo artigo da lei é expresso “O reconhecimento do direito à autodeterminação, com todas as suas consequências, inclui a aceitação da independência dos territórios ultramarinos e a derrogação da parte correspondente do artigo 1.º da Constituição Política de 1933.”<sup>2</sup>. Em relação ao artigo 1º da Constituição de 1933, entende-se que fazia parte do território de Portugal as terras pertencentes ao país até a presente data. Tais territórios eram compreendidos na Europa com o continente e arquipélagos da Madeira e Açores, prosseguindo pelos territórios da África Ocidental, na África Oriental, na Ásia e na Oceânia.

Quanto ao processo de descolonização, houve vários problemas até a sua real efetivação. Uma das causas para a demora eram os desacordos internos entre os membros dos movimentos de libertação. Mesmo com as hostilidades existentes entre os três movimentos, foi realizado um acordo entre eles e uma discussão em relação aos aspectos relevantes a serem considerados para a independência de

---

<sup>1</sup> A Revolução dos Cravos foi um movimento que devolveu a Portugal a prática democrática após anos de ditadura imposta por Salazar e seu sucessor, Marcelo Caetano, estabelecendo na presidência da república o general António de Spínola.

<sup>2</sup> LEI N.º 7/74 - Direito das colónias à independência. Disponível em: <<http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=descon03>>. Acesso em: 20 set. 2011.

Angola. Para tanto, foi assinado o Acordo do Alvor, que sugeria que um governo de transição tomasse posse. Tal governo assumiu o país em 31 de janeiro de 1975, porém, sem grandes evoluções no cenário político angolano. Em seguida deste acordo, os problemas ainda seguiam inviabilizando as decisões tomadas pois, para MacQueen:

O Acordo do Alvor era inaplicável porque, tanto para o MPLA como para a FNLA, para pouco mais servia do que para afastar a presença residual portuguesa daquilo que já se tornara o “verdadeiro” conflito angolano: o que travavam uns contra os outros (MACQUEEN, 1998 p. 219).

Assim, entende-se que o acordo era visto como uma forma de atender aos interesses particulares dos movimentos e, dentro deles, o acordo servia para justificar uma disputa pelo poder.

A independência formal de Angola ocorreu no dia 11 de novembro de 1975, tendo como primeiro presidente Agostinho Neto. Na cerimônia de proclamação não havia representantes portugueses. Ainda, mesmo reconhecendo a independência de outros países, no caso de Angola isso não ocorreu graças às dúvidas geradas em relação à vitória do MPLA.

Mesmo com a declaração de independência, a situação em Angola não se tornou pacífica. Com tantos desentendimentos entre os movimentos de libertação, não foi possível evitar a guerra civil provocada por eles em busca de poder. Nos vinte e sete anos que sucederam a independência houve registro de vários ataques ao regime estabelecido pelo MPLA, no poder desde 1975.

Os revolucionários da UNITA, liderados por Jonas Savimbi<sup>3</sup>, passaram a viver na mata, esperando por oportunidades de ataque à Luanda na tentativa de tomar o poder. Foram anos de batalhas, milhares de mortos e mutilados até a tentativa de eleições multipartidárias em 1992.

Durante os meses de campanha, vários comícios foram realizados no país e – ainda – foi recebida a visita do então Papa João Paulo II em junho de 1992. Segundo Carlos Albuquerque,

---

<sup>3</sup> Jonas Savimbi (1934 – 2002) liderou por quase trinta anos a UNITA. Era natural de Moxico e pertencia a etnia Ovimbundo.

Coincidindo com o registro eleitoral, com os primeiros ensaios de liberdade de expressão, e com a emergência de diferentes posturas e pensamentos políticos, a visita de João Paulo II libertou contidos fervores religiosos. Mobilizou a consciência dos católicos e de número considerável dos que não o eram, para uma participação interessada no processo de consolidação da paz e de harmonização da família angolana, com apelos do Pontífice de Roma ao perdão, à tolerância e à reconciliação, sem uma única crítica ao regime de Luanda (ALBUQUERQUE, 2002, p. 181).

Para que houvesse sucesso na visita do Papa, várias igrejas em Angola foram recuperadas graças às ajudas do povo e do dinheiro investido pelo governo. Já em 29 de agosto do mesmo ano, foi dado o início oficial da campanha eleitoral. Vários partidos lançaram candidatos, porém, os angolanos encontravam-se divididos por apenas dois: Eduardo dos Santos<sup>4</sup> (MPLA) e Jonas Savimbi (UNITA).

Ao longo da campanha, foram registrados vários comícios na tentativa de arrecadar mais votos da população. Porém, no primeiro dia de campanha já houve registro de quatro mortos e vários feridos. Havia nos bastidores da eleição e entre os membros da UNITA a convicção da vitória de Savimbi. Em seus calorosos discursos nos comícios, o candidato da UNITA exaltava-se e acreditava em sua vitória, afirmando para a população presente nos eventos que, se não saísse do pleito vitorioso junto ao seu partido era porque a eleição teria sofrido fraude.

Nos meses que seguiram, foram registrados mais índices de violência, levando a população à descrença em relação ao processo eleitoral. Mortes, tiroteios, civis baleados faziam parte da rotina dos movimentos em campanha eleitoral. Em reuniões realizadas entre os candidatos não houve nenhum consenso entre as partes para que a violência chegasse ao fim. Apenas por parte de Savimbi, houve a proposta de “reconciliação nacional” (ALBUQUERQUE, 2002, p. 194) pós-eleições. Porém, a paz tratada entre as partes na reunião foi de curta duração. Mais adiante, após um encontro com o então presidente da África do Sul, Savimbi retornou ao país afirmando que possuía um exército e que poderia fazer uso dele caso houvesse necessidade. Dessa forma, parte da população e do governo começaram a acusar o candidato à presidência pela UNITA de instigar a violência.

Em 25 de setembro de 1992, após várias pressões internacionais, Jonas Savimbi se reúne novamente com Eduardo dos Santos. No final do encontro,

---

<sup>4</sup> José Eduardo dos Santos (1942) é o presidente de Angola desde 1979 até o presente momento. É natural de Luanda.

Savimbi afirma que ambos os candidatos desejam a paz e que a conversa entre eles ocorreu de forma tranquila.

Sob forte sistema de segurança para a não ocorrência de fraudes, 92% dos eleitores inscritos foram às urnas para eleger seu chefe de Estado nos dias 29 e 30 de setembro. Porém, a calma do primeiro dia de pleito foi interrompida por um atentado violento do segundo dia, onde um policial foi morto, outros feridos pelos guerrilheiros da UNITA, sob a acusação de que estava sendo planejado um atentado contra seu candidato, Jonas Savimbi.

Após as eleições, segundo uma das cláusulas do acordo de Bicesse, os resultados do pleito, validados a partir de dados de uma eleição livre e justa (ALBUQUERQUE, 2002, p. 205), deveriam ser divulgados até o dia 8 de outubro pela Comissão Nacional Eleitoral (CNE). Porém, o processo eleitoral não foi considerado nem livre nem justo para os integrantes da UNITA. Savimbi, indignado com a aparente derrota nas urnas, divulgou um manifesto informando ter em posse provas das fraudes e dos roubos de votos que deram vitória ao MPLA. A seguir, o representante da oposição ao governo se retirou de Luanda, ficando instalado no Huambo e, segundo o próprio partido, a razão de sua permanência neste local era para acalmar os militantes.

Falava-se em fraude porém ninguém apresentou provas. A CNE realizou nova contagem dos votos e não encontrou nenhuma diferença entre os dados novos e os anteriormente apresentados. Mesmo assim, nenhum resultado foi apresentado ao povo, deixando tenso o ambiente angolano. Depois de vários episódios violentos e sabendo que as eleições não foram ganhas pela UNITA, Jonas Savimbi almejava a anulação do pleito e o reconhecimento da fraude pelas Nações Unidas.

Na manhã do dia 17 de outubro, o CNE divulgou oficialmente os resultados das eleições. Também, a representante das Nações Unidas, Margaret Anstee, anunciou terem sido as eleições angolanas livres e justas. Junto ao seu pronunciamento, a representante apela para que o povo e os representantes políticos aceitem o resultado obtido nas urnas, e que realizassem uma segunda volta, ou seja, segundo turno. Jonas Savimbi não aceitou tal veredito, deixando claro em depoimento sobre a recorrente questão de fraudes eleitorais e afirmando que seria capaz de “qualquer sacrifício” para que fosse estabelecida a justiça.

Após insistências externas e das Nações Unidas, Jonas Savimbi lança um comunicado por escrito no qual relata que a UNITA estava de acordo com o

resultado das eleições, mesmo considerando fraudulento o desfecho do pleito. Também, fez uma série de sugestões à ONU sobre como esta deveria proceder e participar da segunda volta das eleições.

Mesmo diante de um quadro “democrático”, a estrutura social de Angola parecia-se com o modelo colonial, de acordo com a pesquisa de Rodrigo de Souza Pain<sup>5</sup>. A presença do autoritarismo fez com que a cultura do medo e da violência ainda estivessem presentes na sociedade angolana com a constatação da falta de participação da sociedade civil, da omissão e da submissão do povo.

Após 1994, era perceptível a expressão de forças sociais e econômicas, sendo essas formais e não-formais, com o intuito de assegurar – no mínimo – a sobrevivência das pessoas que vivem no país. Também, a crescente urbanização e o aumento de relações geradas através dos meios de comunicação e de viagens internacionais proporcionaram em Angola uma cultura formada através da heterogeneidade, muito embora houvesse por parte do Estado a tentativa de defesa do nacionalismo angolano, sem levar em conta a hibridização social evidente no país.

Porém, os conflitos políticos ainda persistiam na sociedade angolana. Em 1998, um novo conflito entre o Estado – representado pelo MPLA – e a UNITA se instaurou no país. Nesse período, a relação entre o Estado e a sociedade era baseada em interesses e vantagens que pudessem favorecer o governo. Também havia pouca abertura para discussões entre o Estado e a sociedade no que diz respeito às políticas públicas.

Essa falta de abertura ao diálogo é um elemento carregado através das tradições. Sob o ponto de vista de Pain,

[...] é frequente, ainda hoje, atribuir todos os malefícios da vida política, social e econômica ao período fascista-colonial português e ao leninismo (do Partido Único do MPLA), o que, segundo ele, não é verdadeiro. Tanto as práticas fascistas (como o culto ao chefe, por exemplo), como as leninistas (submissão à direção centralizadora), são também complementadas pela matriz cultural Bantu, na qual, tradicionalmente, líderes e chefes não têm o costume de prestarem contas aos liderados, no sentido de dar satisfação, apresentar resultados de uma ação de que se é incumbido, o que hoje têm efeitos perniciosos na sociedade (PAIN, 2008, p.10).

---

<sup>5</sup> Doutor em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).

A diferença de recursos entre o MPLA (partido do governo) e os demais que fazem oposição a este é muito grande. É visível a diferença financeira que existe entre eles e, também, um visível controle do sistema eleitoral e domínio dos meios de comunicação. Tudo isso, segundo Rodrigo Pain, contribui para o atraso da democratização total do país.

Contudo, observa-se a necessidade de maior fiscalização das ações governamentais, a fim de dar ao povo uma chance de viver uma história de fato democrática. O diálogo entre a sociedade e o Estado é a maneira mais eficiente para o desenvolvimento político, social e econômico de Angola.

## 1.2 Antecedentes culturais

### ***Entre os lagos***

*Esperei-te do nascer ao pôr do sol  
e não vinhas, amado.  
Mudaram de cor as tranças do meu cabelo  
e não vinhas, amado.  
limpei a casa, o cercado  
fui enchendo de milho o silo maior do terreiro  
balancei ao vento a cabaça da manteiga  
e não vinhas, amado.  
Chamei os bois pelo nome  
todos me responderam, amado.  
Só tua voz se perdeu, amado,  
para lá da curva do rio  
depois da montanha sagrada  
entre os lagos.*

Ana Paula Tavares

Em Angola, as primeiras produções culturais datam do século XIX, mais especificamente 1845, e estão diretamente ligadas à implantação das tipografias neste período. Em termos gerais, a maior parte dos textos ali publicados diziam respeito às atividades realizadas pela administração colonial.

Manuel Ferreira (1977, p. 9) afirma que “quatro anos apenas após a instalação do prelo em Angola ocorre a publicação do livro *Esportaneidades da*

*minha alma* (1849), do angolano, mestiço ao que parece, José da Silva Maia Ferreira, o primeiro livro impresso na África lusófona”. Contudo, mesmo existindo registros poéticos angolanos anteriores a esta obra, estes não configuram a origem da literatura angolana, mas sim a obra de José da Silva Maia Ferreira.

Embora exista a divisão entre Literatura colonial e Literaturas africanas de expressão portuguesa, o sentimento nacionalista surge em meio às manifestações poéticas publicadas no início do século XIX. Mesmo cronologicamente pertencendo ao período colonial, não é possível classificar essas obras como tal, devido à abordagem que esses autores dão ao tema em suas obras:

Se, por um lado, na representação do universo africano lhes falece uma perspectiva real e coerente, por outro enjeitam a exaltação do homem branco, embora possam, como é natural no contexto da época, não assumir uma atitude de oposição, típica daquilo que viria a ser a autêntica literatura africana de expressão portuguesa. Mas irrealista seria exigir isso de homens que viveram num período em que a institucionalização do regime colonial dificultava uma consciência anti-colonialista ou outra atitude que não fosse a de aceitá-la com consequência fatal da história (FERREIRA, 1977, p. 14).

A literatura angolana, graças ao grupo de Novos Intelectuais de Angola criado a partir de 1948, passou a contar com a revista *Mensagem* (1951–1952). Tal revista, cujo subtítulo era “A voz dos naturais de Angola”, apresentou-se em quatro números, sendo publicados no mesmo caderno o terceiro e o quarto volumes. Sobre esta publicação, Manuel Ferreira (1977, p. 15) afirma que, “é com *Mensagem* que se projecta a viragem definitiva no caminho da literatura e cultura angolanas”. Na temática apresentada nos textos publicados, passou-se a notar a presença do sentimento nacionalista e o prelúdio de uma luta pela libertação do país.

Já para a professora Tânia Macedo (2007) a literatura angolana tem início junto às publicações jornalísticas:

Um olhar sobre textos publicados no grande número de jornais que animavam o ambiente urbano de Angola nas últimas décadas do século XIX revela profunda ligação entre jornalismo e literatura, fato que também se verifica em outras colônias portuguesas no continente africano. Mesmo os jornais oficiais sempre dedicaram espaço às colaborações literárias, inclusive àqueles textos que estavam em sintonia com os textos informativos, manifestando um certo descontentamento pela situação da terra, apontando para a necessidade de maneiras de intervenção para mudar o seu

panorama socioeconômico-cultural. Assim, pode-se afirmar que a literatura angolana que reivindica a sua especificidade nacional ao mesmo tempo em que aponta para a necessidade de autonomia da colônia, não se choca, antes acompanha, o texto jornalístico e, de certa maneira, “nasce” com ele (MACEDO, 2007, p. 36).

Com isto, o vínculo que unia a literatura ao jornalismo neste período era o desejo de libertação da colônia e isto trazia consequências como a censura dos textos bem como a punição de seus autores.

Maria Nazareth Fonseca (2008, p. 17), insere como fonte de publicação de textos africanos o *Boletim Oficial e Religioso*, que funcionou até 1970 na África e foi o meio de circulação de textos literários mais popular, fazendo desses materiais parte do caderno “anúncios particulares”. Dessa forma, como expressa a autora, a escrita africana surge de forma discreta que – além das suas especificidades – mostrava afinidades com a literatura portuguesa e brasileira.

Porém, mesmo com maior facilidade de circulação dessas produções, a censura para com aqueles que não se encaixavam no que o regime colonial considerava adequado era bastante severa. Por isso, a temática desta literatura até então produzida e publicada referia-se essencialmente às paisagens e à população local. Desta forma, esses primeiros manifestos literários são de suma importância, pois

indica, dentre outras informações, o momento em que os “da terra” começaram a publicar textos literários nas páginas desses boletins e quando se inicia a substituição dos aspectos meramente telúricos por manifestações concretas de sentimentos de pertença ao continente africano e, mais especificamente, aos diferentes espaços culturais dominados pela colonização portuguesa (FONSECA, 2008, p. 18).

Abordando o caso específico que as literaturas africanas apresentam, Maria Nazareth Fonseca (2008) cita a pesquisa de Manuel Ferreira, o qual divide em quatro períodos a literatura africana de expressão portuguesa, sem deixar de entender que as classificações literárias sugeridas são flexíveis. Em um primeiro momento, o autor sugere que a escrita africana permanecia carregando características em comum com as literaturas europeias, após, no segundo momento, a escrita africana vai ganhando sutilmente traços da terra e dos que lá vivem; o terceiro momento já apresenta vertentes literárias mais enraizadas, tratando de forma mais minuciosa as questões da terra e, por fim, o quarto momento trata da

fase histórica de independência nacional e tal temática é explorada por todos os setores culturais, inclusive a literatura. Aqui, a ideia do fortalecimento da nação é bem desenvolvida através da literatura.

Em relação aos períodos propostos, percebe-se que uma mesma obra também pode circular por vertentes diferentes. Também, como afirma a autora a partir de seus estudos “muitas das vertentes inovadoras das literaturas africanas, particularmente as que assumem a transgressão operada no código linguístico do colonizador, podem conviver com uma intenção marcada por um forte apelo político” (FONSECA, 2008, p. 20). Não há dúvidas de que a presença da luta contra o colonialismo está presente em grande parte das manifestações literárias africanas.

É preciso considerar que, em cada país africano, há um projeto literário distinto e que, cada um, aborda os temas e as suas peculiaridades de forma também distinta, apresentando os aspectos políticos, sua ausência de direitos e a questão da identidade de forma diferenciada. Outrossim, é importante compreender que os projetos literários nos quais os países africanos de língua portuguesa estavam inseridos visavam uma espécie de ruptura com os modelos propostos pelos europeus, procurando, cada vez mais, dar voz ao intelectual africano.

Tratando especificamente do caso angolano, seus intelectuais mais expressivos em 1948 formaram um movimento onde buscavam mais conhecimento sobre a terra e sobre o “legítimo angolano”, sem as referências impostas pelo colonizador. Mais adiante, em julho de 1951, surgiu a revista *Mensagem*, que – assim como a *Antologia dos novos poetas de Angola*, publicação anterior – visava publicar produções inspiradas na terra, no que é genuinamente angolano. Em 1957, outra revista que surgiu no país foi a chamada *Cultura*, que, da mesma forma que as suas antecessoras, visava atender aos diversos campos culturais. Sobre essa revista, Maria Nazareth Fonseca cita novamente o pesquisador Manuel Ferreira, que afirma que

Ali se definiram conceitos sobre arte e literatura angolana, ali se revelaram ou confirmaram valores da poesia e da ficção ou da crítica, ali se chamava a atenção para os importantes problemas culturais, humanos, sociais de Angola, em artigos na sua maioria assinados por angolanos. E mesmo quando subscritos por portugueses ou outros se enquadram numa linha de vigilante exigência crítica e dinâmica (FERREIRA, Manuel apud FONSECA, Maria Nazareth, 2008, p. 37).

A partir da criação das revistas propostas pelos intelectuais de Angola, entende-se que está formado o pano de fundo para a luta contra o que pode ser chamado de colonização cultural. Assim, a revista Mensagem foi um dos marcos iniciais do MPLA e a revista Cultura foi uma das principais responsáveis da divulgação da nova proposta de nação angolana, refletida de forma evidente nas obras.

Com base nas temáticas oferecidas pelas produções literárias africanas – dando destaque às angolanas, objeto desta pesquisa – é possível perceber que a preservação do passado através da memória, a sensualidade e o misticismo aparecem nas composições locais. Segundo Rita Chaves (2005, p. 48), a volta ao passado serve como forma de libertação e de formação de uma identidade marcada pela diferença, redescobrimo ou reafirmando quem é o sujeito africano. Mesclando aspectos herdados da imposição colonialista às características genuinamente africanas, aparece nas produções culturais, em particular na literatura, um sujeito híbrido, que carrega em si características culturais diversas às quais fora exposto.

Rita Chaves afirma que o passado abordado como material a ser resgatado pelos intelectuais angolanos se refere ao período pré-colonial e serviu como base para um projeto de libertação através dos ideais vigentes neste período anterior. Portanto, assim como Maria Nazareth Fonseca, Rita Chaves também acredita que esses ideais surgem na poesia, bem como na prosa angolana através das imagens recorrentes à terra, música, danças e qualquer outro elemento que possa definir a essência angolana. Esse retorno às imagens do passado pode ocorrer através da memória em relação à infância, período definido como “[...] fase da vida em que o desenho da exclusão social se revela atenuado” (CHAVES, 2005, p. 49).

O processo colonial, além da tentativa de realização do apagamento religioso, político e cultural, buscava implantar a língua da metrópole como oficial. Essa língua imposta passou a ser um importante instrumento contra o sistema vigente e, ao jeito do povo angolano, que acrescentava referências africanas à língua portuguesa, através da literatura, serviu como afirmação da nacionalidade e parte importante da construção da identidade do povo de Angola.

Em diversas obras, as limitações sofridas, a censura e o desejo de uma melhor sociedade no país eram assuntos recorrentes. Elementos históricos e políticos serviam como pano de fundo para que os personagens refletissem e delineassem uma sociedade ideal. Por vezes, o tempo narrativo não condiz com o

tempo da escrita – como é o caso do romance que faz parte do *corpus* ficcional deste trabalho. Esse jogo de temporalidades, que apresenta as tradições e a modernidade, é de extrema importância para que a tão sonhada identidade seja projetada.

### 1.3 A literatura de José Eduardo Agualusa

*Dezembro. Sobre o muro  
ardia em silêncio a pitangueira:  
a saudade é um fruto vermelho.*

Kianda

José Eduardo Agualusa Alves da Cunha<sup>6</sup> nasceu no Huambo, Angola, em 13 de dezembro de 1960. Estudou Silvicultura e Agronomia em Lisboa, Portugal. Recebeu três bolsas de criação literária para a produção dos romances *Nação crioula* (1997), *Um estranho em Goa* (2000) e *O ano em que Zumbi tomou o Rio* (2001). Em 2009, após receber o convite da *Fundação Holandesa para a Literatura*, passou dois meses em Amsterdam na Residência para Escritores, onde acabou de escrever o romance analisado nesta pesquisa, *Barroco tropical*. Suas obras já foram traduzidas para vários idiomas.

Membro da União dos Escritores Angolanos, Agualusa também escreve crônicas para a revista LER<sup>7</sup>. Ainda, realiza para a Rádio e Televisão de Portugal (RTP) África "A hora das Cigarras", um programa de música e textos africanos. O escritor está em fase de lançamento de seu novo romance, *Teoria geral do esquecimento* e permanece em atividade.

O seu primeiro romance, *A Conjura* (1989), recebeu o Prêmio de Revelação Sonangol, premiação esta criada pela empresa Sociedade Nacional de

<sup>6</sup> Cf. Biografia de **José Eduardo Agualusa: Biografia**. Disponível em: <[www.joseeduardoagualusa.com.pt/](http://www.joseeduardoagualusa.com.pt/)>. Acesso em: 26 abr. 2010 e **José Eduardo Agualusa**. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9\\_Eduardo\\_Agualusa](http://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Eduardo_Agualusa)>. Acesso em: 24 abr. 2010.

<sup>7</sup> Revista literária portuguesa, criada em 1987, pela Fundação Círculo de Leitores (clube do livro em Portugal) com o objetivo de promover a língua portuguesa. A revista é publicada mensalmente e possui em seu *corpus* entrevistas com escritores nacionais e estrangeiros, crítica literária, divulgação de obras e de perfis de autores e, também, publicação de textos inéditos.

Combustíveis de Angola (Sonangol) para a valorização dos escritores angolanos. Com a obra *Nação Crioula* (1997) recebeu o foi distinguido com o Grande Prêmio de Literatura da RTP (estação de rádio portuguesa). Em 2007, Agualusa recebeu o Prêmio Independente de Ficção Estrangeira, promovido pelo diário britânico *The Independent* em colaboração com o Conselho das Artes do Reino Unido, pelo livro *O Vendedor de Passados* (2004), tornando-se o primeiro escritor africano a receber tal distinção. Em 2011, foi a vez de *Barroco tropical* (2009) a ser indicado ao *Prêmio Courier International*, já especificano no início deste capítulo.

É possível perceber nas leituras de seus romances características como a ironia, humor, marcas da oralidade na narrativa bem como alguns aspectos autobiográficos. No romance *Barroco tropical*, o leitor toma conhecimento que Bartolomeu Falcato – um dos narradores do romance – é escritor e cineasta. Na obra, há momentos em que a história dos dois, autor e narrador, torna-se uma só, com a descrição de aspectos da biografia de José Eduardo Agualusa como se fossem parte da vida de Bartolomeu:

Certo dia, entrevistado por um dos pequenos semanários que na altura se multiplicavam em Luanda, comentei distraído o vago aborrecimento que sempre me provocou a poesia de Agostinho Neto. E acrescentei: “Foi um estadista, não um poeta, a poesia era para ele uma outra forma de fazer política. Deixou-nos apenas meia dúzia de versos, quase todos medíocres” (AGUALUSA, 2009, p. 84).

E ainda: (*Vivi um ano em Berlim, beneficiado de uma bolsa de criação literária do Deutscher Akademischer Austausch Dienst. Não cheguei a aprender o idioma, mas ganhei o hábito de praguejar em alemão*) (AGUALUSA, 2009, p. 200).

São recorrentes nas obras do escritor temas como política nacional, hibridismo cultural e a questão do negro nas sociedades, como foi o caso de *O ano em que Zumbi tomou o Rio*. Essas características são visíveis através do uso de ironia e paródia em seus textos, levando esses temas tão caros a serem debatidos e a gerar algum tipo de alerta, mesmo que em pequena escala, para as problemáticas abordadas.

As características já estudadas acerca da metaficção historiográfica são encontradas nos romances de José Eduardo Agualusa. A utilização de aspectos estéticos que proporcionam uma nova relação entre história e literatura fazem parte dos enredos de seus romances, na medida em que se passam em meio à grandes

eventos como guerras, crises econômicas e/ ou políticas. Para melhor expressar esses aspectos, o autor utiliza como ferramenta a polifonia e a paródia irônica como forma de estabelecer reflexões críticas acerca da sociedade bem como contribuir para a discussão sobre a formação do novo contexto cultural e identitário.

Com base no estudo sobre o autor bem como sobre as características da literatura escrita em um contexto pós- colonial, entende-se que Agualusa através de sua obra é um escritor representativo da categoria literária que aborda a metaficção historiográfica. Tal assertiva é possível de ser constatada através do estudo de seus textos, repletos de elementos metadieéticos, abordagens historicamente localizadas e narrações que possibilitam a participação ativa do leitor no processo de significação da obra.

## 2 BARROCO TROPICAL E O MULTICULTURALISMO

### 2.1 Como a obra insere-se em um contexto multicultural

#### **Novo Rumo**

*Na alta noite dos caminhos  
sem nome  
o nosso nome é ritmo  
o nosso destino é a Vida*

*O ritmo  
dos passos incertos dum filho pródigo  
que por herança teve azorragues  
e se esbanjou em fé  
em hesitações em amor  
e regressa desiludido  
mas ainda crente  
procurando em si  
o homem que perdeu*

*O destino  
é a própria História  
o Início  
a Concordância*

*Somos o ritmo construtivo  
do Novo  
na alta noite  
dos caminhos sem nome.*

Agostinho Neto

Nesta parte da pesquisa, serão abordados os aspectos referentes ao multiculturalismo e em que medida a obra do escritor José Eduardo Agualusa está inserida neste contexto. Para tanto, será necessário que seja definido o que é multiculturalismo, identidade e comunidade.

Segundo Stuart Hall (2009, p. 50), multiculturalismo diz respeito “às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais”. Ainda, define como sendo multicultural “as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes

comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retém algo de sua identidade ‘original’” (HALL, 2009, p. 50).

Dessa forma, entende-se que as sociedades multiculturais são, por definição, heterogêneas. Assim, são compostas por distintas variações culturais e alguns processos e estratégias políticas inacabadas. Na África, mais especificamente em Angola, observa-se que há várias culturas existentes e, durante o período colonial, houve a pressão política para que houvesse uma espécie de unificação cultural através da imposição da língua e da cultura da metrópole. Após a independência – já estudada no primeiro capítulo deste trabalho – houve a proposta de unificação da Angola para os angolanos, deixando claro o partido político no poder que deveriam ser preservados os antigos hábitos do povo local. Porém, a partir do momento em que houve contato com uma nova cultura, mesmo que por imposição, houve a formação de um novo projeto cultural, com base na absorção dos novos costumes somados aos antigos. Assim, uma nova cultura foi formada, sem deixar de lado as raízes do povo, mas somando aos aspectos apresentados durante a colonização.

Para Hall, há diferentes tipos de multiculturalismo: conservador, liberal, pluralista, comercial, corporativo e o crítico – ou revolucionário – que é o que mais se adéqua a esta pesquisa. Segundo o autor, o multiculturalismo revolucionário “enfoca o poder, o privilégio, a hierarquia das opressões e os movimentos de resistência” (HALL, 2009, p. 51). Na obra analisada, isto é visível através da relação estabelecida entre os diferentes tipos presentes no romance, personagens das mais diversas origens que passam a compor o quadro angolano e a contribuir com a construção dessa nova identidade.

As migrações sustentam a formação das sociedades multiculturais, também chamadas de *diásporas*, responsáveis pela constituição de culturas mistas. Elas ocorrem por diferentes razões, como por exemplo, religiosas, políticas e econômicas, relatadas através do discurso histórico ao longo do tempo. Para melhor explicar as diversas causas dos movimentos migratórios, é possível citar a diáspora dos judeus no que diz respeito às causas religiosas, ou, buscando um exemplo do romance em análise, a personagem Mãe Mocinha, que partiu do Brasil para Angola em busca das origens do puro Candomblé, bem como de um marido. É evidente que, através desses deslocamentos, foram se desenvolvendo novas sociedades, porém, frágeis, graças aos problemas apresentados desde a época do colonialismo. Contudo, é importante estabelecer relações entre a valorização dos estudos sobre o

multiculturalismo, pós-colonialismo e os fatores que geram a expansão multicultural e as comunidades existentes nas sociedades.

Em termos conceituais, *pós-modernismo* é uma fase na qual os fatores que predominavam anteriormente dão espaço para os valores marginais, até então omitidos. Segundo o teórico Terry Eagleton,

A palavra pós-modernismo refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto que o termo pós-modernidade alude a um período histórico específico. Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. [...] Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, autoreflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre cultura “elitista” e a cultura “popular”, bem como entre arte e experiência cotidiana (EAGLETON, 1998, p. 8).

Dessa forma, entende-se que o pós-modernismo inclui, também, o multiculturalismo. Tal afirmação é possível devido a todas as abrangências que a sociedade multicultural comporta e as características que possui em comum com o fenômeno pós-moderno, ou seja, há a pluralidade, a heterogeneidade, a composição das comunidades e a formação das diferentes identidades a partir da exposição às novas formas culturais.

Em relação às comunidades, observa-se que estão unidas pelas ideias que as pessoas do grupo tem acerca de identidade. Mas, este conceito pode gerar algumas distorções como, por exemplo, a ideia de grupo homogêneo. Não se deve perder o foco da questão que define estas comunidades como heterogêneas, uma vez que há diversidade gerada por vários aspectos, bem como a experiência da migração, fazendo com que o sujeito absorva novos hábitos culturais da sociedade que o acolheu, sem deixar suas crenças ou culturas anteriores no esquecimento.

Outra questão levantada por Stuart Hall trata sobre o hibridismo para explicar as relações estabelecidas por culturas mistas das comunidades onde há casos de diásporas. Para o autor, hibridismo é “um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade” (HALL, 2009, p. 71). Assim, entende-se que o hibridismo é um processo em que

ocorre uma revisão das referências culturais que a comunidade possui diante dos novos modelos que passam a fazer parte de sua convivência.

Em *O Local da Cultura*, Homi K. Bhabha afirma que o multiculturalismo vem a somar junto às questões de solidariedade e comunidade, pois há a necessidade de compreender que as novas identidades propostas estão em construção não de forma individual, mas coletiva e que, para compreender o fenômeno em sua totalidade, é preciso conhecer as identidades minoritárias e as diferenças culturais. Para Bhabha, as produções feitas na zona de fronteira<sup>8</sup>, onde são adicionados todos os tipos de diferenças culturais, proporcionam novos signos de identidade e são realizadas nos chamados “entre-lugares”. É neste ponto que todos os valores culturais e interesses da comunidade são negociados, e suas produções tornam-se híbridas.

Bhabha apresenta exemplos como o da artista Renée Green, que utilizando uma metáfora arquitetônica busca estabelecer relações entre diferentes identidades em um espaço comum, definindo o que se pode chamar *identidade pendular*. Dessa forma, entende-se que o trânsito entre comunidades faz com que sejam compostas identidades híbridas,

Isto porque a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos. É nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual *algo começa a se fazer presente* em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente (BHABHA, 2010, p. 24).

Sobre esta afirmação, ocorre a aproximação com o pensamento de Edward Said acerca do “viver no exterior”. Ao invés de aplicar a expressão “diaspórico” como Hall e Bhabha, Said prefere fazer uso do termo “exilado”, e descreve esta prática de viver no exterior da seguinte maneira:

O exílio tem origem na velha prática do banimento. Uma vez banido, o exilado leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro. Por outro lado, os refugiados são uma criação do Estado do século XX. A palavra refugiado tornou-se política: ela sugere

---

<sup>8</sup> Zona de fronteira, para Homi Bhabha, é o ponto de encontro das diferenças, onde surgem as novas produções culturais junto à reconfiguração do passado. Ou seja, é o momento de “tradução cultural”, onde há o cruzamento do passado e do presente.

grandes rebanhos de gente inocente e desnorreada que precisa de ajuda internacional urgente [...] os expatriados moram voluntariamente em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais [...] os emigrados gozam de uma situação ambígua. Do ponto de vista técnico, trata-se de alguém que emigra para um outro país. Claro, há sempre uma possibilidade de escolha, quando se trata de emigrar (SAID, 2003, p. 54).

O quadro cultural das sociedades modernas é formado em grande escala por sujeitos que estão fora de seu local de origem. Estes sujeitos tem a necessidade de buscar entender sua identidade, que devido à experiência da mudança, passa a ser composta de diferentes fragmentos, ou seja, de todos os elementos culturais aos quais esta pessoa tiver contato.

É esta ideia que percorre a narrativa de José Eduardo Agualusa, em que diferentes comunidades vivem em um mesmo lugar, Luanda, compondo o quadro híbrido social do local. É na capital angolana que se percebe que a diversidade passa a ser o alicerce das distintas trajetórias dos personagens. Sujeitos que migraram de diferentes locais passam a somar às suas culturas de origem os aspectos culturais e tradicionais de Angola, contribuindo para a construção de uma nova identidade angolana. Existem igualmente os personagens angolanos que, mesmo sem deixar o país, transitam entre diferentes culturas, formando, uma cultura heterogênea. Como exemplo, pode-se contar com os dois narradores – Bartolomeu e Kianda – que transitam entre vários espaços, e também a miss Núbia entre outros.

A constante busca da identidade – individual e coletiva – faz com que, cada vez mais, o multiculturalismo faça sentido e ganhe corpo. Novamente através das ideias de Homi Bhabha é possível compreender essa ideia:

[...] é o desejo de reconhecimento, “de outro lugar e de outra coisa”, que leva a experiência da história além da hipótese instrumental. [...] é o espaço da intervenção que emerge nos interstícios culturais que introduz a invenção criativa dentro da existência. E, uma última vez, há um retorno à encenação da identidade como iteração, a re-criação do eu no mundo da viagem, o re-estabelecimento da comunidade fronteira da migração (BHABHA, 2010, p. 29).

A partir do apresentado por Stuart Hall e por Homi K. Bhabha entende-se que a questão multicultural está intimamente ligada aos conceitos de identidade e comunidade. Contudo, não é possível pensar em políticas multiculturais sem ter em

mente a necessidade do fortalecimento de laços com as comunidades minoritárias, ou seja, as que sofrem mais pela exclusão racial e étnica.

Em *Barroco tropical*, além dos personagens principais, são apresentados pelo narrador em uma das partes quinze personagens secundários. Dentre estes, encontram-se o Medo e a cidade de Luanda. Assim, com mais esses personagens, é possível entender que o sentimento de pavor e as maneiras sob as quais ele se manifesta, bem como a capital angolana, mostram as diferentes identidades que convivem por razões distintas, como através da imposição, das escolhas individuais e/ ou coletivas. Através da diáspora, por diferentes causas, como já foi mencionado antes, o quadro identitário passa a ganhar forma, com personagens vindos de diferentes lugares, por motivos diversos que, ao mesmo tempo em que adquirem costumes novos, lançam os seus próprios hábitos, demonstrando que é possível e necessário que haja heterogeneidade nas comunidades.

No que diz respeito às comunidades, Benedict Anderson (2008), afirma que são imaginadas uma vez que “[...] os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria dos seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, 2008, p. 32). Dessa forma, entra em discussão a ideia de nação. Segundo o cientista político, a identidade é uma forma de representar valores estabelecidos dentro dessas comunidades. Dessa maneira, a pertença de um sujeito a uma comunidade específica se dá simplesmente pelo fato de não pertencimento a outra, ou seja, através do critério de negação.

Deve ser lembrado, conforme os apontamentos de Homi Bhabha e Stuart Hall, que as comunidades – bem como os sujeitos que a elas pertencem – estão sempre em processo de ressignificação. Ou seja, a medida que interagem com os outros membros da comunidade e entram em contato com novas e distintas formas culturais, o sujeito apresenta uma nova perspectiva, tornando-se híbrido.

Contudo, a ideia de comunidade imaginada também é apresentada por Anderson através do que ele chama de “camaradagem horizontal”. O autor afirma que mesmo em um ambiente onde existe tantos tipos de desigualdade, hostilidade e exploração, é possível que haja solidariedade entre eles. Isto tudo é demonstrado pelos sacrifícios que os sujeitos fazem em detrimento dos outros nos períodos mais difíceis.

No romance de Agualusa, as ideias de comunidade e de solidariedade existem. Os personagens que passam a se cruzar ao longo da narrativa – pelo menos a maioria deles – estão dispostos a ajudar uns aos outros. Bartolomeu busca entendimento sobre a morte de Núbia, mesmo não podendo mais ajudá-la, os irmãos Congo são, igualmente, exemplos de ajuda. Rato Mickey, Dálmata e Mãe Mocinha estão dispostos a ajudar o narrador.

Outrossim, a temática colonial faz parte do romance em análise. Mesmo sendo posterior à independência e passando em um tempo futuro, o colonialismo faz parte da narrativa por meio de personagens que viveram tal período bem como a sua transição. Com isto, a construção da identidade e das novas comunidades, é realizada através da composição da identidade local, unindo tradição às novas culturas que entram em contato com a antiga através de personagens diaspóricos e do senso crítico em relação à nova situação.

Outro ponto relevante acerca do romance em questão, assim como outras obras escritas sob a mesma ótica pós-colonial, apresenta ainda a dimensão política, uma vez que auxilia a formação de uma lógica nacional, através do resgate de hábitos tipicamente angolanos, vindos dos elementos tradicionais de sua cultura. A partir do constante diálogo com o leitor, a obra contribui para a compreensão dessa identidade em construção, por meio da análise do passado, mesmo unida aos elementos ficcionais e da inclusão dos novos processos culturais à nova nação, formada por fragmentações e pelo hibridismo cultural, como já foi mencionado.

Tais fatores sustentam a questão multicultural emergente. Ou seja, migrações, o novo cenário político e social que surgiu após o colonialismo, trazendo para o centro das discussões todas as variedades étnicas, religiosas e culturais por vezes omitidas durante o período colonial e – também – a globalização, permitiram uma maior circulação de informação, além de seus meios de produção e a difusão do consumo. Dessa forma, entende-se que o que antes ficava omitido, hoje faz parte das discussões em vários níveis, político, social e cultural.

Para Zygmunt Bauman, a globalização “é o destino irremediável do mundo, um processo irreversível; é também um processo que nos afeta a todos na mesma medida e da mesma maneira. Estamos todos sendo “globalizados” — e isso significa basicamente o mesmo para todos” (BAUMAN, 1999, p. 7). Com isto, nota-se que as fronteiras geográficas por vezes deixam de existir, pois há na sociedade moderna a facilidade de deslocamento, mesmo que este ocorra de forma virtual. A internet, a

facilidade de mover-se entre diferentes lugares geram uma nova concepção de identidade híbrida, porém, tal mobilidade apresenta-se de maneira distinta aos sujeitos da modernidade, visto que as diferenças não deixam de existir:

Com efeito, longe de ser um “dado” objetivo, impessoal, físico, a “distância” é um produto social; sua extensão varia dependendo da velocidade com a qual pode ser vencida (e, numa economia monetária, do custo envolvido na produção dessa velocidade). Todos os outros fatores socialmente produzidos de constituição, separação e manutenção de identidades coletivas — como fronteiras estatais ou barreiras culturais — parecem, em retrospectiva, meros efeitos secundários dessa velocidade. (BAUMAN, 1999, p. 19)

As facilidades proporcionadas pela diminuição dos custos com viagens, facilidades nas formas de pagar tais despesas e a circulação imediata de informações de todos os lugares do mundo tornou mais alcançável as mudanças das pessoas. As causas que levam a esse trânsito global podem ser da mais diversa natureza: econômica, através da abertura do mercado e aceitação de mão de obra de diferentes locais; cultural, graças à vontade de expandir o conhecimento visitando, física e virtualmente, diferentes localidades e descobrindo as particularidades culturais de cada um; política, tendo em vista que há pessoas que buscam asilo político após as crises em seus locais de origem, entre outras.

## 2.2 A definição da identidade neste contexto

### **A casa**

*A pedra, o pau, o barro,  
Os alicerces  
Da casa prometida  
Sabida  
Como certa.*

*A pedra dura  
Madeira que se dobra  
O barro que se molda  
Coragem que perfura  
A timidez que sobra  
Paciência que se amolda.*

*Um bocado de sonho em cada mão,  
 Um resto de azul  
 No resto da manhã,  
 E amanhã,  
 De manhã cedo,  
 Sem medo,  
 A casa que te ofereço  
 Cercada de amizade.*

Aires de Almeida Santos

Após analisar os elementos que fazem parte do multiculturalismo, dentre eles a questão da identidade, que nesta parte será abordada com mais detalhes, serão revisados os pormenores que definem os sujeitos apresentados no romance. Serão buscados os pontos comuns que fazem parte da composição identitária dessas pessoas que são submetidas – ao longo da vida – a novas formas culturais.

Segundo Hall (2006), “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”. Dessa forma, é possível perceber que com todas as mudanças geradas pelos efeitos do multiculturalismo, a mais urgente a ser tratada é a que diz respeito à identidade, visto que afeta de maneira geral a convivência social através das descobertas individuais do sujeito.

Com todos os avanços emergentes na sociedade pós-moderna, é visível a centralização dos debates acerca de quem anteriormente estava à margem das discussões e a proposta de uma abordagem – mesmo que fragmentada – das questões culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia e raça. Tudo isto fez com que passassem a fazer parte das investigações também as descobertas individuais dos sujeitos, geradas por todas as mudanças por eles vivenciadas. Dessa maneira, ocorre a chamada *crise de identidade*, visto que qualquer tipo de mudança altera a percepção que a pessoa tem de seu papel no mundo, em sua comunidade e em seu interior.

Porém, para o crítico cultural Kobena Mercer “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (MERCER, 1990, p. 43 apud Hall 2006, p. 9). Logo, o que antes parecia estático em dada posição

passa a fazer parte do centro das discussões, proporcionando uma série de incertezas no sujeito que passa a não se reconhecer e a buscar um novo lugar.

Em uma perspectiva histórica, Hall examina três diferentes conceitos de identidade, sendo estes: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. A primeira concepção dá conta de uma identidade mais individualista, a segundo procura equilibrar o “eu” e a “sociedade”, lembrando que o sujeito não existe sozinho, pois as pessoas se formam graças as suas relações com as outras; o sujeito pós-moderno, de acordo com o autor,

[...] previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. [...] 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. [...] O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente (HALL, 2006, p. 12-13).

A autora Kathryn Woodward (2009) em um debate sobre identidade – no caso do seu artigo, Sérvia – afirma que tais identidades são representações feitas através dos símbolos e da linguagem. A questão da identidade é discutida através das diferenças existentes entre os povos, relacionando-se com elementos que estão do lado de fora. Entende-se que um sujeito pertence a uma determinada nacionalidade pelo fato de não pertencer a outra, gerando assim a ideia de exclusão.

Ainda sobre os estudos da autora acima citada, há um exemplo utilizado por ela na defesa de seu argumento de que a identidade é algo que ultrapassa os limites simbólicos, atingindo o âmbito social, possível de ser percebido nos casos africanos, mais especificamente ao caso angolano tratado nesta pesquisa. Segundo Kathryn Woodward (2009, p. 10), “a luta para afirmar as diferentes identidades tem causas e consequências materiais [...] é visível no conflito entre grupos em guerra e na turbulência e na desgraça social e econômica que a guerra traz”.

A questão das diferenças entre sexos, etnias e raças assumem diferentes graus de importância, dependendo de momentos específicos, ou historicamente definidos. Voltar ao passado é uma maneira de construir a identidade, e isso ocorre em meio a conflitos, crises, contestações e por idealizações, produzindo um sujeito

híbrido, que transita por diferentes estruturas e culturas, não só fisicamente, mas também graças à imaginação.

Contudo, é necessário compreender a ideia de representação incluída nos processos de identificação pelos quais o sujeito passa ao longo da vida. Essas representações – segundo Woodward (2009, p. 17) – incluem “as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito”. É deste modo que tudo que norteia o sujeito passa a fazer algum sentido e assim é que o sujeito se determina enquanto tal. Não obstante, a autora sugere que:

A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar (WOODWARD, 2009, p. 17).

Essa ideia de representação e a questão da identificação com um determinado sistema pode ser explicada através do viés psicanalítico. Como pode se perceber, os diferentes significados produzidos através das mais variadas formas que buscam atrair – de maneira inconsciente – uma maior variedade de sujeitos simpatizantes, são discutíveis, uma vez que o significado produzido não é algo estanque.

A identidade do sujeito é passiva a mudanças devido às constantes alterações que as sociedades sofrem. Alterações estas que ocorrem de maneira rápida, muitas vezes influenciada pela globalização e os impactos que esta causa como um todo. Porém, não se deve deixar de observar que as mudanças não possuem o grau definitivo de deixar de ser uma coisa para ser outra. É aí que está a questão da continuidade do sujeito, pois o mesmo passa por diferentes processos históricos ao longo da vida e vai – assim – moldando a sua identidade individual e coletiva.

Em relação à globalização, é possível observar que esta apresenta diferentes consequências no que diz respeito à identidade. De modo geral, percebe-se que a heterogeneidade cultural proposta pela exposição e convivência de diferentes culturas pode proporcionar – em contrapartida – um determinado tipo de crise nas

identidades comunitárias e às culturas locais. Assim, segundo Woodward (2009, p. 21), “pode levar a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidade”.

Além das mudanças propostas neste período moderno, há o que o sociólogo Anthony Giddens chama de “forma reflexiva de vida”, onde “as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter” (GIDDENS, 1990, p. 37-38 apud HALL, 2006, p. 15).

Com isto, depreende-se que a rapidez com a qual as pessoas ao redor do mundo recebem informações, deslocam-se por razões diversas e entram em contato com novos sujeitos e com diferentes culturas fazem com que estas pessoas modifiquem-se a partir de dentro, exteriorizando a seguir novos elementos que elas tomam como seus na nova construção de si mesmo.

Através dos estudos da obra de Hall, percebe-se a ideia de complexidade da sociedade moderna, na qual surge um sujeito menos focado no individualismo, tornando necessária a vida coletiva das pessoas. Todavia, ainda que de forma adaptada, o dualismo cartesiano proposto por Descartes (penso, logo existo) ainda existia, porém, em novos termos: indivíduo e sociedade e não mais indivíduo e matéria.

A identidade é algo que se constrói a partir de processos inconscientes do sujeito, como já foi afirmado antes, assim, entende-se que não é algo que já nasça pronto. Essa concepção de formação do indivíduo tem como base os estudos das teorias psicanalíticas de Freud e suas releituras na modernidade. De acordo com essas teorias, há partes dessa identidade que estão sempre em construção e há aspectos que são idealizados pelo indivíduo.

Outra questão que tira do centro a pura discussão da identidade são os estudos linguísticos, principalmente os propostos por Ferdinand de Saussure em seu *Curso de linguística geral*. Em sua obra, o linguista parte de uma premissa onde afirma que a língua é um objeto social e não individual, está sempre em movimento e não possui significados estanques, bem como a questão da identidade segundo as afirmações de Stuart Hall. Além disso, há a questão de analogia, ou seja, de uma palavra significar uma coisa e não a outra, bem como o fato de um sujeito ser alguém pelo fato de não ser outra pessoa.

Diante dos estudos modernos dos filósofos da linguagem como, por exemplo, os realizados por Jaques Derrida apresentados na pesquisa de Stuart Hall, que em algum momento sofreu influências de Saussure, foi exposto o argumento que explica que

o/a falante individual não pode, nunca, fixar o significado de sua identidade. As palavras são “multimolduradas”. Elas sempre carregam ecos de outros significados que elas colocam em movimento, apesar de nossos melhores esforços para cerrar o significado. [...] O significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença) (DERRIDA, 1991 apud HALL, 2006, p. 41).

Essa ideia de vários significados para uma mesma expressão vai ao encontro do que se entende por sujeito híbrido, exposto a várias culturas e formas diferentes que fazem parte de sua composição enquanto indivíduo. Não há apenas um significado, pode haver vários de acordo com o momento cultural vivenciado.

Em sua pesquisa, Hall propôs mais dois fatores que fizeram com que a identidade fixa do sujeito, defendida pelos iluministas, fosse tirada do centro, proporcionando um sujeito aberto, com identidades sempre em formação. Esses dois últimos fatores são o poder disciplinar, descoberto através dos estudos feitos por Michel Foucault e o Feminismo – junto aos movimentos contraculturais do final dos anos sessenta.

É possível inferir que a leitura realizada por Stuart Hall acerca do poder disciplinar, defendido por Foucault, aponta para uma forma que visa manter regradamente todas as atividades e práticas individuais, em família e em comunidade dos indivíduos. Porém, através dos estudos desta teoria, é possível concluir que – embora as regras impostas fossem necessárias para um convívio social mais organizado – o sujeito tornou-se ainda mais individualizado.

Em relação ao feminismo – um dos movimentos sociais emergentes durante a década de sessenta do século XX – nota-se que este contribuiu para o descentramento da identidade, como menciona Hall. Segundo o autor, dentre tantas atribuições desses movimentos, o mais importante a destacar é o fato de discutir uma política de identidade para cada tema proposto. Foi através dos avanços do feminismo que houve a ênfase ao que Stuart Hall chamou de sujeito generificado, tornando politizadas as questões de “subjetividade, identidade e processos de

identificação (como homens/ mulheres, mães/ pais, filhos/ filhas)” (HALL, 2006, p. 45).

A discutida questão da *crise de identidade* leva em conta as relações existentes entre o que já é conhecido como identidade local – e comunidade – e todas as diversidades propostas pelo multiculturalismo. Logo, a solução pensada é o retorno das certezas étnicas conhecidas pelas comunidades expostas a esses processos. Kathryn Woodward apresenta como exemplo o ocorrido na União Soviética e com o bloco comunista do Leste Europeu<sup>9</sup> e também a Europa pós-colonial<sup>10</sup>. Esses exemplos apresentados podem ser encaixados nos estudos realizados sobre a África independente – mais especificamente com os processos vividos em Angola, estudados ao longo desta pesquisa.

Nota-se que os conflitos ocorridos após a independência apresentam como pano de fundo a busca pelas “certezas étnicas”, ou seja, há uma procura do que é essencialmente angolano, gerando a partir disto, uma série de discordâncias internas. Em relação a isto, Woodward afirma que

o passado e o presente exercem um importante papel nesses eventos. A contestação no presente busca justificação para a criação de novas – e futuras – identidades nacionais, evocando origens, mitologias e fronteiras do passado. Os conflitos atuais estão, com frequência, concentrados nessas fronteiras, nas quais a identidade nacional é questionada e contestada (WOODWARD, 2009, p. 23).

Em *Barroco tropical*, tal busca pela identidade angolana pura ocorre em meio às imposições e pela inaceitação do novo por parte do governo e por seus simpatizantes. O hibridismo não é visto com bons olhos pelas facções mais radicais do Estado, deixando alguns personagens que vivem o novo sem negar seu passado em uma situação difícil. Há os personagens que não são angolanos de origem, mas que escolhem o país como sua nova morada por diferentes razões, adotando as tradições já existentes em Angola junto às experiências vividas em seu local de

---

<sup>9</sup> Em seu ensaio, Kathryn Woodward exemplifica a crise de identidade com o exemplo do ocorrido na União Soviética e o leste europeu após a desestabilização do Comunismo em 1989, que fez com que este deixasse de ser o único fator de identificação de posição política. Desta forma, houve a necessidade de suprir tal ausência através de outras formas de identificação como a étnica, a religiosa e a cultural.

<sup>10</sup> A Europa pós-colonial é citada pela autora para exemplificar as diversas respostas às propostas que multiculturalismo gera nas sociedades, buscando uma maior dedicação ao entendimento acerca das várias etnias existentes e das formas como os grupos étnicos lidam com as diferenças e com suas identidades de origem.

origem, passando a serem sujeitos heterogêneos, formando uma nova forma cultural.

É necessário ainda levar em conta que as identidades nacionais propostas – mesmo que no âmbito imaginário – são prelúdios de que mudanças crescentes estão para acontecer. Sobre isso, Woodward afirma que

as identidades em conflito estão localizadas no interior de mudanças sociais, políticas e econômicas, mudanças para as quais elas contribuem. As identidades que são construídas pela cultura são contestadas sob formas particulares no mundo contemporâneo – num mundo que se pode chamar pós-colonial (WOODWARD, 2009, p. 25).

Este argumento da autora faz com que se perceba o desejo de que os antigos posicionamentos acerca da identidade nacional retornem, mesmo que estes sejam questionáveis, na medida em que não se sabe se há uma única verdade histórica passível de resgate. Todavia, a proposta do retorno histórico existe com o intuito de gerar novos posicionamentos acerca das diferentes identidades do sujeito. Portanto, é possível que através do resgate histórico, seja possível fazer com que uma nova história cultural – e identitária – seja escrita.

Além disso, os processos históricos que serviam como base para que houvesse um desejo de retorno aos padrões antigamente oferecidos estão em crise na modernidade, fazendo com que novos processos identitários sejam idealizados. O mais comum nesses casos é que sejam realizados tais processos por meio das contestações políticas, como por exemplo, através dos movimentos étnicos e nacionais, baseados nas diferenças.

Em relação à escolha da identidade, é possível afirmar que esse processo, segundo Woodward (2009, p. 59), “se dá no nível do inconsciente e é uma forma de descrever como os indivíduos acabam por adotar posições de sujeito particulares”. Essa construção de identidades em situações particulares pode ocorrer graças a fatores sociais, mas isso não explica as decisões tomadas pelo sujeito para tomar determinadas posições e seu apego a elas.

Diante do exposto até o presente, ficou evidente que a questão da identidade passa a ser foco das discussões quando esta apresenta algum tipo de crise, conforme os autores estudados que tratam dessa questão. Não é possível definir identidade como sendo algo estanque, homogênea ou acabada. O sujeito está

sempre exposto às diferenças e são elas que o complementam. São as diferenças que fazem com que as sociedades culturais tenham sentido.

## 2.3 O Medo em *Barroco tropical*

### 2.3.1 As variantes do Medo

#### **Consciencialização**

*Medo no ar!*

*Em cada esquina  
sentinelas vigilantes incendeiam olhares  
em cada casa  
se substituem apressadamente os fechos velhos  
das portas  
e em cada consciência  
fervilha o temor de se ouvir a si mesma*

*A história está a ser contada  
de novo*

*Medo no ar!*

*Acontece que eu  
homem humilde  
ainda mais humilde na pele negra  
me regresso África  
para mim  
com os olhos secos.*

Agostinho Neto

Uma das presenças mais marcantes em *Barroco tropical* é a do medo, empregado por diferentes vozes na narrativa. Ao longo do romance, este sentimento aparece das mais variadas formas, inclusive como personagem secundário, ganhando um subcapítulo na parte dedicada a este leque de personagens.

Para o narrador do romance em questão, o Medo – grafado com letra maiúscula – é diferente do medo “minúsculo”, sendo o primeiro de cunho mais político e social e o segundo mais de acordo com os pequenos temores que acompanham o sujeito em seu dia a dia. Para Bartolomeu Falcató, Medo é

“sentimento de permanente angústia e desamparo que aflige as pessoas com opiniões diferentes em países sujeitos a regimes totalitários” (AGUALUSA, 2009, p. 84). Este viés percorre toda a narrativa, pois mesmo sendo posterior ao colonialismo, aborda como sendo presente – mesmo em 2020 – a ideia de que o totalitarismo político ainda é vigente, mesmo que mascarado, no país.

Para que seja possível entender o papel que o Medo exerce no romance, é necessário mencionar a pesquisa realizada pelo sociólogo Zigmunt Bauman (2008) em sua obra *Medo líquido*. Nela, em linhas gerais, pode-se entender que o medo é um sentimento vago, que perturba a rotina da pessoa, causando desconforto, ansiedade e vários tipos de premonições desagradáveis. Este é um sentimento mais perturbador nos casos em que se encontra sem razão plausível, sem explicações. Segundo o sociólogo, “medo é o nome que damos a nossa incerteza” (BAUMAN, 2008, p. 8). Não há quem viva sem ter medo de nada, pois o sujeito sempre apresenta algum tipo de temor: medo da morte, do desemprego, de doenças, medo do desconhecido, entre outros.

Para Bauman (2008), os medos podem ser classificados de diferentes formas, pois trata-se de algo conhecido por todo ser vivo. Porém, no caso dos humanos, ocorre o que se chama “medo de segundo grau ou derivado”, ou seja, um medo renovado social e culturalmente, em que o comportamento esboçado nas situações é orientado de acordo com as percepções de mundo e de expectativas do sujeito, havendo – ou não – algum tipo de ameaça. Tal medo secundário sempre deixa vestígios na conduta humana, mesmo que não haja mais nenhum tipo de ameaça para o sujeito, ele pode manifestar-se novamente provocando novos temores.

Os perigos que o autor apresenta ao leitor na tentativa de afirmá-los como geradores do medo são de três ordens distintas: em um primeiro momento, os que ameaçam o corpo e as propriedades do sujeito; em segundo, os que dizem respeito à ordem social e a sua credibilidade, podendo interferir na segurança e no sustento do sujeito bem como de seus dependentes. Por fim, os que interferem na posição do sujeito no mundo, ou, como expressado pelo sociólogo, “os que ameaçam o lugar da pessoa no mundo – a posição da hierarquia social, a identidade e a imunidade à degradação e à exclusão social” (BAUMAN, 2008, p. 10).

Todos têm medo, não importa a raça, idade, sexo ou classe social, pois não faltam razões para se temer. O medo tende a ser em maior escala conforme surge também o sentimento de impotência, sendo este sentimento o “impacto mais

profundo do medo” que reside não só nas ameaças que causam medo, mas também nas reações provocadas. Os medos – mesmo que sejam comuns à multidão – tendem a ser enfrentados individualmente, pois essa é uma característica da chamada *sociedade individualizada*<sup>11</sup>, onde ocorre o “afrouxamento dos laços sociais” (BAUMAN, 2008, p. 32).

No romance, a personagem Benigno dos Anjos Negreiros – sogro do narrador – descreveu o Medo da seguinte forma:

O Medo degrada as pessoas, meu caro jovem. Se você mantiver a pressão, semanas, meses a fio, o Medo acaba por funcionar como uma doença. Ao princípio é apenas um incômodo persistente, como uma dor de dentes, como uma dor de cabeça, uma dor que se instala no espírito, e vai corroendo tudo. Pouco a pouco a pessoa começa a alterar o seu comportamento, começa a imaginar situações de perigo. Torna-se paranóica, perde o gosto pela vida e entra em depressão. Eventualmente mata-se (AGUALUSA, 2009, p. 87).

Esse é o olhar sobre o medo neste romance: o de uma ferramenta utilizada pelos poderosos para coagir seus comandados. Ao longo da narrativa, vários são os personagens apresentados sob esta ótica, a de quem vive com medo de punições severas por expressar sua opinião livremente, de quem tem medo de contrariar o Estado e todos os que trabalham para este. Há os casos em que o narrador faz a distinção entre Medo e medo – grafados ora com maiúscula, ora com minúscula – apontando as diferenças nos momentos em que este personagem aparece.

Para o segundo narrador do romance – Kianda – o medo é expresso de forma diferente. A cantora encarna uma figura por vezes egoísta, preocupada apenas com o que lhe interessa. Ser contrariada, não ter a repercussão desejada na mídia causa aflição a esta personagem, é o que Bauman chama “medo derivado”, ou seja, o sujeito apresenta uma maior sensação de insegurança e de vulnerabilidade, tornando-o mais propenso às fatalidades. Porém, ao final da obra, percebe-se que o sentimento que rondava era o Medo, pois seu suicídio provou que ela não foi capaz de suportar a pressão.

Tanto os personagens como as pessoas no universo extra-diegético são rondados por algum tipo de temor. Porém, o mais observado são os casos em que o

---

<sup>11</sup> Bauman procura mostrar que a individualização é uma característica comum à maioria das pessoas nas sociedades, pois estas encorajam os indivíduos a agirem em função dos problemas e medos que surgem em seu dia a dia, levando-os ao isolamento.

medo é fruto de alguma insegurança devido aos regimes políticos. Há personagens que necessitam expressar-se em relação à discordância política, porém o medo de sofrer algum tipo de censura perdura. Há o caso da personagem Núbia – morta no início da obra – que sofre com a punição dos responsáveis pelo regime angolano ao expor tudo o que acontecia fora do ambiente político com pessoas de destaque no Estado angolano.

A filósofa Marilena Chauí, em seu ensaio *Sobre o medo* inserido na obra *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*, afirma que, na opinião dos antigos pagãos “medo é divindade que se abate sobre os fortes, para sua vergonha, e sobre os fracos, para conformá-los na desonra” (CHAUÍ, 2011, p. 139). Assim como o defendido por Bauman, desde o início de seu ensaio Chauí vem defendendo a ideia de que todos têm medo de alguma coisa. Medo da morte, dos infortúnios, de doenças, de não conseguir realização profissional, de não conseguir viver livremente, medo da submissão, entre outros. No decorrer do romance, percebe-se que as exposições realizadas pelos pesquisadores sobre o medo correspondem às vivências das personagens, pois em seus relatos sempre há algum tipo de temor presente. Há os casos mais evidentes como os de Bartolomeu, Kianda e Núbia, mas há os casos de personagens secundários que vão aparecendo ao longo da obra expressando suas angústias que, com efeito, podem ser consideradas derivadas do medo.

Ainda, nos apontamentos de Bauman (2008), medo é algo que faz parte da vida de todo ser humano e que a sociedade moderna tenta persuadir o sujeito de que viver com este sentimento é algo que se possa tolerar. Ou seja, é possível viver sabendo dos riscos que rondam o sujeito, mesmo que este temor se faça presente o tempo todo, nas mais diversas ocasiões. É possível o sujeito viver em sociedade, mesmo que esta sociedade, e o governo nela estabelecido, não aceite suas opiniões.

É possível o sujeito viver em um país cujo regime não apresente uma filosofia ou um método aprovado por ele, porém, nesses casos, o medo, ainda que suportável, apresenta-se de várias maneiras na figura dos que trabalham para este governo e que podem coagir o sujeito das mais diversas formas. Em *Barroco tropical*, esse tipo de medo aparece em quase todos os capítulos. Há varias partes em que fica claro através das falas das personagens, que há coerção por parte do Estado a quem não está de acordo com sua filosofia. Como exemplo, é possível

citar a conversa que Kianda teve com seu pai e este lhe confessa: “Ninguém quer pensadores neste país. É coisa que desagrada quer aos dirigentes angolanos quer a todas as empresas e governos que aqui têm interesses” (AGUALUSA, 2009, p. 238). Fica claro, então, através da leitura do texto, que a ausência de expressão dos pensamentos é o que os governantes desejam, já a exposição dos posicionamentos da população gera motivos para que o sujeito tema as consequências.

Ainda para o sociólogo Bauman, como ele escreveu no segundo capítulo de *Medo Líquido*<sup>12</sup>, há a questão do medo e do mal. Para ele – bem como outros autores que tratam do tema – essas partes não se dissociam. Em um breve percurso histórico do mal, percebe-se que, nos primeiros momentos em que fora mencionado, tratava de algo sinônimo ao pecado. Com o passar do tempo, passou a ser abordado de maneira mais filosófica, mostrando que o mal poderia ser natural ou moral, provocado ou não pelo ser humano. Já nos tempos *Líquidos* modernos<sup>13</sup>, o mal é apresentado como um sentimento que pode ser provocado por um sujeito a outro e como exemplo disto pode-se citar as guerras e suas conseqüentes atrocidades. O sociólogo afirma que há mais um fator que surge com a expansão do mal, ou seja, a falta de confiança que uma pessoa tem na outra. Para o autor,

o fato de nos tempos líquido-modernos precisarmos e desejarmos, mais que em qualquer outra época, vínculos sólidos e fidedignos apenas contribui para exacerbar a ansiedade. Embora incapazes de dar trégua às nossas suspeitas, parar de farejar traições e temer a frustração, buscamos – compulsiva e apaixonadamente – ‘redes’ mais amplas de amigos e amizades. [...] E quando tentamos cercar nossas apostas contra a traição e dessa forma reduzir os riscos, incorremos em mais riscos e montamos o palco para novas perfídias. (BAUMAN, 2008 p. 94).

A partir do que foi citado por Bauman nota-se que ocorre no livro este tipo de relação entre mal e medo também se faz presente. Ou seja, há o caso de personagens como Tata Ambroise que imagina que a expulsão dos pecados ou o arrependimento e purificação das atitudes de alguns serve como forma de “salvação”. Ele tentou comprovar sua tese a partir de um tratamento em Núbia de Matos, morta no início da narrativa e que, mais adiante, é evocada pelo narrador

---

<sup>12</sup> Neste capítulo, o sociólogo Zygmunt Bauman (2008) faz uma abordagem histórica acerca do medo e do mal e a relação entre ambos.

<sup>13</sup> *Tempos Líquidos* é uma denominação feita por Bauman em relação a uma fase da modernidade na qual as organizações sociais decompõem-se e dissolvem-se com extrema rapidez.

para que o público tome conhecimento de sua história. Além disso, com base na análise da biografia de Núbia, para criticar o regime político vigente em Angola, onde quem não está “com ele” está “contra ele”.

O medo, segundo Marilena Chauí (2011), é paixão e entrelaça outras formas também desse sentimento, modificando a maneira com que a pessoa vê, sente e pensa. Isto posto, torna-se claro que o medo pode ter diferentes origens e se manifesta através da ignorância dos humanos perante o desconhecido. Para a autora, o medo pode passar por diferentes percursos, como os medos de origem natural, os já mencionados medos do desconhecido e os temores frente às diferentes reações das pessoas com as quais se convive. Este último é bastante comum, tendo em vista que – por vezes – sabe-se o que ocorrerá após determinadas situações que já são conhecidas e nem por isso menos temidas e, por fim, tem-se uma prévia da reação dos demais, gerando assim outro tipo de medo.

Nos estudos de Chauí (2011), medo e esperança não se desligam, estão sempre lado a lado. Para Agualusa, na narrativa, são estes sentimentos fatores a parte. Tal afirmação é feita a partir do momento em que se analisa o fato de a obra passar-se em 2020 e o país que serve como pano de fundo para a ação dos personagens permanece na mesma situação de estagnação política.

No romance, o Medo e o medo aparecem como formas de apresentar ao leitor a situação exata do povo de Angola. Logo, este sentimento serve como meio de denúncia social, fato que será discorrido a seguir.

### 2.3.2 O Medo como ferramenta de denúncia

#### ***Voz do sangue***

*Palpitam-me  
os sons do batuque  
e os ritmos melancólicos do blue*

*Ó negro esfarrapado do Harlem  
ó dançarino de Chicago  
ó negro servidor do South*

*Ó negro de África*

*negros de todo o mundo*

*eu junto ao vosso canto  
a minha pobre voz  
os meus humildes ritmos.*

*Eu vos acompanho  
pelas emaranhadas áfricas  
do nosso Rumo*

*Eu vos sinto  
negros de todo o mundo  
eu vivo a vossa Dor  
meus irmãos.*

Agostinho Neto

Nesta parte, será observada com mais detalhes a questão do medo como ferramenta utilizada para denunciar o que ainda há de errado no regime político de Angola. Além disso, será dado início a questão de como este elemento compõe a identidade do povo angolano e africano de modo geral.

Em *Barroco tropical*, como já foi dito anteriormente, há um subcapítulo inteiro dedicado ao Medo (AGUALUSA, 2009, p. 83), em que o narrador explica o que é esse sentimento grafado com letra maiúscula. Para ele, o Medo é parte de como vive um sujeito inserido em uma sociedade na qual suas opiniões divergem das ideias de quem está no poder durante os regimes totalitários. A divergência de pensamentos leva as pessoas a submeterem-se ao que o Estado pensa que é certo, ou a batalharem contra ele, utilizando várias formas de combate, inclusive o intelectual.

Em entrevista apresentada pela editora *Dom Quixote* no lançamento da obra, José Eduardo Agualusa afirma que o romance tem como foco o Medo:

É um livro sobre o medo, é um livro sobre a forma como o medo transtorna as pessoas, transforma as pessoas, como o medo corrompe, como o medo destrói as ligações de amizade e familiares, como as ditaduras, os regimes totalitários utilizam o medo, não apenas para submeter as pessoas mas para as degradar, é um livro sobre o medo (AGUALUSA, 2009, entrevista).

Essa característica fica evidente ao longo do livro. Nas primeiras passagens, conforme citado no capítulo anterior, no momento em que o Medo era apresentado como personagem, o sogro do narrador fez a descrição de como esse medo

funciona. Mais adiante, em outra situação, o Medo volta a ser assunto e uma das formas sob a qual esse temor pode se instalar: “[...] Benigno dos Anjos Negreiros, o meu sogro, fez uma pausa dramática. O silêncio necessário para que o Medo se instalasse. Quem trabalha com o Medo, como ele mesmo explicou, aprende a utilizar o silêncio” (AGUALUSA, 2009, p. 252).

Com efeito, o medo, grafado simplesmente com letra minúscula faz parte – igualmente – da identidade angolana, como fica expresso na passagem:

Estou a gravar esta mensagem. Programei o meu computador para a enviar no caso de alguma coisa me acontecer. Se estás a ouvir-me, então é porque alguma coisa me aconteceu. Quero que saibas que se alguma coisa me aconteceu a enfrentei sem medo. Levei a vida inteira para vencer o medo (AGUALUSA, 2009, p. 205).

O medo e a desconfiança constituem parte da rotina do povo. Enfrentá-los faz parte da rotina de cada um. Mesmo enxergando um fim iminente, a sensação de liberdade por poder expor o que de fato acontecia, sem a pressão que o medo exerce fez com que Núbia conseguisse vencer tal sentimento, se libertar.

O Medo provocado por uma cegueira temporária toma conta do narrador. Ao perder a visão após um incidente com o pintor Ramiro no subsolo da Termiteira<sup>14</sup>, a ideia de que a falta de visão momentânea causaria um desconforto ou um contato com o desconhecido causara temor em Bartolomeu: “O Medo. O Medo a toda volta, rosnando, preparando-se para me romper o pescoço a fortes dentadas” (AGUALUSA, 2009, p. 145). Aqui, é possível retomar o conceito de Medo defendido pelo narrador citado anteriormente, onde Bartolomeu afirma que trata de um sentimento angustiante provocado em quem diverge das opiniões de quem está no poder, sendo assim, um sentimento político e social. Ao longo do texto, constata-se que Bartolomeu não é uma *persona grata* ao regime político angolano. Suas opiniões colidem com a dos Estadistas e, após conversar com Núbia, em um voo no qual a ex- miss conta alguns detalhes íntimos das figuras mais importantes do cenário social e político de Angola, tornou-se perigoso na visão do Regime.

O medo desde sempre possui papel fundamental na história. Segundo o historiador francês Jean Delumeau, a ausência do debate acerca do papel histórico

---

<sup>14</sup> A Termiteira é um arranha-céu de aproximadamente 350 metros de altura, com inúmeras galerias no subsolo. Está localizado em Luanda, onde vive o narrador Bartolomeu Falcato no 47º andar. É uma metáfora da sociedade, como afirma o narrador, as pessoas vivem umas em cima das outras, literalmente, quanto mais rico for o habitante, mais alto será seu apartamento.

do medo existe graças “a uma confusão mental amplamente difundida entre medo e covardia, coragem e temeridade” (DELUMEAU, 2009, p. 14). Para o pesquisador, tais expressões não são sinônimas. Ao longo da história, conforme o homem fosse adquirindo mais conhecimento sobre as coisas, o medo passou a ser assumido pelas pessoas. O conhecimento acerca dos perigos iminentes que cercam as pessoas faz com que o medo se instale, diferente do que ocorria antes, conforme afirma Delumeau,

os cavaleiros de outrora, impulsivos, habituados às guerras e aos duelos e que se lançavam com impetuosidade nas disputas, fossem menos conscientes dos perigos do combate do que os soldados do século XX, portanto menos sensíveis ao medo. Em nossa época, em todo o caso, o medo diante do inimigo tornou-se a regra (DELUMEAU, 2009, p. 22).

Mesmo nas sociedades modernas, com todas as evoluções conquistadas nas mais vastas áreas, o sentimento de pavor ainda permanece. O historiador afirma que “onde tudo é incerto e onde o interesse está constantemente em jogo, o medo é contínuo” (DELUMEAU, 2009, p. 27). Nas relações existentes ao longo do romance de José Eduardo Agualusa, bem como na sociedade em geral, o medo está sempre presente.

De acordo com o historiador francês, “No sentido estrito e estreito do termo, o medo (individual) é uma emoção- choque, frequentemente precedida de surpresa, provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente que ameaça, cremos nós, nossa conservação” (DELUMEAU, 2009, p. 30). Em cada indivíduo, a reação frente a esta emoção ocorre de maneira distinta. Mas, quando em contato com outras pessoas que também estão em situação de pânico, as reações podem variar, pois – em um grupo maior – os excessos individuais tornam-se exagerados, sendo agravados frente às reações de cada indivíduo que pode influenciar quem estiver por perto.

Contudo, Medo e medo percorrem sempre a rotina dos personagens do romance em questão. O fato é que – tendo como espaço Angola, um país com histórico de guerras por disputas políticas – o pavor de ser punido por estar contrariando o Regime bem como os temores mais particulares são apresentados ao leitor conforme o enredo passa.



### 3 O LITERÁRIO EM *BARROCO TROPICAL*

#### 3.1 *Barroco tropical* e a Metaficção Historiográfica

*Voltando ao princípio. Esta é uma das vantagens da literatura em relação à vida: podemos sempre voltar ao princípio.*

Bartolomeu Falcato

De um modo geral, o discurso literário do século XX – em especial o dos países que passaram por processo de descolonização – está marcado pela presença da História, cruzando fatos que podem ser chamados ficcionais aos que, de acordo com os relatos históricos, de fato aconteceram. Existem várias teorias que buscam abordar o romance histórico, mas, para esta pesquisa, o foco é descrever o gênero ficcional pós-moderno e como este gênero utiliza a história como um dos temas debatidos em seu discurso.

É necessário – porém – deixar claro que, segundo a teoria de Deivid Perkins, bem como outros estudiosos do tema, o discurso historiográfico se apresenta por meio textual narrativo, e – dessa forma – apresenta elementos comuns ao discurso literário. Assim, pode-se afirmar que a história também é ficcional, pois possui existência discursiva e ainda conta com a subjetividade do sujeito que a escreve, conforme o autor afirma:

Narrativas tradicionais têm começos, fins e enredos que ligam esses pontos. Parecem coerentes. Em narrativas ficcionais, esses aspectos e sua integração são apreciados como elementos de uma obra de arte. Na história e na história da literatura são igualmente artificiais, mas isso é mais difícil de admitir, já que põe em dúvida a credibilidade da história como representação do passado (PERKINS, 1999, p. 9).

Com isso, fica entendido que a história, bem como a literatura, possui natureza textual, e apresentam elementos comuns, como narrador, enredo, tempo e personagens. Não obstante, deve-se observar que o autor é dotado de

particularidades que podem interferir no processo de escrita, mesmo sem invalidar seu relato.

Na obra *Poética do pós-modernismo*, Linda Hutcheon (1991) busca problematizar e definir o pós-modernismo, muito embora a autora considere que defini-lo seja extremamente difícil, tendo em vista que o fenômeno em questão é extremamente aberto. Isso tudo se justifica graças às ideias de cunho descentralizador, que busca trazer para a discussão o que anteriormente era negado pelo discurso histórico e literário.

Em relação ao pós-modernismo e as produções realizadas neste período, Hutcheon (1991, p. 13) afirma que, como a autora mesmo chamou “esta força problematizadora”

[...] ensina que todas as práticas culturais tem um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre sua auto-reflexividade e sua fundamentação histórica (HUTCHEON, 1991, p. 15).

Assim, o discurso literário apresenta em seu foco vários aspectos antes negados por este. Há vários temas que passam a ser problematizados nas narrativas pós-modernas, e a forma do texto bem como seus componentes passam a fazer parte da obra como um todo. Tempo, espaço, descontinuidade, várias formas de linguagem, inclusão de outros tipos de discursos de autores diversos que compõem a intertextualidade, passam a ser discutidos no próprio romance.

A partir do exposto acima, não há como negar que o pós-modernismo é um fenômeno político e histórico, que tomou maior proporção devido ao impulso capitalista moderno. Logo, compreende-se que em seu discurso há o retorno ao passado, fazendo uma inusitada releitura deste de forma crítica, buscando não reproduzir levemente seus conceitos e ideias. Para Hutcheon, “o que caracteriza o pós-modernismo na ficção seria aquilo que chamo de 'metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1991, p. 12).

O retorno ao discurso histórico ocorre através de questionamentos, figuras de linguagem, provocações. Junto a isto, as relações com outros tipos de texto apresentados ao longo das narrativas fazem com que se exija mais do leitor, tornando este mais participativo. A maior parte dos textos pós-modernos – conforme afirma Hutcheon –

é especificamente paródica em sua relação intertextual com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos. [...] Em certo sentido, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da ideia de origem ou originalidade, ideia compatível com outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal (HUTCHEON, 1991, p. 28).

Contudo, tais elementos acima citados levam igualmente a esfera da recepção. É impossível imaginar um texto literário sem leitor. Sendo assim, no pós-modernismo, o leitor passa a exercer um papel mais atuante diante do texto, torna-se mais participativo e – até mesmo – parte da obra. A esse diálogo entre diferentes partes na narrativa, Mikhail Bakhtin (2020) chamou dialogismo<sup>15</sup>.

Isto posto, através das experiências sociais e individuais que o sujeito possui ele passa a dar um novo significado àquilo que lê, por meio das interpretações realizadas e das analogias a serem feitas. Também, a cada contato com o texto, novas possibilidades de leitura podem sobrepor-se às já realizadas graças às constantes novas experiências a que o leitor se submete.

Em termos de análise, deve-se observar no discurso pós-moderno os mais variados tipos de contestação. Com isso, é possível ver temas e personagens que antes eram tidos como *marginais* e que passaram a ter voz no discurso. Como a autora afirma através de seu conceito de *ex-cêntrico*<sup>16</sup>, ou seja, o estabelecimento da relação entre os discursos minoritários, não há a promessa de criação de um novo centro, devido à inexistência de garantias de que realmente exista esse centro.

Como discutido antes, no capítulo dedicado à identidade, os processos de formação cultural, bem como a composição da identidade do sujeito através da exposição às novas culturas, acabam por refletir no processo de criação literária. É possível constatar que os fatos discutidos pela nova literatura são características do que se chama pós-modernismo, bem como a ideia de diferença. No âmbito do discurso pós-moderno, ser diferente não é uma situação permanente, mas sim, algo provisório e passível de mudanças.

<sup>15</sup> Para Mikhail Bakhtin (2010), o dialogismo é a interação entre diferentes textos, configurando a polifonia, contribuindo com a distribuição interna de diferentes gêneros no romance.

<sup>16</sup> Para Hutcheon (1991), *ex-cêntrico* são os grupos minoritários que por outros autores são chamados marginais, que abordam em termos questões de classe, raça, gênero, orientação sexual e etnias, ou seja, são comunidades anteriormente descentralizadas.

Esse conjunto de fatores que já foram discutidos neste trabalho sobre a identidade, como a ideia de hibridismo, pluralidade, multiculturalismo e diferença fazem parte do discurso pós-moderno. Em se tratando de literatura, é possível ver tais transformações discursivas nas obras ficcionais. Por mostrar em seu *corpus* os fenômenos sociais e políticos, a literatura faz com que se tornem menores as fronteiras entre discurso histórico e discurso ficcional, diminuindo os limites entre o que pode ter acontecido e com o que é puramente fictício, mesmo o leitor levando em conta as diferenças entre os dois.

Porém, ainda segundo Linda Hutcheon,

o pós-modernismo não nega, estúpida e “euforicamente”, que o *passado* existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são *textos*. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, com textos sociais (HUTCHEON, 1991, p. 34).

Não é objetivo dos estudos sobre o pós-modernismo negar todas as afirmações já feitas pela história. Porém, não é possível ignorar que a veracidade dos fatos defendida pela história tem existência textual, e – portanto – passou pelo processo de criação através da escrita.

No discurso literário pós-moderno é possível conceber um papel mais ativo em relação ao leitor. O receptor do texto literário possui as mais diversas referências e pode transitar por diferentes campos, abrangendo assim sua capacidade interpretativa. Ele não recebe passivamente o que o narrador lhe oferece. Ele participa ativamente do texto, possui a capacidade de duvidar algumas vezes do que lhe é apresentado, compreende as relações intertextuais existentes e enxerga as críticas realizadas através do uso da paródia.

O romance foi um dos objetos mais teorizados desde o final do século XIX. Antes das discussões acerca da prosa pós-moderna, outros teóricos buscavam entendimento acerca das mudanças que esta forma estava apresentando. No século XX, Mikhail Bakhtin foi o responsável por estudos significativos neste campo. Seus trabalhos buscavam teorizar a literatura de acordo com as novas produções que surgiam desta arte. Ele foi o responsável por afirmar que

o romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. O pesquisador depara-se nele com certas unidades estilísticas heterogêneas que repousam às vezes em planos linguísticos diferentes e que estão submetidos a leis estilísticas distintas (BAKHTIN, 2010, p. 75).

Isso quer dizer que o romance pode apresentar vários componentes além do universo daquele texto, ou seja, pode apresentar partes que remetam a outras formas literárias ou a discursos extraliterários, pode apresentar características linguísticas que digam respeito à oralidade ou ainda características linguísticas particulares a cada personagem. O autor declara que

o romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. [...] É graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas [...]. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance (BAKHTIN, 2010, p. 74-75).

Essas diferentes formas e linguagens dão ao romance pós-moderno uma nova maneira de encarar os fatos históricos que por ora possa apresentar<sup>17</sup>. O discurso permeado de paródia – não no sentido que Bakhtin atribuiu ao termo, mas sim, forma utilizada por Hutcheon, ou seja, pensando na paródia como algo que subvertesse os valores expostos, mas sim, como uma maneira de revisitar o discurso histórico, faz com que esta volta ao passado torne possível que o leitor volte a este tempo e possa estabelecer relações.

Para Hutcheon, é a paródia

que provoca, de forma paradoxal, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, como um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente) – em outras palavras, com o político e o histórico (HUTCHEON, 1991, p. 42).

Essa função da paródia nos textos pós-modernos proposta por Hutcheon é de suma importância para que se entendam as reflexões históricas e o diálogo entre

---

<sup>17</sup> O plurilinguismo presente no romance pode mostrar os vários posicionamentos existentes acerca de um mesmo tema. Os diferentes olhares, das vozes das personagens e os gêneros intercalados surgem proporcionando uma maior aproximação com a verdade sobre o assunto debatido.

passado e presente realizados ao longo do texto ficcional. É através dela que são expostos os paradoxos que rondam o processo artístico e sua relação com o mundo.

Não obstante, Hutcheon (1991, p. 47) diz que a paródia é “uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança”. Não é uma prática que implique falta de seriedade, mas sim, um elemento que permita que o leitor sagaz entenda a aproximação dos elementos do passado e do presente, e sua releitura.

Nota-se que – embora pertencentes a diferentes prismas – a história e a ficção são construídas através do discurso, e ainda são responsáveis por formar ideologias. Logo, não há como aceitar que qualquer uma das duas seja universalista, pois ambas apresentam a percepção de um sujeito que possui inúmeras referências discursivas.

Outro fator relevante sobre o discurso pós-moderno é a aceitação das múltiplas vozes que permeiam as narrativas. Não só o discurso do protagonista passa a ter valor, mas igualmente os demais personagens que compõem o romance. Deste modo, são expostas e aceitas as diferenças, as contradições e as múltiplas referências que os personagens possuem. Isso é compreensível ao longo do livro. Neste, são apresentados personagens principais, personagens secundários, trechos de jornais, diários onde seus autores falam diretamente com o leitor.

Pensar a cultura pós-moderna é estabelecer alguns questionamentos: como, em um local onde até bem pouco tempo havia imposições do colonizador, deve ser pensada a identidade? Qual é a maneira correta de expressar essa identidade e a partir de quais referências ela é composta? Nestas sociedades, tendo como exemplo Angola, de que forma essa identidade se define enquanto produto de uma sociedade heterogênea? De que maneira estas ideias podem surgir na literatura?

Sendo assim, a polifonia proposta pelos romances pós-modernos funciona como uma força que contrapõe o discurso político e econômico vigente graças ao capitalismo. Com isto, a literatura busca estabelecer um encontro entre as diferentes culturas e vozes existentes em um lugar comum – o texto – mostrando as possibilidades de construção de identidade graças às reflexões que a arte propõe.

A temática multicultural como diásporas, migrações, crise de identidade, diferenças políticas, sociais e econômicas bem como a composição cultural tem feito parte do discurso romanesco, compondo dessa forma a chamada *metaficção historiográfica*. Assim, a literatura busca problematizar essas questões que, por

vezes, já fizeram parte das discussões e proporciona ao leitor maior reflexão sobre elas, buscando relacionar a convivência entre as diferenças.

A literatura propõe a resistência aos modelos sociais anteriormente existentes. Contudo, é necessário pensar que não se trata de uma postura que surgiu com o fim de antigos modelos, mas sim, como algo que surgiu com eles, a fim de gerar discussões e reflexões sobre o que fora debatido. Assim, a literatura junto aos elementos linguísticos, como os já anteriormente discutidos, proporciona maior reflexão do leitor bem como uma maior possibilidade de relacionar a realidade atual aos princípios sobreviventes de sua história. Ainda, através da literatura também são discutidos assuntos que antes não faziam parte do universo literário.

A literatura pós-moderna apresenta em seu *corpus* a recuperação do passado e as diferenças existentes na atualidade, bem como as relações políticas, social e econômica deste período. Também, estão presentes no texto as novas práticas e o sujeito que compõe o atual quadro social em confronto com o sujeito com bases tradicionais.

Linda Hutcheon (1991) busca definir a metaficção historiográfica como um gênero capaz de retomar a história – como elemento discursivo – e pensar sobre a escrita ficcional. Para tanto, a literatura pós-moderna apresenta os elementos e as abordagens para o estabelecimento de relações entre os discursos histórico e literário, possibilitando questionamentos.

O romance *Barroco tropical*, do angolano José Eduardo Agualusa, foi publicado em 2009 e em 2011 foi indicado ao *Prêmio Courier International*<sup>18</sup>. O romance se passa em Luanda no ano 2020 e – mesmo não apresentando diretamente em seu enredo um evento histórico específico – pode ser classificado como metaficção historiográfica. Tal afirmação é possível de ser feita graças aos apontamentos realizados por Linda Hutcheon (1991), nos quais a autora explica que outros tipos de eventos que fazem parte do universo histórico somados aos elementos metatextuais geram esse tipo de narrativa.

Além disso, a obra em questão de Agualusa pode ser classificada como um romance multicultural. Isso porque ao longo da narrativa personagens com diferentes formas culturais coexistem na busca de uma vida em comum, mesmo sem

---

<sup>18</sup> Premiação criada em 2008 pelo jornal semanal francês *Courier International*.

perder as características de seus locais de origem, sendo os responsáveis pela formação do quadro heterogêneo de Angola e pela defesa de um hibridismo cultural.

Estruturalmente, a obra é dividida em vinte e cinco partes, onde os fatos são narrados ora por Bartolomeu Falcato e ora por sua amante, a cantora Kianda. São utilizados mecanismos que fazem com que vários tipos de discursos se comuniquem e interajam. Ao longo da diegese, o leitor entra em contato com trechos de diários, artigos jornalísticos, depoimentos entre outras formas discursivas que complementam as apresentações feitas pelos narradores. Também, os personagens secundários possuem voz, expressam seus pensamentos e complementam a interação narrativa existente entre texto e leitor, além de tornar a obra híbrida.

O enredo do livro tem início com um relato feito por um dos narradores – Bartolomeu Falcato –, cineasta e escritor, que começa falando de uma grande tempestade que atinge Angola no instante em que uma mulher “cai” do céu, é neste momento que sua amante, a cantora Kianda – também narradora em algumas partes – acaba com o romance entre os dois. Por meio de reflexões postas entre parêntese, o narrador dialoga com o leitor, faz críticas sociais e fala também da produção romanesca, ou seja, faz uso da metatextualidade.

Assim, ao acompanhar a narrativa tanto de Bartolomeu quanto de Kianda, o leitor percebe o entrelaçamento das histórias e dos personagens. Bartolomeu é casado com Bárbara Dulce, psicanalista, e tem um romance extraconjugal com Kianda, cantora, que mais tarde revela seu verdadeiro nome – Salomé Astrobello. Kianda e Bartolomeu são os principais narradores do texto, Há ainda a intercalação de gêneros e a voz dos demais personagens compondo a obra.

Na segunda parte, Kianda assume o foco narrativo e fala da consulta que teve com Bárbara – esposa de seu amante. No consultório da psicanalista, Kianda reflete sobre a identidade angolana: “Sou dramática por cultura e formação. Nós, angolanos, somos um pouco dramáticos – não somos? Apreciamos o excesso.” (AGUALUSA, 2009, p. 30). Em relação a isto, o próprio autor afirmou em entrevistas que há em Angola uma cultura do excesso. Nada é simples, ou seja, tudo é carregado de sentimentos e exageros em suas definições. Enquanto falava sobre shows, músicas, culturas ela introduz a verdadeira razão de sua visita: falar sobre seu caso com Bartolomeu.

No capítulo a seguir, volta o foco narrativo a Bartolomeu. Ao longo do romance, essa alternância narrativa ocorre várias vezes. Neste capítulo, o narrador

conta como foi seu primeiro encontro com a cantora, e questiona-se se realmente a conhecia. Aqui, o leitor toma conhecimento de alguns aspectos da vida do narrador Bartolomeu: escritor, documentarista, perdeu um dos olhos na explosão de uma mina, ou seja, no período da guerra civil no país, divorciou-se, casou-se novamente, teve mais filhas e uma delas faleceu ainda criança, episódio que é apresentado ao leitor com mais detalhes nos capítulos finais. Mais adiante, Bartolomeu volta a falar sobre o início de seu relacionamento com Kianda, da entrevista que os dois concederam juntos cinco anos após seu primeiro encontro em Portugal, nesta época, Kianda ainda não era tão conhecida, estava apenas no início de sua carreira.

No decorrer da obra, são expostas as inquietações, dúvidas, devaneios e memórias das personagens, não só os protagonistas, mas também os personagens secundários. Todas as histórias são contadas por quem participa delas, sem a intervenção de um narrador onisciente, deixando espaço para que o leitor lance mão do direito à dúvida.

O principal narrador do romance, Bartolomeu Falcato, é um escritor e cineasta. É interessante observar ao longo das suas narrações a interferência em relação à escrita romanesca. Em epígrafes de capítulos, ao longo dos mesmos com comentários entre parênteses, são várias partes onde a produção literária passa a fazer parte do romance, bem como a interação com o leitor, que sempre é chamado para participar da obra, podendo ser exemplificado através das passagens:

Escrevo as últimas páginas deste romance em Amesterdão.  
*(Chamo-lhe romance. Gosto da palavra, do sabor dela, mas podia dar-lhe outro nome qualquer: testemunho, relato; talvez acatar a sugestão de Kianda e chamar-lhe um elucidário. Escrevo para compreender e aceitar. Escrevo para tentar perdoar-lhe.)*  
 (AGUALUSA, 2009, p. 329).

E ainda: “Gosto de ver as estrelas. Gosto ainda mais de seguir a vida das pessoas, à noite, através das janelas iluminadas dos seus apartamentos. O que querem? Sou escritor. Escritores são, por natureza, observadores” (AGUALUSA, 2009, p. 52). Essa abertura do “fazer literatura” é o que Linda Hutcheon chama de auto-reflexividade e, para a autora, é uma das características mais marcantes da literatura do pós-modernismo. Dessa forma, segundo Hutcheon,

a auto-reflexividade paródica conduz, paradoxalmente, à possibilidade de uma literatura que, enquanto afirma sua autonomia modernista como arte, também consegue, ao mesmo tempo, investigar suas relações complexas e íntimas com o mundo social no qual é escrita e lida (HUTCHEON, 1991, p. 70).

No decorrer da obra de Agualusa, essa percepção da realidade parodiada torna-se evidente. Junto às reflexões metadieéticas presentes ao longo do texto, existem as críticas sociais e as referências políticas, trabalhadas de maneira irônica pelo narrador, como na passagem: “O povo, ou *Eles*, é como em Angola nós, os ricos, ou quase ricos, designamos os que nada têm. Os que nada têm são a esmagadora maioria dos habitantes deste país” (AGUALUSA, 2009, p. 11). Também, aspectos referentes ao passado histórico de Angola, permeado por guerras, por imposições políticas e por tentativas de tornar a sociedade homogênea, negando o que vem de fora, fazem parte do enredo e das reflexões do narrador. Sendo este um romance pós-moderno, não há como separar os fatos que estão sendo narrados da realidade social na qual obra, autor e leitor estão inseridos. Através da afirmação de Charles Russell, Linda Hutcheon define com clareza o fazer literário do pós-modernismo:

A literatura pós-moderna reconhece que toda percepção, cognição, ação e articulação são moldadas, se não determinadas, pela esfera social. Não pode haver nenhuma oposição simples à cultura, nenhuma perspectiva ou linguagem transcendente, nenhuma simples autodefinição fixa, pois tudo isso só tem sentido dentro de uma estrutura social (RUSSELL, 1985 apud HUTCHEON, 1991, p. 76).

Como já foi discutido no segundo capítulo deste trabalho, Angola passou – ao longo de sua história – por difíceis momentos. Colonização portuguesa, luta pela independência e, depois disso, guerra civil, fizeram com que o povo angolano experimentasse épocas com lutas, derramamento de sangue, imposições políticas e dificuldades sociais. Na atualidade, o passado aparece refletido em seus habitantes, e na arte produzida pelos angolanos. Com isso, no romance em questão, Agualusa passa grande parte da narrativa fazendo críticas ao regime político e social de seu país. A ferramenta por ele utilizada é a ironia, mas não de forma caricata, tendendo ao ridículo, mas sim, fazendo uma reflexão séria sobre a realidade que o cerca. Mesmo a história narrada transcorrendo em 2020, as críticas ao atual regime e a história passada de Angola são evidentes no texto. Tal característica aparece com

mais evidência no discurso do narrador Bartolomeu como, por exemplo, no trecho a seguir:

O Centro de Saúde Mental Tata Ambroise recebe apoio governamental, de instituições privadas e de familiares dos acorrentados. O governo entrega a Tata Ambroise não apenas os doentes mentais sem eira nem beira que vagueiam pela cidade e arredores, mas também um ou outro dissidente mais contestatário. O facto de alguém denunciar, com excessiva veemência, as políticas governamentais e de uma “verdadeira democracia”, seja lá o que isso for, já indica, na opinião dos nossos dirigentes, certa impossibilidade mental (AGUALUSA, 2009, p.77).

Em um país onde grandes problemas políticos eram e são evidentes, é comum que as pessoas que fazem parte do poder tentarem “se livrar” das que não estão de acordo com suas propostas. Os dissidentes em Angola – por vezes – tomavam rumos desconhecidos e, no caso do romance, a alegação de que estas pessoas possuem problemas mentais é uma forte crítica ao regime vivido no país.

A partir do contexto social vivenciado em Angola, onde o multicultural e o híbrido predominam, é que se pode dizer que o romance em análise se insere no pós-modernismo e ganha o *status* de metaficção historiográfica, tendo em vista os eventos que compõem o quadro histórico em geral que fazem parte da narrativa.

### 3.2 As vozes narrativas de *Barroco tropical*

Como já foi abordado anteriormente, o foco narrativo em *Barroco tropical* é dividido, principalmente, entre Bartolomeu Falcato e Kianda. Esses narradores se intercalam, ao longo do romance dando, por vezes, o direito à narração a outros personagens ou incorporam trechos de artigos jornalísticos, diários e depoimentos para comprovar ou dar mais veracidade ao narrado.

Mesmo havendo essa intercalação narrativa, quem predomina como narrador é o romancista e cineasta Bartolomeu Falcato. Através da posição de escritor, o narrador busca dialogar com o leitor nas referências metadieéticas e invoca este leitor, chamando-o para participar da narrativa. Esse narrador, em meio à história da mulher que caiu do céu, reflete sobre a sociedade e a política angolana, introduzindo

como um personagem secundário da narrativa a capital do país, São Paulo da Assunção de Luanda. Ao fazer a exposição deste importante personagem – mesmo que secundário – o narrador expõe a cidade em um paralelo: passado e presente. Fala do povo que passou a viver em prédios de luxo ocupados anteriormente pela burguesia colonial, que buscou asilo fora do país com o fim do colonialismo, bem como da decadência da cidade, dos prédios históricos que deram lugar a outros. São apresentadas críticas em relação à sociedade e economia; é considerado o lento progresso da cidade que não mostra muita evolução, mesmo no ano de 2020. As observações realizadas por este narrador são dotadas de ironia e de crítica em relação ao governo e seus métodos políticos, como a que segue abaixo:

Luanda corre a toda velocidade em direção ao Grande Desastre. Oito milhões de pessoas aos uivos, aos choros e às gargalhadas. Uma festa. Uma tragédia. Tudo o que pode acontecer acontece aqui. O que não pode acontecer acontece igualmente. Estamos no século XXI. Estamos lá muito atrás. Estamos mergulhados na luz. Estamos afundados no obscurantismo e na miséria. Somos incrivelmente ricos. Produzimos metade dos diamantes vendidos no mundo. Temos ouro, cobre, minerais raros, florestas por explorar e água que não acaba mais. Morremos de fome, de malária, de cólera, de diarreia, de doença do sono, de vírus vindos do futuro, uns, e outros de um passado sem nome (AGUALUSA, 2009, p. 89).

A passagem mostra os contrastes da capital de Angola, informando o tom de denúncia social acerca do que ocorre no país. Embora possuindo riquezas naturais, há a persistência de doenças, miséria e corrupção.

A segunda narradora, a cantora Kianda, cujo nome verdadeiro é Salomé Astrobello é uma personagem feminina de grande expressividade. Seus sentimentos mais íntimos, pensamentos e anseios ficam evidentes nas narrações feitas por ela. Em várias passagens, Kianda busca a definição do “angolano”, apresentando traços de sua personalidade: “Nós, angolanos, cultivamos a arrogância como se fosse uma virtude. Confundimos o orgulho com a arrogância” (AGUALUSA, 2009, p. 43). Também, nas passagens por ela narradas, fica notória a perturbação que esta personagem possui devido ao seu *status* de fama.

Nos capítulos narrados por Kianda o leitor vai percebendo que a perturbação causada pela fama e pela coexistência de diferentes personalidades da cantora, a celebridade, Kianda, e Salomé. O impulso em procurar a esposa de Bartolomeu logo após ter sido abandonada por seu marido, as respostas que ela apresentava aos

jornalistas durante as entrevistas demonstram que se tratava de uma mulher em crise, uma celebridade que não gostava de ser contrariada e que, mesmo assim, era extremamente sensível e expressiva.

É preciso atentar que o fluxo de consciência caracteriza o discurso da personagem-narradora Kianda. Nota-se este recurso enquanto a cantora confessa seu amor por Bartolomeu e o desejo de ter sempre Lulu, seu marido, ao seu lado, já que ela se sente segura junto a ele. Há uma conversa com Santa Cecília<sup>19</sup>, no oitavo capítulo, sobre a intimidade da cantora em relação ao marido e ao amante, e também em uma breve criação poética, aparece permeada às lembranças que Kianda tem da sua infância:

Se eu escrevesse versos  
(não escrevo)  
mas se escrevesse, falaria da minha velha árvore, da sua sombra  
húmida, e da mangueira de plástico. Um *haiku* torto, assim:  
*Dezembro. À sombra verde  
dormia uma mangueira amarela:  
saudade.*  
(Ou de como explicar a palavra saudade  
A quem não vem da nossa língua.)  
(AGUALUSA, 2009, p. 152).

Mais adiante, na décima sexta parte intitulada “*Breve história da luz e da escuridão*”, Kianda se revela escritora, mas não da mesma maneira que Bartolomeu:

Escrevo para iluminar os corredores da minha alma. [...] Quando me sinto perdida, sento-me e escrevo. [...] O que escrevo? Registro o que me acontece, num esforço para compreender o que me aconteceu. Não invento nada. Não preciso de inventar nada. Não sou escritora. Podia chamar a isto um diário cego, porque não tem datas. Prefiro chamar-lhe um elucidário (AGUALUSA, 2009, p. 223-224).

É através de seu *elucidário*<sup>20</sup> que se toma um esclarecimento sobre os sentimentos e sobre os acontecimentos nos quais Kianda se envolve. Em seus escritos, a cantora também fala sobre o medo: de não conseguir evoluir profissionalmente, da crítica ao seu trabalho. Não é o mesmo Medo que foi

<sup>19</sup> Santa Cecília é, segundo a tradição católica, a santa padroeira dos músicos. No romance, a cantora Kianda narra dois capítulos com conversas com a santa: Primeira conversa com Santa Cecília (p. 147) e Segunda conversa com Santa Cecília (p. 165).

<sup>20</sup> O chamado *elucidário* por Kianda é uma espécie de diário, no qual a cantora procura expor seus sentimentos e tudo o que acontecia com ela.

apresentado como personagem, pois se entende que isto ao que a cantora se refere são apenas algumas aflições que refletem a situação atual de quem vive da arte no atual cenário mundial, ou seja, os aspectos mais comuns da fama: sucesso, mídia e solidão.

Além disso, aparecem registros de uma conversa entre Kianda e seu pai, onde em meio à conversa sobre Bartolomeu, mais uma crítica social e política é feita através das palavras do pai da cantora:

– Perguntar é pensar, menina, e quem pensa acaba sempre a contestar. Ninguém quer pensadores neste país. É coisa que desagrada quer aos dirigentes angolanos quer a todas as empresas e governos que aqui tem interesses Angola vai muito bem. Continua a crescer, mesmo sem o petróleo. Dá dinheiro a ganhar a muita gente. Os pensadores costumam ser enviados para o aeroporto, ou então para o Tata Ambroise. Alguns morrem pelo caminho, coitados. Pensar prejudica a saúde (AGUALUSA, 2009, p. 237-238).

Nas anotações de Kianda, há o registro de uma conversa que teve com Jacó, que – na verdade – ganhou voz e assumiu que era Esaú. Esaú contou tudo à Kianda, de como Jacó morreu em seu lugar, de seus problemas com jogos e da descoberta da história do Anjo Negro que levou Jacó a morrer em seu lugar bem como o envolvimento de Frutuoso Leitão e Pascal Adibe na morte do irmão, declarando o autoritarismo daqueles que detém o poder.

A crítica social feita pelo pai de Kianda, mais adiante, é apresentada pelo narrador Bartolomeu. Através do uso do conto sobre “a caveira falante”, o narrador/escritor destaca que: “A hipocrisia constitui virtude muitíssimo apreciada na terra do homens-camaleões<sup>21</sup>” (AGUALUSA, 2009, p. 243). Não obstante, apresenta mais sugestões de sobrevivência em uma sociedade que não costuma dar voz ao povo:

Esforçar-se, sempre, por confundir-se com a paisagem, em particular a paisagem política; [...]  
Ser sempre o último a sair da mesa (das festas, do escritório, etc.).  
Numa mesa com angolanos, os que saem vão sendo sucessivamente caluniados pelos que ficam. A punhalada pelas costas é desde há muito um dos nossos desportos nacionais (AGUALUSA, 2009, p. 243).

---

<sup>21</sup> A expressão “homens-camaleões” refere-se à capacidade de adaptação de algumas pessoas ao seu habitat, ou aos hábitos e normas políticas do local onde vivem. Para algumas tribos africanas, o camaleão é um animal sagrado que simboliza o criador dos primeiros homens. Nunca é morto, e quando é encontrado no caminho, tiram-no com precaução, com medo de maldições.

Através da metáfora das caveiras, o narrador explicita que não se pode contestar a sociedade, a política e os governantes, é necessário estar sempre de acordo com essas partes para que se possa ter chance de futuro no país.

Além de Kianda e Bartolomeu, outro personagem que ganha voz é a modelo e ex- miss angolana Núbia de Matos. Na parte por ela narrada – décima quinta – ela aborda várias questões, inclusive o medo. Há, em seu relato, episódios sobre como foi a vida dessa moça, sua infância, dos abusos que sofrera e de como se consagrou Miss e fora prostituída por Frutuoso Leitão. Através dessa personagem, também são realizadas críticas em relação a quem está no poder, dos abusos realizados por estas pessoas e seus métodos para calar a quem não lhe é obediente.

Núbia narra os horrores vividos no sanatório de Tata Ambroise e depois, fala sobre a tortura a que foi submetida no interrogatório feito por este e por Pascal Adibe. A descrição dos interrogatórios sofridos por Núbia expressa o tom de denúncia em relação aos métodos utilizados:

A partir de certa altura dei-me conta de que enquanto falava ia perdendo a memória, como alguém que tenta ler um papel enquanto este arde. Percebi que era o propósito deles. Enfeitiçavam-me com ervas e penas negras para que lhes dissesse tudo o que sabia e ao mesmo tempo fosse esquecendo de mim (AGUALUSA, 2009, p. 215).

O envio da gravação de Núbia sinaliza que esta passou por problemas, como a própria descreveu no início da narração. Por possuir conhecimento acerca da gravidade de suas denúncias, a narradora em questão explica que deixou a mensagem gravada e providenciou que a mesma fosse encaminhada a Bartolomeu caso algo de grave ou fatal acontecesse com ela. O que de fato se confirmou com sua queda do avião.

Mesmo sendo Núbia a narradora desta parte do romance, ocorre a intromissão de Bartolomeu, como na passagem:

*(Núbia era uma verdadeira atriz, capaz de imitar vozes e sotaques com extraordinária competência. Enquanto ouço esta mensagem vejo-a à minha frente, olhos grandes, cheios de luz, representando para mim o espanto lascivo do sr. Teófilo.)* (AGUALUSA, 2009, p. 206).

Outro elemento importante que adquire espaço no romance é o mito. Em vários capítulos há a insinuação da existência de um anjo negro:

[...] pouco antes de falecer, László mostrava-se muito impressionado com uma lenda, a história de um gigante negro, com asas, que seria mantido num lugar escondido por uma sociedade secreta de feiticeiros. [...] Falam-lhe, ao Magyar, na existência desta sociedade secreta, um grupo de quimbandas, de homens sábios, de xamãs, alguma coisa do género, que cuidam desde há séculos de um anjo negro... (AGUALUSA, 2009, p. 159).

O anjo, segundo relatos de personagens, possuía em suas asas penas que eram capazes de provocar nas pessoas que as consumissem a capacidade de denunciar qualquer coisa e, logo a seguir, esquecer o que ocorreu. Seria esta pena uma útil ferramenta do Estado na tentativa de ter sempre a aprovação e obediência de todos. Na obra, as propriedades das penas negras são relatadas em forma de crítica pelo marido de Kianda<sup>22</sup>:

Ouvi falar num chá. As pessoas bebem-no e esquecem tudo de mau que aconteceu em suas vidas. Também ouvi dizer que o governo se serve dessas penas para interrogar os inimigos do Estado, e para os neutralizar. Dizem que depois de beberem o tal chá os inimigo do Estado respondem às perguntas que lhes fizerem, como se estivesse hipnotizados, ao mesmo tempo que perdem a memória. O regime gostaria que ninguém tivesse memória (AGUALUSA, 2009, p. 317).

Em meio às reflexões metaficcionalis, Bartolomeu apresenta quem seria o Anjo Negro<sup>23</sup>:

Ainda e recordam se Humberto Chiteculo? Pensavam que me tivesse esquecido dele depois de o colocar na lista de personagens secundários? Na verdade há vários capítulos que Chiteculo vem comparecendo nesta história, mas só agora se revela. Infelizmente, está morto. Aos leitores com pior memória recomendo que voltem atrás e releiam o que no capítulo 3 deixei escrito sobre ele (AGUALUSA, 2009, p. 289).

---

<sup>22</sup> Lulu Banzo Pombeiro é o marido da cantora Kianda. Este personagem é apresentado ao leitor no capítulo dedicado aos personagens secundários, mais especificamente na página 57.

<sup>23</sup> O anjo negro, segundo a narrativa, é Humberto Chiteculo. Assim como o marido de Kianda, Humberto ganha destaque no capítulo em que são apresentados os personagens secundários. O relato sobre a história deste personagem tem início na página 49.

O corpo de Humberto Chiteculo estava sob a guarda de Tata Ambroise. O narrador conta sua incursão no sanatório de Tata Ambroise, lembrando um filme com cenas de aventura e suspense, com cenas inverossímeis, em busca de alguma anotação que falasse sobre Núbia de Matos, a fim de entender o que havia acontecido a ela e o que estava a acontecer a ele devido às confissões feitas por ela nos momentos em que foi torturada. Após encontrar um caderno, uma espécie de diário do proprietário da clínica, o narrador vê-se obrigado a se esconder no escritório do curandeiro, já que a presença deste era iminente. Já refugiado, Bartolomeu acompanha uma discussão entre Tata e seu sogro, Benigno, que alegava: “Você recebe alguns dos nossos desordeiros ideológicos, e nós fechamos os olhos às bizarras que aqui se praticam. Todo o mundo ganha.” (AGUALUSA, 2009, p. 252).

Através da contenda entre os personagens Benigno e Tata, percebe-se o julgamento de valores em relação às atitudes dos mais poderosos do regime, que são severamente criticadas no romance. Mais adiante, o narrador afirma que encontrou algo que o surpreendera no armário onde estava escondido.

O que foi descoberto pelo escritor em seu improvisado esconderijo foi o corpo embalsamado de Humberto, que fora fotografado por ele e, logo em seguida mostrado ao seu sogro. O “anjo”, ou melhor, as poderosas penas de suas asas eram uma eficiente ferramenta governamental para fazer suas imposições. Tornar pública a existência não era interesse do Estado e nem de seus aliados. Foi por esta razão que Jacó foi morto no lugar de Esaú, pois este sabia da existência do anjo negro. Há, neste capítulo, a aproximação paródica com produções cinematográficas de aventura, nas quais ocorre o entrelaçamento de trama política e policial.

Tornar a própria literatura enredo do romance faz com que a obra em questão seja considerada paródica e auto-reflexiva. Assim, sendo um dos narradores de *Barroco tropical* um escritor, a produção literária promove um debate entre realidade – história – e ficção, ou seja, literatura. Através da literatura, bem como de outras artes, é possível que temáticas sociais e políticas participem de discussões, ocasionando em seus receptores uma nova perspectiva, tornando-os mais ativos, participativos e críticos, de modo que deem, através de suas experiências novos sentidos ao texto.

### 3.3 A presença de diferentes formas enunciativas no romance

Segundo Mikhail Bakhtin, é possível que haja uma relação dialógica com outros tipos de discursos no interior do objeto literário. Essas unidades estilísticas heterogêneas fazem com que o romance se caracterize como sendo pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. Ainda, para o autor,

A originalidade estilística do gênero romanesco está justamente na combinação destas unidades subordinadas, mas relativamente independentes (por vezes até mesmo plurilíngue) na unidade superior do “todo” [...]. O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais [...] constitui premissa indispensável do gênero romanesco. [...] O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance (BAKHTIN, 2010, p. 74-75).

No caso de *Barroco tropical*, a presença de fragmentos de diários, notícias de jornais e de discursos provenientes das tradições angolanas são notadas ao longo do romance. Há, contudo, marcas de discursos de personagens que são estilisticamente individualizados, presentes na fala e passadas de maneira fiel ao texto. No caso de Halípio Onrado<sup>24</sup>, dono do bar “Orgulho Grego”, sempre que mencionado ou em partes que seu discurso é transcrito diretamente, marcas específicas do seu estilo aparecem: “- Xerto. Era como se o mar estibexxe xeio de bojes. O que querem? Mesmo a falar Halípio Onrado erra a ortografia” (AGUALUSA, 2009, p. 71).

As referências a diferentes gêneros aparecem em diversos capítulos, mesmo que ficcionalizados. O *Jornal de Angola*<sup>25</sup> é citado como portador de um artigo que exigia a retratação do narrador Bartolomeu Falcato quanto a uma declaração, na qual ele dessacraliza um dos fundadores da poesia moderna angolana, o antigo presidente Agostinho Neto:

<sup>24</sup> Halípio Onrado também é apresentado ao leitor no capítulo destinado aos personagens secundários, na página 69.

<sup>25</sup> O *Jornal de Angola* é um veículo não ficcional diário de informação, fundado em 1975.

A escrita não pode servir para humilhar, banalizar, denegrir, diabolizar os ícones, os heróis, os mitos, as legiões de anjos, os deuses e divindades. Agostinho Neto nasceu quilamba, intérprete e condutor das entidades aquáticas. Criança dotada de poderes especiais, cuja natureza o impele a contrariar convenções, a liderar revoluções e xinguilamentos. Exige-se respeito e veneração aos heróis e às divindades. Impõe-se temor reverencial! Creio estarem reunidos todos os requisitos para processar Bartolomeu Falcato por traição à pátria, desrespeito pelos símbolos nacionais e vergonhoso ultraja à moral pública (AGUALUSA, 2009, p. 85).

Esta referência traz de forma ficcionalizada uma declaração feita por José Eduardo Agualusa em uma entrevista, na qual o escritor angolano aborda a poesia de Agostinho Neto de forma contrária à maioria da população de Angola. Trazendo a polêmica da declaração de Agualusa ao romance, além de credibilizar o romance, funciona como uma paródia da história cultural do país.

A décima segunda parte do romance é inteira dedicada a fragmentos do diário de László Magyar<sup>26</sup>. Portanto, mais um gênero diferente do romance aparece, formando uma composição heterogênea e dando sentido à totalidade do enredo. Em uma das partes do diário, Welema, quimbanda conhecido de Magyar, revela que eles possuem um anjo negro guardado e dá ideia de que formam uma sociedade secreta:

- Nós também temos um homem-pássaro. Nós, os pretos. [...] Nós guardamos um. [...] - Ele está connosco há muitas gerações. Dorme. Sabemos que está vivo porque respira, a pele permanece quente, o seu coração bate devagar. Nós cuidamos dele. Tem asas negras e as suas penas curam doenças e prolongam a vida (AGUALUSA, 2009, p. 175-176).

A transcrição de um arquivo de som gravado por Núbia de Matos e enviado através do correio eletrônico ao narrador principal Outra fé exemplo de outra forma que aparece na obra, afirmando sua característica pluriestilística e plurilíngue. Essa parte, já citada anteriormente, é atribuída à ex- miss angolana e, mesmo se tratando de uma gravação, apresenta o tom de diário: “Estou a gravar esta mensagem. Programei o computador para enviar o arquivo no caso de alguma coisa me acontecer. Se estás a ouvir-me, então, é porque alguma coisa me aconteceu”

---

<sup>26</sup> László Magyar foi um viajante húngaro nascido em 1818, que em jornada conhecer a África Ocidental, ou seja, Angola, tornou-se homem de confiança do rei do Bié, acabando por casar-se com a filha deste.

(AGUALUSA, 2009, p. 205). É no diário de Núbia que se confirma mais diretamente o tipo de tratamento abusivo oferecido por Tata Ambroise:

Voltemos ao Tata Ambroise. A partir de certa altura dei-me conta de que enquanto falava ia perdendo a memória, como alguém que tenta ler um papel enquanto este arde. Percebi que era esse o propósito deles. Enfeitiçavam-me com ervas e penas negras para que lhes dissesse tudo o que sabia e ao mesmo tempo me fosse esquecendo de mim (AGUALUSA, 2009, p. 215).

Em seu depoimento, Núbia demonstra consciência sobre o que está para acontecer com ela: “Sei que vou morrer, mas não sinto medo. Prefiro morrer a esquecer, e se viver, esquecerei” (AGUALUSA, 2009, p. 220).

Outrossim, há o diário de Kianda, ao qual ela prefere dar o nome de *Elucidário*. Com anotações íntimas, confissões, narrações de angústias e apontamentos de conversas com outros personagens, Kianda deixa escrito tudo que lhe passa na cabeça. Partes de seu *Elucidário* aparecem em diferentes capítulos, sendo intercalados com narrações de Bartolomeu e outros registros que por ventura aparecem. Tal é o grau intimista de seus apontamentos que Kianda reflete até sobre como gostaria que fosse sua morte:

Penso no meu suicídio como um espetáculo: terá de acontecer numa banheira imensa. Velas vermelhas espalhadas pela suíte. Incenso queimando (sândalo), e pétalas de rosas, milhares delas, na casa de banho, na banheira, como um macio incêndio de veludo. Eu de cabelo solto, espalhado na água, e o sangue fluindo espesso e quente dos meus belos pulsos abertos. Lizz Wright cantando *Stop*: “Diz-me que o amor não é verdade, etc.” (AGUALUSA, 2009, p. 313).

Com efeito, é em diário que Tata Ambroise revela seus experimentos com Núbia de Matos em seu sanatório. A linguagem utilizada pelo curandeiro sugere que ele seja um personagem que possui afinidades com o regime e seus ideais de homogeneização:

Disse chamar-se Núbia de Matos, mas depois que lhe dei a beber o sagrado chá revelou o nome de batismo: Etelvina. [...] O povo da cidade capital abastardou-se a um ponto tal (crioulização) que já nem sequer os espíritos dos antepassados apreciam encostar-se neles (AGUALUSA, 2009, p. 286).

Núbia, aliás, Etelvina, é um caso exemplar de corrupção étnica. Toda a sua inclinação é no sentido de europeizar costumes e renegar as raízes bantu. [...] Por isso sempre insisto – há que descolonizar os espíritos para libertar África. Olho para Luanda e o que vejo é uma multidão de maiombolas (cadáveres ressuscitados por artes mágicas) cumprindo ordens dos brancos (AGUALUSA, 2009, p. 286-287).

Com todos os gêneros que aparecem intercalados ao romance, é possível entender o plurilinguismo e o pluriestilismo proposto por Mikhail Bakhtin. São essas diferentes unidades, que pertencem a distintos planos linguísticos, que permitem que o romance se apresente como expressão social.

As diferentes formas discursivas são entendidas como uma representação irônica da realidade vivida na África. Os comentários irônicos dos narradores bem como alguns trechos de cartas, jornais ou diários são capazes de apresentar a sociedade e provocar ainda o riso enquanto mistura realidade e ficção.

As mortes das mulheres Núbia e Kianda são detalhadas por elas mesmas. No caso da ex- miss é perceptível que tais detalhes expostos funcionam como uma maneira de criticar as atitudes severas realizadas por quem tem poder e influência política. As denúncias de Núbia acerca dos abusos sofridos pelas pessoas do “*Jet set*” como ela mesma se referia a eles causaram a ela uma morte que mais pareceu um espetáculo, subvertendo os valores que esse tipo de evento normalmente possui.

O suicídio de Kianda não parece revelar ligações com questões políticas, mas individuais. A cantora manifestava sinais profundos de depressão devido a uma doença que possuía e que, com o tempo, a tiraria definitivamente dos palcos, por isso, planejou com minúcias sua morte:

Decidi morrer no instante em que Pedro de Souza se sentou diante de mim sem saber o que fazer com as mãos, como se lhe tivesse nascido naquela mesma manhã, e se pôs a olhar para os dedos recém-inaugurados, para as paredes, para os papéis espalhados sobre a mesa, para toda a parte onde não arriscasse encontrar os meus próprios olhos (AGUALUSA, 2009, p. 321).

Em suas reflexões, Kianda admite que deseja que Bartolomeu presencie sua morte: “Então pensei: quero que tu me vejas voar” (AGUALUSA, 2009, p. 326) e produz um verdadeiro espetáculo, que fora narrado alguns capítulos antes. Kianda, através de uma mensagem de texto, se comunica com Bartolomeu: “Vai espreitar.

Há anjos a dançarem no prédio da Mangueira” (AGUALUSA, 2009, p. 306). Ao chegar ao referido prédio, Bartolomeu percebe que os “anjos” não estavam mais a dançar, e estabelece com eles um diálogo:

Quis saber o que faziam ali. “Somos o Coletivo XXI”, esclareceu-me um sujeito de cavanhaque afiado [...]. “Produzimos aparições. Entregamos milagres ao domicílio”. [...] “O nosso objetivo é inquietar, Queremos despertar as massas da apatia geral. Acreditamos que da inquietação surge o pensamento, e do pensamento, a revolução”. Fazemos espetáculos por puro amor à arte. Vez por outra alguém os vê e contrata. [...] Colaboram com outros artistas. “Esta noite, por exemplo, quem nos chamou foi a Kianda.” [...] “Foi ela que nos contratou, através da Internet. Disse-nos que você viria.” Compreendi o que ia acontecer no instante em que o rapaz terminou de falar. Corri para o canto direito do terraço, de onde podia ver o apartamento de Kianda. Distingui a silhueta dela, no quarto junto ao telescópio. Caminhou até à porta envidraçada, abriu-a, saiu para a varanda, subiu ao parapeito e atirou-se (AGUALUSA, 2009, p. 307-308).

Pensar na morte por suicídio ao invés de uma morte natural por consequência de uma doença foi para Kianda como uma salvação. Os detalhes narrados dão a este evento, absolutamente teatral, uma ideia de subversão ao que de fato é a morte. Toda a montagem do palco do suicídio de Kianda e a própria busca por sua morte desconstrói a ideia do papel de uma heroína literária, servindo assim, como uma característica do texto paródico.

#### 3.4 Os diferentes tipos que se apresentam no romance

O romance *Barroco tropical* é rico em personagens. De início, foram apresentados os principais personagens da diegese: Bartolomeu, Kianda e Núbia de Matos. Contudo, a terceira parte do romance é responsável por apresentar quinze personagens secundários, como fica exposto no início: “Os personagens secundários apresentam-se. Se fosse uma peça de teatro, eles viriam à boca de cena, diriam o nome, e contariam a respectiva história. Como o leitor se aperceberá, tais histórias enlaçam-se umas nas outras. Umas iluminando outras” (AGUALUSA, 2009, p. 47).

Observa-se, todavia, um frequente diálogo com o leitor e a presença constante de comentários metadieéticos. Isto leva o leitor a questionamentos acerca do que está lendo, se é a biografia de Bartolomeu, se o que ele escreve aconteceu de fato com ele ou se é apenas mais uma de suas produções romanescas, já que desde cedo ficou exposto de que se tratava de um escritor.

O primeiro personagem secundário apresentado pelo narrador é Humberto Chiteculo, que – ao longo da narrativa – mostrou singular importância. Logo a seguir vieram Esaú e Jacó – que eram estilistas, Benigno e Bárbara Dulce – sogro e esposa do narrador, Lulu Pombeiro – marido de Kianda, Mouche Shaba e a Termiteira, prédio de trezentos e cinquenta metros de altura onde Bartolomeu vivia e que, era um grande elemento de crítica social, pois – segundo o narrador – quanto mais rico fosse o morador, mais alto era o seu apartamento, lembrando uma Angola metafórica.

Frutuoso Leitão, homem de posses, aliado do governo e figura de caráter duvidoso, é exposto na obra. Contudo, não é nesta introdução que o leitor passa a ter conhecimento de seu envolvimento com Núbia e a participação na tortura e morte da ex- miss angolana.

Outro personagem introduzido nesta etapa é Ramiro, artista plástico autista e sua irmã Myao. Os desenhos de Ramiro lembravam paisagens caóticas ou uma cidade perfeita, ainda por ser construída.

Mais personagens secundários são descritos, entre eles Rato Mickey, um ex-sapador<sup>27</sup> que perdeu o rosto na explosão de uma mina, Halípio Onrado, dono do bar “Orgulho Grego” e esposo de Mãe Mocinha, apresentada logo a seguir. Tata Ambroise e seu labirinto são os próximos a aparecerem nesta teia de personagens secundários que aparecem na obra. Homem de algumas posses, descendente de ervanários e curandeiros, chegou a Luanda e comprou um terreno a fim de abrigar as pessoas loucas que viviam na capital angolana. Segundo o narrador, esses *loucos* em sua maioria eram ex-combatentes. No terreno adquirido, Tata construiu uma sequência de muros, formando um labirinto.

Nesta imagem há o que Linda Hutcheon sugere como descentralização das categorias de pensamento através da metáfora do labirinto, que não tem nem centro nem periferia (HUTCHEON, 1991, p. 87). Assim, conforme as ideias geradas pelo

---

<sup>27</sup> Sapador é um tipo de bombeiro que atua na preparação da passagem aos militares em uma ofensiva, desativando minas explosivas e abrindo as barreiras.

pós-modernismo, existe a possibilidade de trazer para o centro das discussões o que antes era abordado superficialmente ou, é possível também interpretar este espaço como outra metáfora de Angola, assim como a Termiteira, pois neste espaço convertem diferentes tipos de pessoas em convivência em um só lugar, bem como a crítica social e política.

A seguir, é introduzido o personagem Malaquias da Palma Chambão, homem de moral questionável, jornalista de 80 anos, diretor do semanário *O Impoluto*<sup>28</sup>. Segundo o narrador, “o jornal é utilizado pelo regime para perseguir todos os contestatários” (AGUALUSA, 2009, p. 82). Mais adiante, Bartolomeu desenvolve um pouco mais de simpatia pelo jornalista.

Outra personagem importante é o Embaixador angolano Pascal Adibe. Pascal era descendente de um colombiano traficante de cocaína e vendia armas ao governo durante a guerra civil. Possuía inúmeros bens, como: uma empresa de telefonia móvel, ações da Televisão Independente de Angola, das estações de rádio e do semanário dirigido por Chambão. Dentre todas as suas características apresentadas pelo narrador, a que mais merece destaque é a de conselheiro e amigo íntimo da Presidente angolana. Essa relação causa estranhamento e repudia, exercendo também o papel de crítica, tendo em vista que o governo de Angola, presidido por uma mulher, tem como um de seus maiores conselheiros a figura de um homem totalmente sem escrúpulos, que fazia uso de sua influência devido às relações com o Estado para interesses próprios.

O Medo e a capital angolana, Luanda, igualmente surgem como personagens secundários. Mesmo sendo de caráter abstrato, estes elementos possuem suma importância na narrativa. Tendo em vista de que se trata de uma obra pós-moderna, retratar a capital Angolana e as diferentes pessoas que convivem nesta sociedade geram a compreensão sobre o hibridismo, sobre a necessidade de lidar com a convivência entre diferentes pessoas com diferentes culturas vivendo no mesmo espaço. O Medo exerce uma força sobre as pessoas, podendo modificar suas condutas e suas perspectivas.

Unindo os personagens principais à cadeia de personagens secundários, a obra torna-se um espaço híbrido, multicultural, aproximando as múltiplas

---

<sup>28</sup> O título do jornal configura uma ironia visto que *Impoluto* traduz-se como incorruptível, o que é o oposto do diretor deste veículo de informação citado no romance, que ao longo do texto é apresentado como alguém de índole duvidosa.

identidades. Nesse espaço do romance, há a possibilidade de discutir as questões da atualidade como política, disputas internas, corrupção, crises econômicas e a convivência com as diferenças, sendo um exemplo de metaficção historiográfica. Esse tipo de narrativa exige um papel mais interativo do leitor, que, por aproximá-lo da literatura, torna necessário seu posicionamento mediante os eventos históricos e ficcionais.

É no romance pós-moderno, como é o caso de *Barroco tropical*, que a pluralidade se torna visível. Como explica Linda Hutcheon (1991, p. 85) “se existe um mundo, então existem todos os mundos possíveis”, logo, faz-se necessário considerar outros elementos como o local, o regional e o não totalizante, aproximando do centro das discussões quem antes apareciam apenas na periferia do discurso. Por consequência, como afirma a autora:

Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções começam a ficar visíveis. A homogeneização cultural também revela suas rachaduras, mas a heterogeneidade reivindicada como contrapartida a essa cultura totalizante não assume a forma de um conjunto de sujeitos individuais fixos, mas, em vez disso, é concebida como um fluxo de identidades contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc. (HUTCHEON, 1991, p. 86).

Destarte, o texto provoca e faz com que o leitor estabeleça uma relação mais complexa entre as figuras fictícias abordadas frente às questões ambientadas no momento histórico descrito na obra. Há, com efeito, o questionamento acerca das relações de poder e o estabelecimento do diálogo com vozes periféricas, que passam a exercer papel atuante na ficção atual. No romance de Aguinaldo Silva os sujeitos não são perfeitos, mas sim, fragmentados, sujeitos às falhas, instáveis e – enfim – humanos.

#### 3.4.1 A expressividade feminina

Em *Barroco tropical*, as personagens femininas, mesmo apresentando algumas diferenças entre elas, possuem no fundo o mesmo ideal de liberdade. O desejo de se expressar livremente sem precisar de um espelho masculino, a necessidade de ser independente e a vontade de amar sem restrições. São

personagens de extrema representatividade no enredo, sendo capazes assumir posições que antes não lhes eram permitidas.

O universo feminino é representado por uma ex- miss, uma psicanalista, uma cantora, uma mãe de santo, uma arquiteta, uma menina que auxilia a cuidar do irmão e uma Presidente. Todas elas recebem distintos destaques, apresentando fundamento ao que é narrado.

Todas as mulheres, já livres da condição de submissão imposta pelos homens, na narrativa ganham destaque e proporcionam um olhar independente em relação ao que existia antes com as perspectivas masculinas de poder, sem deixar de lado a sua sensibilidade. Agualusa dá voz a essas mulheres, principalmente à Kianda, que na maior parte do romance divide o papel de narradora com Bartolomeu Falcato. Também, a ex-miss angolana, Núbia de Matos, merece destaque por mostrar inconformismo com o abuso de poder e dos métodos utilizados para que o governo permaneça intacto.

Kianda, a cantora, é uma mulher extremamente expressiva e fundamental ao romance. Não esconde seus sentimentos, é impulsiva e instintiva, se transforma quando está no palco, entregando-se à sua arte e defende suas vontades com garra. Casada com Lulu Pombeiro, a cantora também era amante de Bartolomeu, vivendo com este uma relação de altos e baixos. Suas participações na narrativa apresentam um tom intimista:

Não tenho tempo para sentir.  
 Não tenho tempo para sentir, compreende. Não posso parar. Não posso ter tempo para sentir. Não quero sentir.  
 No instante em que voltar a sentir, morrerei de tanto sentir  
 (AGUALUSA, 2009, p. 29).

Outra personagem feminina que merece atenção do leitor é Mãe Mocinha. Brasileira, veio a Luanda em busca de um marido quando já estava com 80 anos. A história da mãe de santo é apresentada ao leitor através de grandes detalhes, mostrando uma mulher que não tem medo de amar, que não se preocupa com críticas ao seu comportamento passional. O leitor toma conhecimento de como ela viveu com seu marido e depois com seu amante Alemão, que, após sua morte, pediu a ela para que arranjasse um novo parceiro, a fim de dar descanso a seu espírito. É uma personagem que representa além da questão feminina, o enfoque da

diáspora, mostrando que existe em Angola uma convivência entre as diferentes identidades culturais.

Contrariando a perspectiva machista que ainda é visível na sociedade, o romance apresenta uma mulher como Presidente. A mulher – que sempre apresentou um papel mais conciliador na História, procurando estabelecer diálogos – agora, nesta narrativa, está no comando. O narrador em nenhum momento dá voz a ela, apenas cita sua existência – mesmo sem nomeá-la – e menciona que esta mulher recebe conselhos de homens com caráter duvidoso, como é o caso do extratraficante de armas Embaixador Pascal Adibe, denunciando – assim – a corrupção e as falhas influências a que se submete.

Dessa forma, as mulheres criadas por Agualusa em *Barroco tropical* são o típico exemplo das mulheres que compõem a sociedade pós-moderna. Seguem seus instintos relacionados ao amor, expõem seus sentimentos sem medo de censura, são capazes de narrar com sensibilidade e são fortes, ou seja, apresentam características extremamente humanas que geram aproximação com o leitor, tornando-se fundamentais para o curso da narrativa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base no que foi discutido nesta dissertação, entende-se que é de suma importância um estudo acerca do diálogo entre história e literatura sob a perspectiva cultural. Não há como deixar de lado o conhecimento acerca da história de um lugar, de suas raízes culturais e da política, já que tudo isto e outros fatores, conforme o que foi visto neste trabalho, contribuem para a formação das identidades modernas.

Dentro das análises realizadas, foi necessário primeiramente entender o contexto social e político de Angola, país de origem do autor do romance *Barroco tropical*, *corpus* ficcional desta pesquisa, bem como espaço onde ocorre o enredo desta narrativa. A história foi revisitada para que ficassem claras as influências que todo o processo colonial, bem como as guerras civis que ocorreram após a independência, deixou no povo angolano.

A formação cultural africana, e conseqüentemente a angolana, foi abordada neste trabalho. No início, a circulação dos textos era bastante restrita devido à censura, pois o governo colonial impedia a divulgação de material literário que fosse julgado inadequado por ele. Mais adiante, mostrou-se que o retorno ao passado, a sensualidade e elementos místicos são abordados a fim de definir a formação da identidade do povo de Angola.

Em seguida, foi apresentada uma reflexão acerca da produção literária de José Eduardo Agualusa. Em meio às narrações permeadas pelo tom irônico e paródico, percebe-se a existência de aspectos autobiográficos na construção do protagonista narrador. Com todos esses recursos como a diversidade de personagens e as críticas sociais presentes no romance, o autor defende a questão do hibridismo social e cultural, que dificilmente possa ser ignorado nas sociedades contemporâneas.

Foi problematizada a questão do multiculturalismo e tudo que ela abrange: identidade, comunidade, hibridismo entre outras. Assim, foi chegada à conclusão que vários componentes contribuem para a formação do povo da Angola pós-independência, onde várias culturas além das nativas buscam conviver em um espaço, somando sempre as características de suas raízes. A formação da cultura mista na sociedade pós-colonial ocorre em grande parte dividido aos processos de migração. Essas migrações, ou diásporas, como alguns intelectuais chamam,

podem ocorrer por várias razões. Tudo isto foi decisivo para a formação das novas sociedades e são temas abordados na literatura, que busca trazer para a discussão tudo que tradicionalmente era considerado marginal.

Considerou-se o fato de que as questões políticas são comuns às literaturas pós- coloniais e, conseqüentemente, o sistema literário angolano também apresenta esses aspectos. As determinações políticas estabelecem traços identitários na medida em que permitem ou controlam as formas de expressão do povo, e aparecem nas narrativas por meio da paródia irônica nos discursos das personagens.

Contudo, outro elemento apresentado pelo narrador do romance e que sem dúvidas faz parte da identidade angolana é o Medo. Para maior entendimento sobre esta questão, foi utilizada a teoria proposta por Zygmunt Bauman, Marilena Chauí e Jean Delumeau. Assim, avaliando os tipos de temores existentes e suas origens chega-se a conclusão que medo é um sentimento universal, que atinge todos os indivíduos e sociedades. No caso de Angola, vai mais além do que a concepção de temor universal, pois os temores fazem parte da identidade cultural de seu povo, tendo em vista que o país passou por diversos conflitos, gerando medo e insegurança em seu povo.

Houve ainda uma discussão acerca da metaficção historiográfica a partir da ideia de que a História faz parte do discurso ficcional da pós- modernidade. Ainda, fez parte da análise a consideração proposta por Linda Hutcheon onde a autora expressa que mesmo no discurso histórico há ficcionalidade, uma vez que é expressa discursivamente, em textos escritos por um sujeito carregado de subjetividade.

Para a realização de uma literatura engajada na estética do pós- modernismo são utilizados recursos como a ironia e a paródia, a fim de proporcionar um novo olhar perante dado momento histórico. Estas ferramentas proporcionam um novo significado e um novo diálogo entre história e literatura. Esse diálogo na literatura pós-colonial mostra que o processo anteriormente vivenciado causa diferentes marcas em colonizado e colonizador.

A partir da averiguação dos dados culturais e literários, chega-se a conclusão de que *Barroco tropical* está inserido na chamada metaficção historiográfica, uma vez que apresenta junto à história das personagens a ambientação em evento histórico como problemas políticos e econômicos. Também, foi feita uma síntese

acerca das diferentes identidades que compõem a narrativa, tendo início com a descrição da instância narrativa, representada por Bartolomeu e Kianda, respectivamente escritor e cantora. Ficou evidente na obra o predomínio de narrações realizadas por Bartolomeu, e junto aos seus relatos são constatadas reflexões acerca do fazer literário, ou seja, metalinguagem.

Outra questão abordada diz respeito às diferentes formas de enunciação presentes no romance. Para isso, foram abordados os estudos de Mikhail Bakhtin sobre o dialogismo proporcionado por diferentes tipos de discurso que, mesmo pertencendo a categorias heterogêneas, tornam o tecido textual coeso e uniforme. Na narrativa, os gêneros que aparecem intercalados ao romance são trechos de diários, depoimentos e artigos jornalísticos.

Ainda, foi levada em consideração na análise a representatividade das personagens secundárias, que além de possuírem mais espaço no discurso literário em relação ao sistema tradicional, dão forma à sociedade angolana com base no princípio da heterogeneidade, ou seja, múltiplas identidades que dividem o mesmo espaço e que, dessa forma, são responsáveis por uma nova formação cultural. Nesta parte, são abordados aspectos em relação à formação das personagens femininas, bastante expressivas e atuantes na obra, não vivendo à sombra dos homens.

Ao problematizar na obra os problemas sociais e políticos da sociedade angolana, é chamada a atenção do leitor frente aos problemas expostos. Também, demonstra-se uma relação de participação deste leitor no texto, estabelecendo novos significados aos eventos, preservando a memória cultural de uma sociedade com marcas do processo colonial. Toda a crítica levantada na obra tem como objetivo, além da denúncia, mostrar que a literatura pode resgatar a população da ignorância acerca dos fatos vivenciados.

Assim, todos os elementos levantados proporcionam a compreensão acerca da construção da identidade do sujeito angolano frente a uma sociedade multicultural. Com efeito, não há como negar que a presença do medo é o ponto que mais aproxima os sujeitos que vivem no país, tendo em vista os problemas já presenciados durante as guerras e, também, em relação ao governo que, mesmo em uma era democrática, ainda não leva a voz da população em consideração para uma melhoria coletiva. Dessa forma, a aproximação entre o momento histórico e a

literatura torna possível uma crítica discussão do presente, mostrando as possibilidades de união cultural através das múltiplas identidades.

## Referências

- AGUALUSA, José Eduardo Agualusa. *Barroco Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- ALBUQUERQUE, Carlos. *Angola: a cultura do medo*. Lisboa: Editora Livros do Brasil, 2002.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BHABHA, Homi k. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAUMAN, Zygmund. *Globalização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- CHAUÍ, Marilena. *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. *Literaturas de língua portuguesa: Marcos e Marcas – Angola*. São Paulo: Arte e Ciência Editora, 2007.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente*. São Paulo: Companhia de bolso, 2009.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa I*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977. (Coleção Biblioteca Breve, v. 6)
- \_\_\_\_\_. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa II*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977. (Coleção Biblioteca Breve, v. 7)

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, 1982.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MACQUEEN, Norrie. *A descolonização da África portuguesa: a revolução metropolitana e a dissolução do Império*. Portugal: Editora Inquérito, 1998.

PAIN, Rodrigo de Souza. A centralização política e o autoritarismo em Angola. *Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, n. 33, out. 2008. Disponível em: <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao33/materia06/texto06.pdf>>. Acesso em: 4 set. 2012.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2009, p. 7-72.

**ANEXO: Entrevista de José Eduardo Agualusa<sup>29</sup>**

O romance chama-se “Barroco Tropical” e ocorre em Luanda em um futuro próximo.

*A Dom Quixote Apresenta: Barroco Tropical, o novo livro de José Eduardo Agualusa.* É a mistura entre realidade e ficção nos livros, não acontece em todos da mesma maneira, mas desde o princípio para mim foi um divertimento em primeiro lugar, quer dizer, eu acho que eu percebi como era possível fazer isso com Eça de Queirós e Frederico Mendes, \* e divertimento é também mais do que isso, uma tentativa de levar as pessoas a discutirem aspectos da realidade. Eu acho que num país como Angola onde a esmagadora maioria das pessoas não tem voz e é importante ainda utilizar esses mecanismos, a literatura, no caso, concreta, para trazer alguma discussão, para discutir alguns assuntos que são importantes.

É um livro sobre o medo, é um livro sobre a forma como o medo transtorna as pessoas, transforma as pessoas, como o medo corrompe, como o medo destrói as ligações de amizade e familiares, como as ditaduras, os regimes totalitários utilizam o medo, não apenas para submeter as pessoas mas para as degradar, é um livro sobre o medo.

Eu acho que o interessante em Luanda é o fato de ser uma cidade por onde convergem, tem convergido ao longo desses últimos anos, mas já era assim um pouco no século XIX, todo o tipo de pessoas, todo o tipo de aventureiros, mas também angolanos vindos de outras partes do país, designadamente uma larga porcentagem de população de origem camponesa que traz para a cidade os seus mitos, seus fantasmas. Eu acho que há umas 16 milhões de maneiras diferentes de ser angolano, mas talvez haja algumas particularidades em comum, talvez de fato haja uma certa cultura do excesso, quer na maneira de rir, de sentir, de as pessoas se divertirem, de falarem, de conversarem, quer de mostrarem também o sofrimento e a dor, e isso é algo que é atraente para o escritor, porque ali há algo de dramático, sempre no cotidiano, o meu trabalho passa muito por ouvir, eu acho que é muito importante ouvir, é muito importante ter as portas abertas, creio que as histórias vem ter conosco, se estivermos disponíveis, portanto, para escrever, provavelmente o mais importante é disponibilidade, é a capacidade de ouvir.

---

<sup>29</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Z7Q7bsov-l8>>. Acesso em: 4 jul. 2010.

Não conseguiria escrever se não me divertisse enquanto escrevo, se não estivesse constantemente a aprender coisas novas e se soubesse a história toda, não sei, continuo a escrever porque quero saber o fim, quero saber como termina a história. Para mim, pelo menos, só funciona assim, só funciona quando os personagens tem a liberdade para seguir os seus caminhos, os caminhos que quiserem, e me levarem através desses caminhos e me obrigam por vezes a aprender determinadas coisas para conseguir acompanhá-los, muitas vezes as histórias, o princípio das histórias surgem-me através de um sonho, às vezes uma frase até a bailar, às vezes não é um personagem que surge, já foi, no caso do “vendedor de Passados” foi um pouco assim, às vezes é apenas uma frase, acordo com uma frase um pouco a bailar e aquela frase depois conduz uma outra e assim surge uma história.

Cada escritor tem um conjunto de opções, no fundo é isso que se chama estilo, estilo na arte, na literatura, na música, nas artes plásticas, não é outra coisa senão a repetição e a repetição de opções. Eu tenho uma certa opção por todo tipo de desprotegidos, de desvalidos, de pessoas perseguidas e a isso incluem provavelmente as pessoas com problemas físicos, os albinos, os anões, todo esse tipo e também por anjos, é verdade. Já há muito tempo andava com a ideia de escrever algo relacionado com um anjo negro que me visitava em sonhos, e foi assim, surgiu assim esse livro, tinha que ser e o livro também se chama Barroco Tropical em parte por isso, porque tem a presença dos anjos.

Este livro tem dois narradores, o escritor e a cantora, o escritor é um personagem que vem do livro anterior, d’As mulheres do meu pai, no livro anterior, não sei se neste, mas no livro anterior tem a certeza de que em certa altura ele diz que não acredita em Deus, é uma forma em descrença,mas acredito no meu Pai – o pai dele morreu. Eu acredito na minha avó, mantenho, falo converso, acho que a minha avó me apoia, me ajuda, então de alguma maneira sou “animista”, é o meu, a minha expressão íntima e a mim mesmo, de alguma maneira sou animista. Em África toma-se como geral que os animistas são aquelas pessoas que acreditam que os antepassados se manifestam através das forças da natureza, que e, estão presentes e etc., pra mim não é exatamente isso, é uma outra coisa, é simplesmente uma presença, uma certeza de que tem alguém que me protege, que me ajuda, que me vigia e que neste caso é a minha avó.

Um escritor tem que saber ser mulher, eu já fui monge, já fui um assassino a soldo, o escritor tem que acreditar que é aquela personagem, é claro que sou Bartolomeu, mas também sou a cantora, também sou o jornalista e não sou nenhum deles. Cada personagem, eu acho que cada um deles se desenvolveu ao ponto de ganhar uma personalidade própria, espero que as pessoas sintam isso, eu sinto isso, com o Bartolomeu, é um personagem que terá algo de mim e as vezes algumas memórias dele são minhas também, mas é muito mais do que isso, é outro personagem a parte, eu consigo falar com ele como falaria com um amigo, para mim é absolutamente distinto de mim, como a cantora, alguns fragmentos, da memória, dos afetos da cantora eu entendo, são coisas que eu também vivi. E acho que isso é a melhor parte de ser escritor, ser escritor é um exercício de alteridade, a pessoa tem que ter essa capacidade de se colocar na pele dos outros constantemente. Infelizmente, continuo tão irresponsável ou quase tão irresponsável como quando publiquei o meu primeiro livro, precisamente há vinte anos, faz vinte anos que eu publiquei o meu primeiro livro, eu penso que é necessário alguma irresponsabilidade para publicar um livro, ou seja, se a pessoa vai pensar em tudo o que o livro pode provocar, nas pessoas a que vai emocionar, nas pessoas que se vão aborrecer com aquele livro, provavelmente eu não publicaria livros porque há tanta coisa a seguir a acontecer, mas porque eu realmente tenho outras ideias, e quando o livro acaba eu começo a ter outras ideias, normalmente tem três, quatro ideias e depois uma delas afirma-se e as outras ficam, acho que algumas são ideias boas, outra coisa importante para escrever eu creio que é a paixão, é preciso acreditar naquilo que está a fazer, e é preciso acreditar com paixão.

Eu acho que o livro tem que funcionar, tem que funcionar ou deve funcionar no sentido de ser universal, e eu acho que é, eu acho que é um livro que trata de questões que são preocupações de toda a gente e ao mesmo tempo é através dessas emoções que são emoções universais e a capacidade de se identificarem também com as personagens, de sofrerem com eles, de se assustarem, de se alegrarem com eles.

*Barroco Tropical, o novo livro de José Eduardo Agualusa.*