

SAMANTHA SIMÕES BRAGA

ESCRITA MESTIÇA: AS ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS  
DE *O ANO EM QUE ZUMBI TOMOU O RIO*,  
DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa, elaborada sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Nazareth Soares Fonseca.

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais  
Belo Horizonte  
2004

Dissertação defendida publicamente no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC MINAS e aprovada pela seguinte Comissão Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Teresa Salgado  
(UFF)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sueli M<sup>a</sup> P. Silva Lobo  
(PUC MINAS)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Nazareth Soares Fonseca – Orientadora  
(PUC MINAS)

Belo Horizonte, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ivete Lara Camargos Walty  
Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras  
PUC MINAS

Dedico este trabalho ao meu Anjo, que se fez presente em vários momentos do percurso, não deixando com que eu abdicasse do meu sonho.

Agradeço à minha família, cujo carinho sincero sempre será maior do que qualquer obstáculo.

Agradeço ao meu noivo, Rodrigo, pelo companheirismo sem o qual eu não teria conseguido  
trilhar este caminho.

Agradeço à minha orientadora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Nazareth Soares Fonseca, que se revelou  
mais do que uma mestra generosa, uma fonte de amizade e conforto.

E, finalmente, agradeço a Deus, por colocar todas essas pessoas em meu caminho.

## SUMÁRIO

RESUMO .....	06
MAPEANDO O CAMINHO .....	08
MISTIÇAGEM: (IN)DEFINIÇÕES E (IM)PACTOS .....	15
A OPÇÃO PELO ENTRE-LUGAR .....	28
<i>Intertextualidade: desentrelaçando fios</i> .....	36
<i>As vozes que falam: intertextualidade com textos</i> .....	49
<i>As vozes que calam: intertextualidade com contextos</i> .....	61
VOZES E GÊNEROS CAMBIANTES .....	68
RESGATANDO O PERCURSO .....	85
RÉSUMÉ .....	92
BIBLIOGRAFIA .....	93

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o romance *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, de José Eduardo Agualusa, destacando as estratégias discursivas que elaboram o texto como uma rede tecida com diferentes fios. Para melhor observar as misturas que se mostram no texto, procuramos destacar elementos que reforçam a idéia de mestiçagem, para comprovar que o romance, ao trabalhar com culturas geograficamente distantes – Brasil e Angola – conclama temas, imagens e significações veiculados pelo imaginário próprio dessas culturas. O conceito de mestiçagem permitiu-nos considerar a intertextualidade, processo a partir do qual se estrutura a obra, em diferentes encenações, observar as fronteiras tênues entre os gêneros discursivos que entretecem a escrita bem como destacar elementos da tradição oral africana recuperados por aspectos reconhecidos em textos tidos como pós-modernistas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura angolana - Mestiçagem – Intertextualidade - Estratégias de enunciação.

*“Até então pensara que todo livro falasse das coisas, humanas ou divinas, que estão fora dos livros. Percebia agora que não raro os livros falam de livros, ou seja, é como se falassem entre si. À luz dessa reflexão, a biblioteca pareceu-me ainda mais inquietante. Era então o lugar de um longo e secular sussurro, de um diálogo imperceptível entre pergaminho e pergaminho, uma coisa viva, um receptáculo de forças não domáveis por uma mente humana, tesouro de segredos emanados de muitas mentes, e sobrevividos à morte daqueles que os produziram, ou os tinham utilizado.”*

(Umberto Eco, *O Nome da Rosa*)

## MAPEANDO O CAMINHO

De todas as definições possíveis para a escrita de José Eduardo Agualusa, nenhuma talvez seja mais propícia do que o conceito de *mestiçagem*. O ser mestiço é aquele proveniente do cruzamento de culturas diversas. O ser proveniente dessas misturas tem, em sua constituição, características dos progenitores, mas não as re-apresenta em semelhança. É um ser outro, com perfil próprio, nascido de cruzamentos, de enfrentamentos que acabam por produzir a “interpenetração e a conjugação dos contrários” (GRUZINSKI, 2001:45).

Este não é um lugar fácil de se compreender nem cômodo de se hospedar. Estar na terceira margem, decidir por se colocar num lugar híbrido, requer a ousadia de optar pela não classificação, fugir à ordem e à logicidade do pensamento cartesiano. De qualquer forma, este é o lugar em que se situa o escritor José Eduardo Agualusa, cuja

biografia se encontra intimamente relacionada ao seu projeto literário que procura criar pontes entre Angola, Brasil, Portugal e o resto do mundo, promovendo uma reflexão sobre a importância da mestiçagem em todos os níveis (SALGADO, 2000:176).

Nascido na cidade do Huambo, em Angola, Agualusa é um dos mais lidos e promissores escritores da atual literatura angolana, que se constrói a partir dos diálogos entre a tradição e a modernidade, entre a racionalidade ocidental e a mitologia, entre a escrita e a oralidade, entre a ficção e dados fornecidos pela História. Segundo a historiadora e poeta angolana Ana Paula Tavares:

No diálogo nem sempre pacífico entre estas duas realidades se encontra o caminho por onde cresce e se revitaliza uma literatura permanentemente em busca do seu novo rosto, não escondendo as escarificações e insígnias de um passado multiforme que a sustenta (TAVARES, 2001:109).

Analisar textos produzidos nessa realidade sociocultural em transformação é nos depararmos com uma constante busca de identidade, que se alicerça na volta ao passado, na tentativa de entender as transformações profundas características do pós-independência dos países africanos, nos quais se fortalecem diferentes tendências literárias. É no interior da vertente que procura reescrever a história da nação por meio da ficção que encontramos a obra de Agualusa. Entretanto, algo a difere das demais narrativas contemporâneas de seu país. De acordo com SALGADO (2000:179), há em sua narrativa algo de multifacetado, inapreensível e deslizante, levando o leitor a reformular permanentemente suas expectativas em relação à História.

Se, por um lado, a temática de sua obra não se difere por completo da explorada por outros autores angolanos, há, por outro, algo em sua narrativa que a singulariza. Faço meu o questionamento de SALGADO (2000:178) ao apresentar o autor ao público brasileiro: “O que singulariza a obra de Agualusa em relação a essa discussão?”.

A resposta para qualquer questionamento em relação a uma obra literária deve encontrar resposta nela mesma. Dessa forma, acreditamos encontrar-se nas estratégias de construção do discurso narrativo o que confere à literatura de Agualusa o “tom” de literatura mestiça, intervalar, deslizando.

Sua literatura é com frequência classificada de polêmica e sua recepção pela crítica não é tranqüila. Diversos intelectuais lusófonos reprovam-na, pois acreditam que muito mais que retomar os fatos históricos por outro viés, que não o da *história oficial*, ela acaba por provocar um desmoronamento total desses fatos. Ora, essa informação de cunho contextual só valida o lugar ambivalente da escrita de Agualusa, que se coloca simultaneamente como uma das mais lidas e criticadas da literatura angolana.

A decisão de trabalhar com a obra desse escritor polêmico justifica-se pelo fato de, apesar da importância conferida à sua produção literária, ainda ser escasso o número de trabalhos críticos referentes aos seus livros. Em dissertação que discute a obra do escritor angolano, LOPES (1999:71) afirma que

não existe uma crítica de feição literária que explore os recursos de construção desenvolvidos em seus livros ou que se posicione sobre as diferentes vozes que se deixam ouvir em seus textos.

Acrescente-se que, após a defesa pública desse trabalho, pouco se avançou na direção apontada pela estudiosa.

Os aspectos que serão analisados na obra escolhida para análise nesta dissertação, *O ano em que Zumbi tomou o Rio* (2002), não são exclusivos desse

romance. Tal texto foi escolhido por recorrer a estratégias discursivas que já vinham sendo apresentadas nos demais livros do autor: o diálogo constante entre ficção e história, o uso da intertextualidade e o trânsito de personagens, presentes em seus vários livros ou tomados da realidade histórico-social. Obviamente, Agualusa lança mão de muitas outras estratégias para fazer de seus livros verdadeiros “depositários de memórias imaginadas”, muitas vezes infringindo as regras do protocolo de fingimento que, como afirma MATA (2001) “é a condição para o pacto de cumplicidade entre o autor e o leitor”. O trabalho de análise que se propõe não tem pretensões de esgotar as direções indicadas pelo livro; apenas levanta questionamentos que permitam apontar a obra do autor como uma produção intervalar.

Dentre a variada gama de aspectos que compõem *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, optamos por abordar a intertextualidade, os gêneros discursivos em tensão no romance e o trânsito de personagens. Esse tripé fundamentou nossas investigações, tendo a preocupação, no entanto, de não fechar os olhos para outros pontos que vieram nos auxiliar para uma discussão mais ampla do tema das *mestiçagens*, sempre presente em suas obras.

Para começarmos nossa investigação, faz-se necessário apontar alguns pontos de vista sobre o conceito de *mestiçagem*. Tal procedimento ajuda a perceber o lugar complexo e escorregadio em que se situa *O ano em que Zumbi tomou o Rio*. Recorreremos, por isso, amplamente à obra de Serge Gruzinski (2001) e a outros autores como Massimo Canevacci (1995) e Néstor Garcia Canclini (2001).

Pareceu-nos necessário também recorrer ao conceito de *entre-lugar* para melhor definirmos o lugar ocupado por sua literatura. Esse conceito é utilizado para demarcar o espaço em que se encontra o texto de Agualusa, que lança mão de recursos discursivos pertencentes à corrente ocidental pós-moderna, ao mesmo tempo em que remete o leitor ao modo de contar histórias próprio da tradição oral africana.

Quando se analisam as obras de Agualusa, percebe-se que a relação História e ficção está sempre em evidência. O livro *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, nesse sentido, retoma um propósito que os críticos salientam com frequência. “Não se trata de dar apenas voz aos oprimidos, aos que foram silenciados pela história, mas de mostrar, sobretudo, a relatividade de toda história e não apenas da história oficial” (SALGADO, 2000:180). Com relação ao livro trabalhado, percebemos que a história de Zumbi é retomada pelo autor não com a intenção de ser recontada, mas de acentuar a sua atualidade no cenário enfocado. Muitas personalidades históricas brasileiras e angolanas ganham outra vida e se transformam para se adequarem ao novo contexto. O que há de ficção nessa nova “história” aproxima-se, de tal forma do real, que o leitor se pergunta muitas vezes se não está lendo notícias de jornal ou assistindo a noticiários de TV. No entanto, recursos próprios da ficção relativizam os significados e propõem outros efeitos de sentido.

O reconhecimento dos gêneros discursivos em tensão no romance, mostra-se imprescindível para se perceber a opção do autor pelo *entre-lugar*. O que em seu texto aproxima-o da crônica, do diário da narrativa ficcional e da tradição oral? Supõem-se recursos a partir dos quais o narrador, ao retomar um fato, histórico ou não, real ou imaginário, serve-se dele como gancho para implementar discussão de situações contemporâneas à narrativa. Para isso, atualiza e reinventa história(s) e estória(s).

A complexidade da construção narrativa exige, portanto, destecer as tramas dos diálogos que o texto efetua com outros textos e reconhecer tanto as vozes que se anunciam como aquelas que se calam. Em todo o romance mostram-se as participações de outros textos, em forma de citação ou falas de personagens. Mas também há aquelas vozes que, embora modificadas, foram reconstruídas, produzindo prodigiosas interpenetrações de sentidos.

O diálogo com outros textos do próprio autor é trilha eficiente para alcançarmos maiores informações sobre um personagem ou acontecimento.

Reencontraremos em passagem do livro, por exemplo, a personagem Florzinha, do conto “Pretos não sabem comer lagosta”, do livro *Fronteiras Perdidas* (1998); e, se quisermos saber de quem são os versos da página 9 do mesmo livro, teremos que ler *Estação das Chuvas* (2000), para descobrir quem é Lídia do Carmo Ferreira.

Destriçar as inter-relações propostas pelo romance de Agualusa não é tarefa fácil, pois temos em mãos um texto que cambia entre o que foi e o que pode ser, entre tendências da ficção pós-modernista e a tradição ancestral, exigindo do leitor, além de grande bagagem cultural, o que o personagem Monte aconselha a Palmares:

– Precisas descolonizar a cabeça, camarada. Tens o espírito cheio de idéias européias. Pensas como um branco. Não podes ler a poesia africana com a mesma perspectiva e os mesmos valores de um colono português (AGUALUSA, 2002:94).

Não podemos, por certo, fechar nossa mente para o novo, para o diferente, que está em *O ano em que Zumbi tomou o Rio* e, arriscamo-nos a dizer, em qualquer dos livros de Agualusa, lê-los como se fossem literatura exótica, típica, estranha é não entrar na comunicação narrativa proposta por seus livros. A inquietude decorrente da leitura de seus livros terá origem muito mais no fascínio da construção narrativa do que em aspectos singulares explorados. É, antes de tudo, literatura que fragiliza fronteiras tanto no que tange à sua construção quanto ao conteúdo. E assim deve ser lida.

No posfácio do livro *D. Nicolau Água-Rosada e outras histórias verdadeiras e inverossímeis*, Ana Mafalda Leite conclui:

Os contos de José Eduardo Agualusa combinam (...) duas facetas, ora tendencialmente aprofundando a dimensão do maravilhoso, ora jogando plenamente no fantástico, conseguindo uma sábia articulação entre o temporal e o intemporal, a visão histórica e a visão mítica, os temas nacionais e os universais. Criação, origem, morte, identidade, sonho, enraízam-se no

universo ancestral de qualquer existência, particularizada neste livro, em especial no contexto angolano, mas também percorrendo outras geografias, ou subterrâneos mais profundos que agitam os homens desde que são homens nos vários lugares do mundo, ou do tempo (LEITE, 1990:133).

Sendo o texto de *Aqualusa* trama construída de fios os mais diversos, sutilmente entrelaçados, desatá-los requer muito mais do que uma única investida. Dessa forma, como já alertamos anteriormente, não temos a pretensão de esgotar, nas páginas que se seguem, todos os pontos de que se vale o romance para tecer seu enredo. Somente começaremos por desenredá-lo, conscientes de que, neste momento, estaremos apontando apenas alguns dos seus muitos caminhos.

## MESTIÇAGEM: (in)definições e (im)pactos

Por vezes, até para leitores já iniciados nas literaturas africanas de língua portuguesa parece, a princípio, que o projeto dessas literaturas está, ainda, diretamente ligado à questão da identidade cultural e aos protestos sociais decorrentes de séculos de colonização portuguesa. Nesse sentido, os textos dessas literaturas soariam sempre como escrita memorialista, que tenta retomar uma história que não foi oficializada. Dois pontos, entretanto, devem ser revistos, se quisermos entender a obra de José Eduardo Agualusa. O primeiro seria tentar desconstruir a visão de uma literatura que se moveria em torno de uma única temática, condição redutora que desconsidera as diversidades geográficas e históricas dos diferentes países africanos que têm o português

como língua oficial. O segundo, e talvez mais relevante, seria o de pensar a África e, no nosso caso específico, Angola, como uma região com características peculiares, mas também pertencente ao mundo globalizado, o que, em certa medida, torna a sua produção literária próxima à ocidental, no que tange às estratégias discursivas.

Considere-se que, por um lado, a independência dos países africanos de língua oficial portuguesa (PALOP) trouxe ao público muitas obras literárias de cunho combativo, antes proibidas pelo regime colonial. Por outro, segundo HAMILTON (2000:27),

verifica-se que a perspectiva pós-colonial constitui uma espécie de abertura na forma e no conteúdo da literatura dos PALOP. A abertura tem permitido, por parte de não poucos escritores, vôos de imaginação, experimentalismo e mesmo uma audácia quanto aos assuntos abordados. Entre os angolanos, Agualusa certamente pertence a esse grupo de romancistas imaginativos, experimentalistas e audaciosos.

Essa questão se coloca, por exemplo, no romance *O ano em que Zumbi tomou o Rio* (2002), que, de início, nos apresenta um problema: como definir o romance, uma vez que sua escrita se faz com elementos tão típicos da cultura angolana, como a oralidade, visão mítica do mundo e o tempo não-linear e, ao mesmo tempo lança mão de recursos usados pelos romancistas contemporâneos ocidentais, como o diálogo entre textos e contextos diversos, o embaralhamento de gêneros discursivos e a problematização do sujeito histórico?

Poderíamos, talvez, dizer que a escrita do romance encontra-se no *entre-lugar* e intenta desconstruir as fronteiras entre o real e o fantástico e aproximar as culturas do Brasil, Portugal e Angola. É uma escrita mestiça em sua própria gênese. Durante a leitura de seus romances, segundo SALGADO (2000:179),

o leitor depara-se, de fato, com uma narrativa em que tudo vai se mostrar multifacetado, inapreensível, deslizando, levando-o a reformular constantemente suas expectativas em relação à história.

Tais características já se faziam ver, por exemplo, no conto “Lugar de Morança”, publicado no livro *Fronteiras Perdidas* (1998). O título do livro já fornece ao leitor o que irá (ou não) encontrar em suas páginas, em que nada é específico, rígido, seguro, pois pode-se viajar em um elevador ou assistir à transformação de um homem em serpente. O conto em questão sintetiza a intenção do livro no que diz respeito aos processos de misturas culturais. O seu narrador chega a uma cidade do Senegal, Ziguinchor, e distingue, em meio aos bois que passeiam pelas ruas, uma música, que, embora não sendo cantada em português, consegue compreender. O narrador aproveita para fazer anotações, como aprendeu com o poeta Manoel de Barros e, após experimentar a comida típica do clã de Tourê, escuta o muezim chamando o povo para a oração. Algumas palavras são recordadas pelo personagem, como algo que traz à tona fatos muito antigos. Depois, segue em direção a Guiné-Bissau e vê uma placa que indica: “Portugal, 30km”.

Esta breve síntese de um conto, que pode parecer tão sem nexo, marca as principais intenções da obra do escritor. Nada mais amarra os acontecimentos do que o sentimento que o narrador tem deles. O conto não é para que se possa refletir, mas explora sentimentos que o aproximam da poesia. É o próprio narrador quem observa, “Sinto que não as [palavras] compreendo com o pensamento mas com o sangue”. (AGUALUSA, 1998:59)<sup>1</sup>

Outra questão que nos incomoda, no conto, é o fato de não conseguirmos precisar quais os dados concretos dessa viagem e quais os devaneios da memória. Se pensarmos o conto como um relato de viagem, como explicar a placa que indica Portugal ao se cruzar a fronteira com a Guiné-Bissau? Será pelo fato de ter sido este um país colonizado por aquele? Como explicar o tempo que não segue a linearidade? O que aqui é já lembrança e o que ainda vai ser?

---

<sup>1</sup> Para maior clareza da citação, acrescentamos entre colchetes o termo a que se refere o pronome *as*.

Talvez a “chave” para entrarmos nesse conto seja o próprio título, “Lugar de morança”, sutil indicador da construção do próprio narrador. Esse lugar a que o conto se refere poderia ser o da própria construção do sujeito histórico, que não teria uma única origem, uma única identidade, mas que seria construído pelo embate das experiências, mesmo que anteriores a ele. Poderíamos, ainda, pensar esse conto como um indicador das andanças e dos imbricamentos característicos da escrita de Agualusa. Nesse caso, os sentidos produzidos pelo conto não se encerram nesta breve explanação, mas aparecerão como componente da linha mestra deste trabalho, apontando para o plano piloto em que se edifica a literatura do autor.

Em outro conto, “Não existe mais lugar de origem”, do mesmo livro, o narrador cita uma música de duas brasileiras radicadas em Frankfurt que diz “não há mais lugar de origem, a origem é existir, não me diga de onde eu sou, eu sou, eu não sou, eu estou aqui” (AGUALUSA, 1998:65). O lugar de morança seria esse “estar sendo construído” a todo tempo, algo não permanente, mas continuamente em mutação. O fato de Manoel de Barros aparecer juntamente ao clã de Tourê, ou de Guiné-Bissau fazer fronteira com Portugal não causa tanta estranheza se pensarmos que não somos indivíduos homogêneos, mas seres mestiços e fragmentados como a nossa memória. Uma escrita mestiça conclama, pois, diferentes motivos, diversas inspirações.

Entretanto, nomear uma escrita de *mestiça* requer, de antemão, uma definição do conceito de *mestiçagem* e de seus termos correlatos, tal como os entendem os intelectuais da contemporaneidade. Essa não é uma tarefa fácil, pois não há consenso entre os intelectuais que, muitas vezes, acabam por se contradizerem nas suas definições. Teóricos como Canclini, Canevacci e Gruzinski defendem, cada qual à sua maneira, o melhor conceito para se referir ao processo de misturas interétnicas e interculturais.

Segundo CANCLINI (2000), o termo *hibridismo* seria o mais adequado para designar as misturas interculturais, pois abrangeria todas as definições, visto ser

esse um termo dinâmico, que leva em conta a relativização do conceito de identidade e sua constante construção. Por esse motivo, segundo o antropólogo, o conceito de *mestiçagem* seria insuficiente para nomear e explicar as formas mais modernas de interculturalidade, uma vez que está intimamente ligado às misturas biológicas. Ainda que as ciências sociais de um modo geral utilizem-no para se referir às produções culturais provenientes das misturas identitárias, tal conceito acaba por estar arraigado às questões relativas aos cruzamentos genéticos, como se a mistura acontecesse sempre a partir de “raças” distintas.

Sua crítica estende-se também aos termos *sincretismo*, que julga estar tradicionalmente ligado às combinações de práticas religiosas, e *criolização*, que se aplicaria à língua e à cultura variantes dos encontros que se deram no contexto do tráfico de escravos. Dessa forma, CANCLINI (2000:74) acredita que

estos términos – mestizaje, sincretismo, transculturación, creolización – siguen usándose en buena parte de la bibliografía antropológica y etnohistórica para especificar formas particulares de hibridación más o menos clásicas.

Entretanto, o próprio termo *hibridismo*, empregado para designar processos de misturas, deriva-se do termo *híbrido*, que também migra das ciências biológicas para os estudos socioculturais. Ainda que o antropólogo reconheça que essas definições carreguem consigo a noção de esterilidade com que ficaram marcadas na área biológica, ele defende seu uso, justificando que as ciências sociais já importaram muitos termos de outras disciplinas sem que se tivessem tornado inválidos para o novo uso a que se propuseram.

Se, por um lado, seus argumentos conseguem eliminar problemas no que diz respeito à estagnação que o termo poderia impor às culturas provenientes dos encontros com outras culturas, por outro, continuam deixando crer que existiriam culturas primeiras, em estado puro que, no momento em que se encontrariam, perderiam seus aspectos elementares, passando de um estado homogêneo para outro heterogêneo.

CANEVACCI (1996), oferecendo-nos outro ponto de vista, analisa vários sinônimos com que se apresenta o conceito de *sincretismo*, que considera como o termo-chave para compreender as transformações que se dão no processo de globalização das culturas. Para o autor, na palavra *sincretismo*

reside – em sua excessiva incoerência, trivialidade, indigenização – o Grande Liquidificador que está despedaçando todos os lugares-comuns do trio estética-ética-etnia, assim como os dos comportamentos diários e o dos velhos estilos de vida (CANEVACCI,1996:13).

O termo *sincretismo*, segundo Canevacci, mesmo deixando, há algum tempo, de estar ligado somente às práticas religiosas, não conseguiu desvencilhar-se do sentido de desordem, de confusão, de sujeira e de movimento desejoso e inquieto que permaneceu no âmago de sua definição.

Para conferir ubiqüidade ao termo, o teórico aponta deficiências em seus sinônimos, ainda que, como ele mesmo afirma, sejam mais elegantes como *marronização* e *bricolagem*. Enquanto o primeiro não seria uma tradução eficiente ao termo francês *marronage*, o que levaria a interpretações equivocadas, o segundo pecaria ao limitar as possibilidades de trocas, como se elas se dessem sempre a partir de dualidades opostas, como homogêneo/heterogêneo, branco/preto ou clássico/popular.

A essa pluralidade de nomenclaturas para designar as misturas e o seu uso exacerbado no nosso cotidiano, GRUZINSKI (2001) denomina de “idioma planetário”. Esse fenômeno, segundo o estudioso, é, a um só tempo, fruto do modismo, que tenta revestir produtos de consumo globalizado de uma “aura sedutora”, e fato incontestável que não se encerra na contemporaneidade, mas perpassa a história da humanidade.

Dito isso, Gruzinski atenta-nos para o fato de que o fenômeno das misturas deve ser encarado tanto como banal, entendendo banalidade como algo

corriqueiro, uma vez que é possível identificá-lo ao longo da história das civilizações, quanto complexo, já que a compreensão desse processo não é tão simples e automática quanto a superficialidade do termo possa sugerir.

GRUZINSKI (2001) retoma alguns dos conceitos trabalhados pelos teóricos já citados para definir o processo das misturas, tais como *hibridismo*, *sincretismo* e *mestiçagem*. Sua análise, entretanto, segue por outro viés, priorizando não os conceitos em si, mas as categorizações que os acompanham, a chave para os equívocos de suas interpretações.

Sempre que lidamos com a idéia de mistura, partimos do pressuposto de que existiriam elementos puros, que não foram ainda misturados. Homogêneos em sua composição que passariam a heterogêneos e desordenados, após se encontrarem. Essa idéia acompanha os termos *hibridismo* e *sincretismo* e tem ressonâncias também no termo *mestiçagem*. O fato é que esses conceitos traduzem erroneamente as situações em que ocorrem esses encontros, uma vez que determinam categorias globais para designá-los: junção de práticas, paralelismo de costumes, fusão de crenças, etc, levando-nos a entender que o produto dessas misturas seriam promíscuos, impuros e contaminados, tomando-se esses termos em sentido negativo.

Basta retomarmos brevemente aspectos da história do pensamento ocidental para entendermos como ele sempre esteve baseado em categorizações absolutas, resultando na dificuldade de se pensar o intermediário. E mesmo que os *estudos culturais* tenham redimensionado o foco da história oficial, legitimando a “visão dos vencidos” em detrimento da “visão dos vencedores”, continuou-se a trabalhar com conceitos fechados e organizados. Dessa forma, o que se conseguiu, com freqüência, foi, simplesmente, um etnocentrismo ao inverso e não a percepção de culturas, ideologias e pontos de vista que se interpenetram.

O conceito de *cultura* foi, muitas vezes, equivocadamente utilizado, seja de forma consciente ou incondicionada, para definir comportamentos e valores

de grupos considerados monolíticos, estáveis e de contornos tangíveis. Da mesma forma, o conceito de *identidade* sempre nos ocorre para definir o indivíduo e suas peculiaridades, esquecendo-nos de que todo indivíduo é uma identidade em construção, não estando nunca definitivamente finalizado, pois “cada criatura é dotada de uma série de identidades, ou provida de referências mais ou menos estáveis, que ela ativa sucessivamente, dependendo dos contextos” (GRUZINSKI, 2001:53).

Essas categorizações podem, então, ser, a todo o momento, manipuladas de acordo com a ideologia vigente e com a intenção com que são usadas. A delimitação de culturas e identidades no decorrer da história, na maior parte das vezes, teve como objetivo a separação e a determinação de primazia de povos e/ou indivíduos sobre outros. Ainda nas palavras de GRUZINSKI (2001:53), “identidade e cultura: o que as duas palavras cobrem pode, portanto, a todo instante ser fetichizado, reificado, naturalizado e elevado a um nível absoluto”.

Tratar dos processos de mistura é tratar das entrelinhas, dos interstícios, daquilo que foge, em definitivo, das classificações. O mesmo ocorre com a aceção de *tempo*, sempre entendido por nós, ocidentais, com base na linearidade. Os próprios historiadores trabalham com essa concepção de tempo, tratando a história como sucessão de fatos encadeados evolutivamente. Contudo, para se compreender o processo das misturas, essa categorização deve ser repensada, uma vez que, nessa realidade,

deixa de valer a metáfora do encadeamento, da sucessão ou da substituição, que serve de base à interpretação evolucionista, pois não apenas o tempo dos vencidos não é automaticamente substituído pelo dos vencedores, como pode coexistir com ele séculos a fio (GRUZINSKI, 2001:58).

BELTRÁN, *apud* GRUZINSKI (2001), lança uma luz sobre a problemática, quando aproxima as misturas da *aculturação*. Segundo esse antropólogo mexicano, no encontro entre culturas, os elementos opostos tendem a se excluir,

opondo-se mutuamente, mas, de forma simultânea, acabam por se interpenetrar, se conjugando.

Ao direcionar nosso olhar para algo que se relaciona com o conceito, ou seja, para as categorizações que delimitam e pré-conceituam as definições utilizadas para designar os processos de mistura, GRUZINSKI (2001) devolve a todas as terminologias (*sincretismo*, *hibridismo*, *mestiçagem*, etc) sua legitimidade. Independentemente de um termo ser usado mais ao se tratar de misturas religiosas, como é o caso de *sincretismo*, ou apontar para misturas interétnicas, como no caso de *mestiçagem*, ou ainda ser preferido para tratar de trocas ocorridas dentro de uma mesma cultura, como *hibridação*, eles dizem respeito, de maneira mais ampla, aos processos nos quais indivíduos, sociedades, crenças e ideologias se encontram e se interpenetram de forma a modificarem-se uns aos outros e a si mesmos, tornando-se, a cada encontro, algo mais complexo e rico, descentrando e questionando posturas rígidas e universalistas.

No seu livro *O pensamento mestiço*, GRUZINSKI (2001), ainda que recorra às demais terminologias, deixa-nos entrever o porquê de sua escolha pelo termo *mestiço* como definidor de seu trabalho, uma vez que emprega o termo ali de forma mais abrangente, referindo-se ao encontro dos universos mentais entre colonizadores e colonizados da América Latina do século XVI.

Neste trabalho, ao optarmos pelo termo *mestiçagem* para definir o projeto literário de Agualusa, compactuamos com a interpretação dada por GRUNZINSKI (2001) ao termo, ou seja, entendemo-lo como a mescla dos imaginários que é anterior - ou autônoma - das misturas estéticas, éticas e étnicas. Reconhecemos que também poderíamos utilizar os conceitos de *híbrido* ou *sincretico*, uma vez que trabalharemos aqui com o processo de interpenetração de culturas, tempos, ordens e identidades, que não se excluem, mas criam algo singular, que já não pode ser definido (ou reconhecido) como seus originários.

*O ano em que Zumbi tomou o Rio* se apresenta ao leitor como um grande mosaico, no qual temos pistas sobre a origem das partes que o compõem, mas não reconhecemos o conjunto como sendo de um lugar específico.

Logo no início do romance, os personagens Francisco Palmares e Euclides Matoso da Câmara discutem sobre a origem de alguns mitos e Euclides defende que “os mitos não são outra coisa senão a memória degenerada, corrompida pelo passar dos séculos, de acontecimentos muito antigos” (AGUALUSA, 2002:8). Essa conversa que, a princípio, parece fora de contexto, dá o tom do romance, que costura memórias não pelo que foram, mas pelo que poderiam ter sido.

Essa proposta fica explícita algumas páginas à frente, ainda na mesma conversa entre os personagens, quando relembram um artesão na Ilha de Luanda que esculpia pingüins em pau preto. Francisco Palmares pergunta:

– Por que diabo está a esculpir pingüins? O pingüim não é um animal angolano. Alguma vez viu um pingüim vivo, à sua frente? Você devia fazer elefantes, girafas, hipopótamos, rinocerontes, isso sim.

O homem olhara-o com um largo sorriso de troça:

– Pingüim nunca vi, não, meu pai. Mas também nunca vi um elefante. Você já viu? (AGUALUSA, 2002:14).

Esse pequeno diálogo evidencia, metaforicamente, o projeto literário do autor, tanto em relação à mestiçagem, metaforizada pela arte do artesão angolano que esculpe um animal de outra região geográfica, e explicitada no tom profético do livro, pois parte do princípio de que as coisas não precisam ser vividas para serem contadas; isso não as torna menos legítimas.

Segundo SALGADO (2000), o projeto literário de Agualusa “procura criar pontes entre Angola, Brasil, Portugal e o resto do mundo, promovendo uma reflexão sobre a importância da mestiçagem em todos os níveis”. Pode-se dizer que o romance em pauta deixa esse projeto em evidência, tanto no que se refere às pontes entre os três países, quanto à reflexão sobre a mestiçagem.

A escolha do cenário para o enredo, a cidade do Rio de Janeiro, não é fortuita, mas também não elimina outros espaços, pois o que conta no romance é o fato de ser esta uma cidade mestiça em sua constituição, o que induz à crença de ser um lugar onde paira a igualdade racial. O escritor nos deixa divisar os motivos de sua escolha, por meio de seu personagem Francisco Palmares, que observa o Brasil “desfilar à sua frente” de um bar na Cinelândia:

Um velho decrepito, pálido como um espectro, todo vestido de branco, exceto a gravata de um vermelho elétrico. Um índio, certamente de sangue latino, como canta Maria Bethânia, tronco nu, bermudas e chinelos. Uma loura bonita, de longas pernas, alta e firme bunda africana. Uma mulata de comprida cabeleira lisa. Um homem sombrio, pequeno e magro, de cabeça chata e cabelo agastado. Dois japoneses, talvez paulistanos, de mala diplomática, riso fácil. Um moleque com uma caixa de graxa a tiracolo, rosto vermelho, coberto de borbulhas, que passa por ele a cantar o hino brasileiro. Um libanês de olhar desconfiado. Caboclos. Mamelucos. Cafuzos. Sararás.(...) Parece-lhe, a rua, um festival de raças (AGUALUSA, 2002:204-05).

A grande maioria das cidades brasileiras acolheria a trama e conseguiria estabelecer a ponte de triangulação lusófona, mas o que faz do Rio uma cidade propícia ao enredo é o fato de ser internacionalmente conhecida e na qual a guerra civil ebule silenciosamente, legitimando as conjeturas do narrador. “Enfim: a imagem do Brasil no exterior tem gênero e cor: é uma mestiça. É nesse sentido que é importante retomar a história da mestiçagem, pois ela é patrimônio cultural nacional e global” (SOVIK, 2003).

Algumas passagens do romance explicitam a questão do negro, não só no Brasil, e são fundamentais para se entender a reflexão maior levantada pela trama. Durante uma refeição no restaurante do Hotel Glória, Francisco Palmares observa uma tela de Jean-Baptiste Debret, na qual um negro corta o cabelo de outro. A partir do quadro pondera:

– Repara bem neles. Repara depois na ama e nos carregadores da liteira. Todos os negros estão descalços. Naquela época só os homens livres podiam usar sapatos. Gosto de jantar aqui. Somos nesta sala os únicos negros calçados e eu entendo isso como uma espécie de vingança histórica.

Euclídes interrompe-o:

– Sou melhor observador do que tu, meu caro. Ali na entrada há duas estatuetas, dois etíopes com a bandeja cheia de chocolates, e esses têm sapatos. Uns belos sapatos de bico revirado, por sinal, com os quais farias enorme sucesso. Os escravos calçavam sapatos, ou não, consoante as posses dos seus proprietários (AGUALUSA, 2002:47).

Com essa observação, Euclides Matoso da Câmara desloca as imagens do quadro para a situação do negro hoje: haveria liberdade ou apenas a posse tenha mudado de mãos? A idéia de que a segregação no Brasil não é tanto racial quanto social está presente na fala de um dos traficantes em conversa com o personagem Jararaca “- Neste país -, dissera, - preto com grana vira branco. Esquece esse negócio de guerra de raças, cara, você só é crioulo porque quer” (AGUALUSA, 2002:135). Mas, ao mesmo tempo demonstra-se que a cor da pele ainda é fronteira entre as classes, no Brasil. Mais uma vez é uma das falas perspicazes de Euclides Matoso da Câmara que deixa entrever o tom da narrativa. Engana-se quem pensa que a questão da escravidão está finda. Engana-se quem acredita que no Brasil há democracia racial:

Euclides acha que a estratificação racial serve os interesses da burguesia branca. É preciso que o povo tome consciência, ali na favela, em todas as favelas, de que existe um sistema de segregação racial no Brasil.

– Sabe qual a diferença entre Angola e o Brasil? Ambos são países independentes, sim, mas ao contrário de Angola o Brasil nunca foi descolonizado. Um príncipe português proclamou a independência do Brasil e desde então os brancos nunca mais abandonaram o poder. Onde estão os negros? Onde estão os índios? Veja bem: em mais de quinhentos deputados apenas onze não são brancos (AGUALUSA, 2002:83).

Com diálogos ácidos, o narrador consegue ser crítico sem ser panfletário em suas discussões sobre a identidade negra, além de conseguir “`confundir` as

claras fronteiras que delimitam países separados pelo Atlântico”(SALGADO, 2000:176). O Brasil, que sempre serviu de exemplo para os angolanos como o país em que a mestiçagem deu certo, é desconstruído, como devem ser todas as impressões sobre a questão da negritude. Não existirá democracia racial, enquanto (des)valorizarmos o indivíduo pela cor de sua pele ou pelos traços físicos e enquanto não compreendermos que, na atualidade, cada vez mais se afirmam as sociedades multiculturais.

A questão da *mestiçagem*, como já foi dito, vai muito além da escolha do tema. A narrativa é construída de retalhos advindos da cultura humanista de maneira geral. Assim como o texto “Lugar de morança”, citado anteriormente, movia-se entre o conto e a poesia, entre o real e o imaginário, entre a cultura ocidental e a oriental, o romance *O ano em que Zumbi tomou o Rio* desloca-se entre as coordenadas da ficção e da história, da realidade e do fantástico, da modernidade e da tradição oral, da crônica e da contação de estórias, de textos escritos e de contextos culturais.

Cabe-nos, então, partir para a identificação na obra de Agualusa do que denominamos como espaço intervalar, chamado de *mestiçagem*, ao nos referirmos ao encontro de imaginários diversos.

## A OPÇÃO PELO ENTRE-LUGAR

No livro *A substância do amor: e outras crônicas* (2000), de José Eduardo Agualusa, há uma crônica intitulada “Do not walk outside this area”, na qual o narrador relata a experiência de um homem, que amanhece em um hotel sem se lembrar de onde veio ou aonde se encontra. A única coisa que lhe vem à memória é a frase em inglês que alerta “Não ultrapasse esta área”, que já vira escrita em muitos lugares e sempre o intrigara.

A partir desse acontecimento, o personagem começa a questionar o sentido de frases como essa e de como a proibição, por vezes, instiga a ação:

Quando era criança e via, nos jardins públicos, avisos semelhantes, poucas vezes fora capaz de resistir. Alguma coisa o empurrava com força pelas costas. Não pisaria a relva, porém, sem o desafio da placa (AGUALUSA, 2000:35).

O personagem, à procura de respostas, chega à janela do quarto de hotel em busca de alguma pista do lugar no qual se encontrava:

Levantou-se e espreitou pela janela: viu uma rua, e do outro lado um painel publicitário com três rostos – todos diferentes, todos iguais -, e a frase: “United Colours of Benneton”. Podia ser em qualquer cidade do mundo (AGUALUSA, 2000:36).

Percebendo que aquela cidade, igual a todas as outras, não ofereceria qualquer “pista” que indicasse o caminho que o levara até ali, acaba por concluir que “procurar a surpresa da diversidade tornou-se impossível”. Desanimado, por não encontrar vestígios de sua trajetória, decide perguntar à recepcionista do hotel em que país se encontrava:

– Desculpe, pode dizer-me em que país estou?  
Percebeu que do outro lado da linha alguém hesitava. “Do not walk outside this area”. Sim, tinha a certeza, ele ainda um dia caminharia para além daquela área (AGUALUSA, 2000:37).

Essa crônica, lida alegoricamente, aponta para a discussão do próprio fazer literário e do lugar em que se encontra a escrita de José Eduardo Agualusa que, assim como o personagem de sua crônica, vê-se impelido, diante das categorizações literárias, a transgredi-las.

É o próprio escritor que, em várias entrevistas, deixa notar sua intimidade com o cambiante, o instável, até mesmo em sua vida pessoal. Interrogado por uma jornalista, quanto à idéia de ser um “tanto nômade”, ele responde que “isso não foi apenas uma escolha. Eu sempre gostei muito de viajar. Mas quando se viaja demais fica-se com vontade de ter um poiso certo” (AGUALUSA, Entrevista concedida ao Mediabooks).

O que a obra de Agualusa faz, e em específico o romance *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, é caminhar para além da área restrita de um domínio discursivo. Não é fácil defini-la, como também enquadrá-la. O seu “pouso” não é nenhum daqueles conhecidos, mas aquele construído pelo próprio escritor, que percorrendo várias “terras” vê-se desejoso de encontrar paragem.

O escritor deixa transparecer, em seus livros, que compactua com a percepção de seu personagem, quando afirma não existir mais a surpresa da diversidade, pois tudo é diverso na sua própria constituição. As cidades – aspecto importantíssimo na construção de seu mais recente romance – são *todas* as cidades. A globalização e, muito antes desse fenómeno atual, as colonizações, retiram delas o que há de original. Observe-se, entretanto, que mesmo a idéia de originalidade está, a todo o momento, sendo desconstruída no romance.

Sua opção pelo *entre-lugar* faz-se perceber na escolha de sua temática, uma vez que discute o intercâmbio lusófono em todas as suas esferas; na apreensão dos vários gêneros textuais, a fim de oferecer um discurso multiperspectivo; ou, ainda, nos diálogos travados com outros textos e contextos históricos e ficcionais.

Mesmo que pareça antitético, cabe-nos partir para nossos apontamentos sobre a leitura do romance em questão pelo delineamento do espaço a que definimos como *entre-lugar*. Ao refletir sobre a postura da crítica literária, SANTIAGO (1978) inaugura a terminologia, referindo-se ao lugar ocupado pelo discurso latino-americano no embate com o europeu.

De acordo com o teórico, a colonização latino-americana teve como um dos fatores de primazia a imposição, principalmente, da língua e da religião. Esperava-se que os colonizados reproduzissem *ipsis literis* os códigos operados nas metrópoles, esquecendo-se definitivamente de qualquer componente autóctone, que era veementemente apagado pelos conquistadores, pois em sua álgebra, “a unidade é a única medida que conta” (SANTIAGO, 1978:16).

Entretanto, a nova sociedade surgida é uma sociedade mestiça, uma vez que a tão almejada noção de unidade é deslocada, cedendo cotidianamente lugar às misturas sutis e enredadas entre elementos advindos da Europa e da cultura local. Progressivamente, a língua e a religião – só para citar os principais sistemas de propagação da cultura europeia – vão sendo subvertidas pelos colonos, desviando-se da norma. A apreensão desses códigos passa a ser instrumento utilizado para subvertê-los.

Assim também é a construção discursiva na América Latina. Por mais que as primeiras produções tenham se mirado nas obras metropolitanas, elas pouco a pouco vão assumindo um novo lugar, não completamente autônomo na sua gênese, mas também não meramente cópia de um modelo perfeito. O escritor latino-americano lê antropofagicamente o discurso produzido no Velho Mundo e insubordinadamente o reescreve, tentando

surpreender o modelo original nas suas limitações, nas suas fraquezas, nas suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com as suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original (SANTIAGO,1978:22).

Este “novo” escritor joga com os signos que lhe foram impostos, resignificando os significantes “como uma espécie de tradução global, de pastiche, de paródia, de digressão” (SANTIAGO, 1978:23). Ele se situa na fronteira entre o respeito ao que já foi escrito e a necessidade de escrever algo novo, que modifique de alguma forma aquilo que foi assimilado, mesmo que seja negando-o. O *entre-lugar*, dito de outra forma, seria o interstício entre o velho e o novo, não totalmente a inovação nem tampouco a cópia. É justamente aquele ponto indizível do crepúsculo, quando não podemos afirmar que ainda é dia ou já noite, mas o encontro de ambos e, por isso mesmo, um terceiro lugar.

SANTIAGO (1978) conclui que a literatura latino-americana apresenta-se nesse lugar “aparentemente vazio”, “clandestino”, de encontro fortuito e

inevitável que se dá entre culturas diferentes. É o espaço de interseção “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão” (SANTIAGO, 1978:28).

Apropriamo-nos desse conceito ao tratar da obra de Agualusa, que, sendo um escritor proveniente de um país também colonizado, manifesta-se de forma similar aos autores latino-americanos a que se referia Santiago. Quando utilizarmos a expressão *entre-lugar*, resgataremos, também, a fundamentação feita pelo autor ao defini-la.

Em se tratando da obra de Agualusa, delinear esse intervalo a que chamamos de *entre-lugar* passa também pela retomada da história da colonização dos países de língua portuguesa, especificamente, os africanos. De modo mais amplo, encontramos em *O ano em que Zumbi tomou o Rio* o embate entre a cultura ocidental academicista e a tradição oral africana. O romance lança mão de recursos discursivos reconhecidos pelos teóricos como pertencentes ao estilo pós-moderno, ao mesmo tempo em que resgata as formas de contar uma estória próprias da tradição oral.

A cidade do Rio de Janeiro é o caldeirão do qual emergem personagens, culturas, tradições, histórias e estórias das mais diversas. Já não existem demarcações para as influências que levaram o autor a construir sua obra. Agualusa é a própria figura do *bricoleur*, termo utilizado pela antropologia para definir características do pensamento mítico e que a crítica literária tomou de empréstimo para conceituar o papel desempenhado pelo escritor, que constrói seu texto a partir de fragmentos de outros textos, provindos dos mais diversos nichos da cultura humanista.

LÉVI-STRAUSS (1970), ao definir o termo *bricouler* pela primeira vez, compara-o à figura do engenheiro. Segundo o antropólogo, ambos têm condições de executar uma diversidade de tarefas. Contudo, enquanto o engenheiro submete cada um de seus projetos à procura de matéria-prima e

ferramentas adequadas ao seu desenvolvimento, o *bricouler* parte do material e dos utensílios disponíveis para a concepção de seu projeto. Aliás, não poderíamos sequer dizer que o *bricouler* dispõe de um projeto, pois os elementos que utiliza para a concepção de tarefas “são recolhidos ou conservados, em virtude do princípio de que ‘isto sempre pode servir’” (LÉVI-STRAUSS, 1970:39).

O trabalho do *bricouler* é um trabalho retrospectivo, pois seu primeiro passo, no momento da criação, é sempre o de recolha dos materiais de que dispõe. A partir daí, cabe a ele

fazer-lhe ou refazer-lhe o inventário; enfim e, sobretudo, entabular com ele uma espécie de diálogo, para enumerar, antes de escolher entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema que ele lhe apresenta (LÉVI-STRAUSS, 1970:39).

Assim, a atividade criativa do *bricouler* é tanto mais de reorganização dos materiais que já possui do que da produção de novos materiais. Cada uma de suas escolhas acarreta uma reorganização total da estrutura na qual trabalha, a qual não será nunca igual à outra, pois ainda que seu universo seja limitado, o seu redimensionamento causará sempre novas referências significativas.

Ainda sobre este conceito, cabe dizer que, por sempre trabalhar com os materiais que dispõe, e por isso, com aqueles que vem recolhendo ao longo de sua trajetória, o construto do *bricouler* diz muito dele mesmo, inventariando, por meio das escolhas que faz, suas experiências e preferências. Daí devemos atentar, de maneira mais aprofundada, para o fato de em *O ano em que Zumbi tomou o Rio* um bombardeio em Luanda acontecer ao som de Nat King Cole e o mito da vagina dentada estar ao lado da fábula de Peter Pan, ou ainda, a letra de Toquinho e Vinícius, *Tarde em Itapoã*, servir de conselhos proferidos por um velho coronel angolano: “(...) Sais de cena sem fazer barulho. Compra uma casa em Salvador, lá na Bahia, e ficas a ver o sol que arde em Itapoá, a ouvir o mar

em Itapoá, entendes? Um velho calção de banho, o dia para vadiar” (AGUALUSA, 2002:97).

Quando, na dedicatória de seu livro, o autor declara “Para Jorge Amado, Rubem Fonseca, João Ubaldo Ribeiro e Cacá Diegues. Ainda para Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso” e completa “porque foi com eles que descobri o Brasil” (AGUALUSA, 2002), deixa patentear tanto o que encontraremos na obra, no que se refere à sua semântica, quanto às peças que construíram o seu autor enquanto consciência historicamente situada. A dedicatória do livro já indica ao leitor de antemão o processo de construção da narrativa que se firma como próprio da atividade do *bricouler*.

Como já apontamos anteriormente, a figura do *bricouler* foi tomada de empréstimo à antropologia pela crítica literária para definir uma prática recuperada pelas vanguardas modernistas, ainda que, por vezes, aparecesse timidamente na literatura, pois a recolha de fragmentos alheios era considerada menos legítima do que o é na época atual, quando a “angústia da influência” se faz forma lídima de criação. Por isso, é possível identificarmos em *O ano em que Zumbi tomou o Rio* características da poética que os críticos consideram pós-modernista. Antes, porém, de apontar esses elementos, cabe-nos esclarecer o que entendemos como poética pós-modernista.

Definir os contornos do paradigma pós-moderno na literatura não é tarefa fácil, nem é objetivo deste trabalho. Entretanto, faz-se necessário elucidar que esse conceito condensa uma série de controvérsias, tanto no que diz respeito à sua real existência, visto que muitos teóricos acreditam que o modernismo ainda está por se consolidar, quanto pelo fato de o termo proibir generalizações, comumente utilizadas pelos teóricos adversários a esta corrente.

Segundo HUTCHEON (1991), não podemos utilizar o termo pós-modernismo como sinônimo para contemporâneo, uma vez que este é fenômeno espacialmente definido – basicamente europeu e sul e norte-americano –, que não explica a pluralidade cultural atual. Por outro lado, no interior deste espaço

pré-definido, encontramos diversas manifestações e discursos, não podendo generalizar suas formas e conteúdos, pois “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991:19).

Isso significa que, quando falamos de pós-modernidade, nos referimos a algo também cambiante. Não existe, pois, na poética pós-modernista, um perfil único de narrador ou a delimitação de um domínio discursivo particular. A contemporaneidade aceita múltiplos narradores e vários discursos, daí o seu caráter mestiço, o que nos permite afirmar, como será demonstrado, que a obra de Agualusa se apropria de vários elementos do chamado pós-modernismo.

Colocando-se como “indagações fronteiriças” (HUTCHEON, 1991:28), os textos que apresentam os elementos apontados pela teórica formam-se a partir do embaralhamento de realidades, espaços, discursos e subjetividades. Importa, pois, observar como tais embaralhamentos efetuam-se na trama romanesca e como a voz narrativa comanda tais processos enunciativos. Na parte que se segue, procuraremos trabalhar com maior profundidade os vários diálogos – textuais e contextuais – propostos pelo texto.

## INTERTEXTUALIDADE: desentrelaçando fios

Todo texto nasce de uma relação intertextual, visto que, sem uma referência a outros textos e contextos, ele se tornaria incompreensível. Os textos, ao longo dos tempos, constroem estereótipos e situações, aos quais outros textos recorrem para dar continuidade à sua narração. Dito de outra forma, “só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos” (JENNY, 1979:5).

Além dessa intertextualidade *implícita*, a que os textos recorrem para propiciar ao decodificador bagagem para sua interpretação, existe a intertextualidade *explícita*, que ocorre quando os textos “deixam transparecer a sua relação com outros textos: imitação, paródia, citação, montagem, plágio, etc” (JENNY, 1979:6).

Podemos divisar a intertextualidade explícita na obra de Agualusa, uma vez que é construída de fragmentos de outros textos, através de citações como, por exemplo, os versos da canção de Chavela Vargas: “Uno vuelve siempre / a los viejos sítios / donde amo la vida / y entonces comprende / como están de ausentes / las cosas queridas (apud AGUALUSA:2002,182), ou de alusões, quando o personagem Francisco Palmares, ao descobrir a traição de Florzinha, se interroga “E agora Francisco?”, faze-nos recordar do antológico poema de Drummond “E agora José?”. Essas são apenas algumas das peças que Agualusa utiliza para montar o quebra-cabeça intitulado *O ano em que zumbi tomou o Rio*. Sendo assim, o romance se apresenta como um *intertexto*, tal como o definiu Arrivé (apud JENNY, 1979:23), texto que absorve uma multiplicidade de textos, centrando-os num só sentido.

Ora, a intertextualidade pensada dessa forma seria a realização estrutural do que denominamos aqui de *entre-lugar*. O romance de Agualusa é o ponto de interseção entre vários textos e contextos recolhidos e reagrupados pelo escritor. Não o podemos reconhecer como simples ajuntamento de partes desconexas, mas como um outro discurso que reorganiza os textos dos quais se apropria de forma a submetê-los a um fio condutor de significação sem, contudo, revogar a origem de seus precursores.

Segundo JENNY (1979), várias são as formas utilizadas pelos escritores para modificar as obras que os “seduzem”. No romance em questão, Agualusa permuta entre o prolongamento do texto precursor, desviando-o ao ponto onde deveria ter chegado. Nesse caso, temos, como arquiteito guia de *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, a história de Zumbi e da insurreição escravagista que

resultou na formação do Quilombo dos Palmares. Modifica também o texto na invenção do fragmento que permite considerar a obra precursora como um novo conjunto. Como explicitação dessa formulação intertextual, podemos citar a fala do *rapper* Jacaré, que subverte o movimento de emancipação dos negros cariocas, fazendo-o tomar proporções quase terroristas:

Jacaré berra em direção à câmara. Os olhos em chamas. As grossas tranças agitando-se no ar, nervosas e silvando. O dedo em riste:

– Esperar?! Eu já não espero, quer saber? Sou aquele por quem se espera! Vim aqui para armar o barraco. Vim aqui para semear o caos. Eu quero espalhar o terror! (AGUALUSA, 2002:168).

O trecho torna explícita a referência ao poema de Agostinho Neto, presidente do MPLA<sup>2</sup> e primeiro presidente de Angola. No poema *Adeus à hora da largada*, o eu-lírico proclama na primeira estrofe:

Minha Mãe / (todas as mães negras cujos filhos partiram) / tu me ensinaste a esperar / como esperaste nas horas difíceis / Mas a vida / matou em mim essa mística esperança / Eu já não espero / sou aquele por quem se espera... (AGOSTINHO NETO, 1998).

A retomada do verso de Agostinho Neto é interessante quando se sabe que o escritor José Eduardo Agualusa tornou-se *persona non grata* em Angola por muito tempo, pois na juventude participou da UNITA<sup>3</sup>, braço armado da FNLA<sup>4</sup>, movimento de oposição ao partido de Agostinho Neto. Além desse fato, cabe lembrar que sua escrita sempre procurou desvelar o avesso da história oficial do país, causando mal-estar entre os intelectuais defensores do sistema colonialista e mesmo àqueles que passaram a defender outras questões.

De posse desses dados, é possível perceber como o escritor irônica e sutilmente reverencia a figura de Agostinho Neto e o que ela representou para a

---

<sup>2</sup> Movimento Popular de Libertação de Angola.

<sup>3</sup> União Nacional para a Independência Total de Angola.

<sup>4</sup> Frente Nacional de Libertação de Angola.

história de Angola. O *rapper* Jacaré tem o dom da palavra, compõe *raps* que denunciam a injustiça e exaltam a força da raça negra “E se você é o elefante e eu sou a formiga / ainda assim deixe que lhe diga / não tenho medo / perdi o medo / sou preto, sim, conheço a minha cor / a cor do seu medo doutor” (AGUALUSA, 2002:85). Mas também é aquele que quando tem a chance de mostrar a seriedade de sua reivindicação, cai na sedução do poder e coloca todo um trabalho a perder. Em entrevista concedida à emissora de TV Canal Planeta, ele demonstra a força do seu ódio, mas também atitudes que não o distanciam muito daqueles a quem odeia:

O que estamos querendo?! Tu sabe o que estamos querendo, maluco? Nós estamos querendo tudo! Queremos enfiar o cano na boca dos brancos e apertar o gatilho. Este país foi-nos roubado e nós queremos é tomá-lo de volta... (AGUALUSA, 2002:167).

Agualusa faz como o ourives que cunha as pedras com o cuidado de deixar em cada uma delas uma aresta que aponte para o local de seu garimpo. Por isso mesmo, seu texto tem forte intenção irônica, pois conta com a preocupação com a sutileza. Cabe ao leitor identificar as pistas de que se vale o texto para construir significados, que tanto se firmam no espaço ficcional quanto abrem diferentes possibilidades de compreensão dos dados históricos que ajudam a construir o romance.

JENNY (1979) afirma que a intertextualidade é máquina perturbadora, pois subleva o texto que transforma, impedindo que seu sentido caia na inércia e evitando os clichês. Para além disso, “a intertextualidade nunca é anódina. Seja qual for o seu suporte ideológico confesso, o uso intertextual dos discursos corresponde sempre a uma vocação crítica, lúdica e exploradora” (JENNY,1979:49).

Não é, portanto, aleatória a apropriação no romance de Agualusa do poema de Agostinho Neto por um personagem que se desvia do propósito

primeiro do movimento liderado pelo personagem Jararaca, o *Comando Negro*. Se uma das características da intertextualidade é justamente propiciar o olhar crítico que o leitor lança sobre os textos, esse seria um dos exemplos mais patentes do modo como a escrita de Agualusa absorve outros textos.

Da mesma forma, não é casual a citação de um verso que reconhecemos como sendo do poema *O nosso*<sup>5</sup>, de Jorge Luis Borges “Amamos sobretudo aquilo que não conhecemos”. O narrador, a respeito da utilização do verso pelo personagem Francisco Palmares completa “Diz isto e cala-se. A frase irrita-o. Detesta utilizar frases feitas, idéias prontas a usar, ainda que seja em conversa com uma aranha. Naquela tarde, porém, sente-se um pouco estúpido” (AGUALUSA, 2002:192).

Quem melhor do que Borges para representar esta “classe” de escritores que reinventam histórias e detestam utilizar-se de frases feitas tais como foram ditas, mas que não perdem a chance de reescrevê-las? É o escritor argentino que também defendia que “as obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores” (*apud* JENNY, 1979:10).

Podemos, então, considerar esse resgate do verso do escritor argentino como metalinguagem. Nesse momento, o texto aponta para si mesmo, interrogando o lugar que ocupa, ou seja, o de “amar aquilo que não conhece” e, por isso mesmo, precisar de recriá-lo, a fim de poder se aproximar dele. Essa dobra da escrita sobre si mesma cria um efeito de auto-reflexividade e pode ser reconhecida como um dos aspectos da pós-modernidade, a que aproximamos a obra de Agualusa.

---

<sup>5</sup> “Amamos o que não conhecemos, o já perdido. / O bairro que já foi arredores / Os antigos que não nos decepcionaram mais / porque são mito e esplendor (...). Texto tirado do *site* <<http://www.tanto.com.br/Borges.htm>>

Como já dissemos anteriormente, reescrever episódios da História significa lançar-lhe um olhar crítico. A história de Zumbi e sua luta de resistência às imposições sócio-raciais de sua época dão lugar, em *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, a um personagem que luta por uma reintegração financiada, todavia, por algo que corrompe essa mesma sociedade: o tráfico de drogas e armas. Todos nessa sociedade, estão susceptíveis a se misturarem para satisfazerem as próprias necessidades. Em uma “boca de fumo” podem-se encontrar “uma fila de gente (...). Rapazes pobres, provavelmente dali mesmo, mas também sujeitos de fato e gravata, olhos presos aos sapatos bem engraxados” (Aqualusa, 2002:87). A luta agora é não só vã, mas também inglória, mesmo que propicie a vitória dos negros. Aliás, a própria vitória aqui chega a ser burlesca. Quer-se derrubar um poder, mas qual outro será colocado em seu lugar? Se, por um lado, são as drogas que unem classes e raças na sociedade atual, por outro, ela é o estopim que faz ruir a ordem e fragiliza a possibilidade de progresso.

Este Zumbi roto, recriado por Aqualusa, desmistifica não somente toda a aura heróico-vitoriosa do Zumbi histórico, mas, também, aponta para a única possibilidade de os negros participarem do poder. O quilombo de hoje é definido pelo conhecido *rapper* brasileiro MV Bill, cujas palavras denunciadoras são tomadas de empréstimo no romance:

Seja bem-vindo ao meu mundo sinistro / saiba como entrar /  
droga, polícia, revólver / se não acredita no que eu falo / então  
vem aqui pra ver a morte de pertinho, / para conferir / vai ver  
que a Justiça aqui é feita à bala / a sua vida na favela não vale  
nada / mente criativa, pronta para o mal / aqui tem gente que  
morre por um real / e quando a polícia chega todo mundo fica  
com medo / a descrição do marginal é favelado, pobre, preto, /  
na favela corte de negão é careca, / é confundido com traficante,  
ladrão de bicicleta / está faltando criança dentro da escola, /  
estão na vida do crime e o caderno é uma pistola (p.139-140).

Nesse quilombo contemporâneo e globalizado, não há mais a utopia do Palmares histórico, cantado em sambas e lembrado com saudades pelos afro-descendentes. Não há nada de nobreza em se sentir à margem. Por mais que seja visionária a história de um novo Zumbi, que desce dos morros e exige justiça, *O ano em que Zumbi tomou o Rio* pode ser lido também como uma desconstrução da própria esperança de que isso aconteça, pelo fato de que, ainda que haja uma insurreição, ela não garantirá a conquista de justiça social, ainda que o poder trocasse de mãos.

Esses questionamentos sobre o poder não são restritos ao território brasileiro. Algo soa semelhante à história recente de Angola, que, após a independência em 1975, tem a chance de colocar no poder negros angolanos em vez de colonizadores brancos. Duas passagens do romance explicitam tal mudança. A primeira delas é a recordação das teses de Feliciano Palmares por seu filho Francisco. Quanto à independência, o pai, que era opositor de Agostinho Neto, acreditava no seu insucesso:

A desgraça de Angola principiou (...) no dia da Independência, a 11 de novembro de 1975, quando o movimento decidiu promover a ministros, embaixadores, assessores, os marginais semi-analfabetos dos musseques (AGUALUSA, 2002:38).

Em outra parte, o personagem Euclídes Matoso da Câmara, que deixa entrever sua posição em relação ao poder em uma de suas falas, quando em discussão com Jararaca, marca as distinções entre Brasil e Angola:

– Sabe qual a diferença entre Angola e o Brasil? Ambos são países independentes, sim, mas ao contrário de Angola o Brasil nunca foi descolonizado. Um príncipe português proclamou a independência do Brasil e desde então os brancos nunca mais abandonaram o poder. Onde estão os negros? Onde estão os índios? Veja bem: em mais de quinhentos deputados apenas onze não são brancos (AGUALUSA, 2002:83).

Sentem-se, na fala do personagem, ecos de pontos de vista que o escritor angolano defende e que são fruto de experiências vividas por ele no Brasil.

No caso específico do Brasil, podemos perguntar se realmente o poder não estaria ainda hoje seguindo modelos de segregação e de injustiça típicos da época em que viveu Zumbi? Por outro lado, mesmo estando nas mãos de alguns negros, nas favelas, não se mostra diferente. O certo é que ele (o poder) continua sempre nas mãos de poucos e não garante a divisão justa de recursos para todos.

A conversa entre Euclides Matoso da Câmara e Francisco Palmares, a respeito do uso de sapatos por negros numa tela de Jean-Baptiste Debret, evocada no capítulo I deste trabalho, mostra-nos que a discussão sobre o poder não termina com a resposta abrupta e certa de Euclides “(...) os escravos calçavam sapatos, ou não, consoante as posses dos seus proprietários.” A discussão também está presente quando o personagem conta a Palmares a história de um bôer<sup>6</sup> da Namíbia, que conhecera em Lisboa. Na ocasião, o bôer presumia que os motivos do *apartheid* baseavam-se na tentativa dos bôeres de conseguir sapatos, mas, para tanto, era necessário afastar os demais negros do poder e de todas as atividades rentáveis, condenando-os a continuar descalços. “Para que uns poucos pudessem usar sapatos a maioria teria de continuar descalça”, completa. O fato é que, quando os bôeres deixam de pisar a terra e se vêem diferenciados de seus irmãos, “foram-se tornando cada vez mais arrogantes, perderam o contato com o país, e perderam se dele” (AGUALUSA, 2002:48). Essa estória, de certa forma, metaforizaria vários pontos da realidade brasileira e mundial, pois nos mostra que o poder sempre acontece a partir de pactos que favoreceram a alguns em detrimento de outros. Daí, a quase desesperança em relação a alguma mudança cabal.

A análise crítica promovida pela teia intertextual criada por Agualusa se faz ver em cada um dos eventos e figuras históricas reconstruídas pelo romance

---

<sup>6</sup> Termo relativo aos colonizadores, holandeses ou huguenotes, da atual República da África do Sul, ou indivíduo ou descendente desse grupo.

e por cada um dos detalhes presentes em lugares e personagens de outras estórias que povoam o livro.

Antes de resgatarmos algumas passagens do texto, a fim de percebê-las como instrumento de crítica utilizado pelo escritor, faz-se necessário destacar que delimitaremos as fronteiras da intertextualidade de forma mais livre, retomando, além de citações, também reminiscências ou alusões, desde que consigam ser percebidas e costuradas de forma segura à grande colcha de retalhos que recriamos com nossa leitura. Isso porque uma das características da intertextualidade é propiciar um novo modo de leitura que consiga amarrar de diferentes formas os textos recolhidos.

Retomemos brevemente Pierre Lévy<sup>7</sup> e algumas noções sobre leitura e hipertexto. Segundo o teórico, ler é desconstruir o próprio texto. Sua linearidade deve ser rasgada, ferida e, por fim, preenchidas as lacunas com nossos conhecimentos, memórias de um outro tempo, outro discurso. Nesse momento, o que temos já não é o texto primeiro, mas um catalisador intelectual que nos faz “retocar nossos modelos de mundo” e “entrar em ressonância com algumas imagens, algumas palavras que nós já possuíamos”.

A intertextualidade se ligaria, assim, à hipertextualidade. Ela nos apontaria caminhos que podem ser trilhados ou não por nós, mas que, com certeza, ao serem resgatados e atualizados, enriquecerão tanto o texto que as utilizou quanto o texto-origem que será, também, modificado. Podemos, como leitores, ao fim desta digressão, caminhar por outras trilhas e arbitrariamente escolhermos quais serão nossos desvios, ainda que contemos sempre com uma “placa” a indicar a estrada principal. Cabe ao autor fazer co-existir vários textos em um só, de forma que esses não se aniquilem e não estilhacem uma unidade maior, que é a do texto que os resgata:

---

<sup>7</sup> <<http://empresa.portoweb.com.br/pierrelevy/nossomos.html>>

Se é verdade que a intertextualidade convida a uma leitura múltipla (polissêmica, paragramática), não o é menos que a realização do discurso intertextual impõe, pelo contrário, ao texto, uma linearidade de uma rigidez perfeitamente monológica (JENNY,1979:33).

A fim de se manter essa linearidade, todo enunciado que é resgatado numa teia intertextual passa por três tipos de tratamento. O primeiro deles seria a *verbalização*, que garantiria ao trecho resgatado uma isotopia da forma. Isso se dá, por exemplo, quando o significante que se irá retomar é de origem pictórica. Deve-se, então, verbalizá-lo, de forma a fazê-lo encaixar-se no novo sistema significante. No romance trabalhado, a utilização da tela de Jean-Baptiste Debret<sup>8</sup>, apreciada por Euclides e Palmares no restaurante do Hotel Glória é bom exemplo do processo de ajustamento do pictórico ao texto verbal. Para que a tela faça parte da narrativa, foi necessário que ela fosse verbalizada, cabendo a um dos personagens descrevê-la ao leitor.

O segundo passo para produzir um discurso intertextual é promover-lhe a *linearização*. Nesse caso, o recurso com que o escritor conta é a técnica de *cut-up*, que consiste na transcrição de trechos que são amarrados no novo texto. Esses trechos citados mantêm sua temporalidade e suas demais características, muitas vezes sendo evidenciadas pelo autor. Dessa forma, o leitor consegue identificar os “remendos” e não se perder na uniformidade das linhas. No romance em questão, temos vários exemplos do uso dessa técnica por Agualusa. Citaremos dois deles.

Ao relembrar uma conversa com Euclides Matoso da Câmara, Francisco Palmares retoma um poema de Lídia do Carmo Ferreira, de que um dos versos foi roubado pelo amigo “Eu queria ser simples como as rãs nos charcos” (AGUALUSA, 2002:9). A fim de respaldar seu conhecimento literário, Palmares cita todo o poema lido há poucos dias no *Jornal de Angola*. A citação do poema vem em itálico e em paragrafação diferente do resto do texto. Vale lembrar que

---

<sup>8</sup> Vide página 25.

o romance retoma um dos poemas que teria sido escrito por um personagem criado pelo escritor Agualusa no romance *Estação das chuvas* (2000). Ao explicitar a autoria do verso citado pelo personagem Euclides Matoso da Câmara, o escritor reforça as estratégias que levam o leitor a tomar como verdade os dados de uma realidade inventada.

Em outra cena, uma música de Martinho da Vila é ouvida durante o tiroteio entre os traficantes e a polícia. Entre aspas, em itálico destaca-se o hino da rebelião:

Zumbi, Zumbi, / Zumbi dos Palmares, Zumbi, / Não morreu porque mais do que gente, ele era ideais / e os ideais não morrem jamais. / Rei Zumbi, Rei Zumbi, / e então surgiram ao milhares por esses brasis, / quilombos, mocambos, Palmares, novos zumbis, / que até hoje norteiam / cabeças pensantes / pregando a miscigenação / de um povo que dança, que canta e proclama, / Zumbi: eis a tua nação (p.293-94).

A seguir, passamos para a terceira e última das exigências para que os enxertos intertextuais se costurem de forma harmônica no texto a ser construído: o *engaste*. Nesse momento, a preocupação deixa de ser com a coerência tipográfica e passa a ser a de minimizar as impossibilidades de combinação de textos heterogêneos em sua origem, ou seja, a preocupação deixa de ser sintática para se tornar semântica.

As relações semânticas, ou *engastes*, podem se ser de três tipos. O primeiro deles é denominado de *isotopia metonímica*, ou seja, o fragmento textual invocado não permite que o fio condutor da narrativa se rompa, ainda que apresente uma função analógica. Para melhor esclarecer esse tipo de *engaste*, recorreremos ao romance alvo de nosso estudo. Para introduzir em seu texto fragmentos de outros textos, muitas vezes Agualusa utiliza-se da memorização de seus personagens: “Murmurou isto e a pequena luz estremeceu na sua mão, esmoreceu, e apagou-se. O coronel lembrou-se do verso de uma canção: ‘Caía a tarde feito um viaduto.’ Sempre lhe ocorriam versos nas

situações difíceis.” (AGUALUSA, 2002:19). Ao marcar os devaneios de seus personagens, o narrador confere ao texto a possibilidade de digressões sem que a narração perca-se na ilogicidade.

A *isotopia metafórica* é outro tipo de *engaste*, na qual o fragmento convidado a participar do novo texto confere-lhe uma analogia semântica. Dessa forma, a transcrição funciona como parte estrutural do texto. Percebemos esse tipo de *engaste* acontecer em *O ano em que Zumbi tomou o Rio* quando, para descrever a personagem Bárbara Velho, que se apresenta pela primeira vez na narrativa, o personagem Francisco Palmares utiliza-se dos versos do poema “Oriki de Oiá-Iansã 2”, do poeta Antônio Risério:

Chega Oiá-Iansã. / Onde ela está, o fogo aflora. / Mulher que olha como se quebrasse cabaças. / Oiá, os teus inimigos te viram e espavoridos fugiram. / Temo somente a ti, vento da morte. / Guerreira que carrega arma de fogo. / Fêmea que flana feito fulani (p.70).

A analogia da personagem com Iansã do poema desvenda aspectos de sua personalidade que sua descrição física feita pelo narrador subseqüentemente aos versos não consegue traçar de todo:

A cabeleira farta, começando a ficar grisalha, cai-lhe em cascata sobre os ombros, mas não é isso, ao contrário do que julgam os incautos, que lhe dá a fereza das leoas e sim os olhos, brasas vivas que lança contra os adversários e os cega. Veste calças de ganga e uma camiseta com o busto de Nelson Mandela (AGUALUSA, 2002:70).

O ultimo dos tipos de *engaste* é o da *montagem não isótopa*: “um fragmento textual está inserido num contexto sem nenhuma relação semântica, *a priori*, com ele” (JENNY, 1979:37). Esta ausência de semelhança semântica, no entanto, não compromete a coerência do texto e instaura, mais do que certa estranheza, um jogo de sentido que pode se perpetuar ao infinito. Durante um bombardeio em Angola, a Rádio Nacional transmitia ininterruptamente canções

de Nat King Cole “Since you went away. / The days grow long, / And soon I’ll hear old winter’s song. / But I miss you most of all, my darling, / When autumn leaves start to fall” (AGUALUSA, 2002:56). Qual seria a relação dessa programação musical com a guerra? Teria algo a ver com a semelhança da voz do cantor com a do general Bartolomeu Catiavala? Ofereceria a música, além do tom romântico, alguma interpretação menos superficial que a ligaria à guerra? Ou seria apenas irônico que um bombardeio tivesse uma trilha sonora tão suave? O certo é que podemos acreditar que sua escolha não é aleatória, mas parte do jogo intertextual. Provavelmente, a intenção seria a de mostrar, de forma irônica e até desencantada, a brutalidade da guerra sobrepondo-se aos ideais “românticos” dos que lutam pela libertação do país. A mesma relação está no filme americano *Good Morning Vietnam*, em que os horrores da guerra contrapõem-se à voz de Louis Armstrong. A intertextualidade realiza-se, por esse viés, no espaço da recepção do texto.

Com essa breve explanação sobre os recursos a serem utilizados durante a construção intertextual para garantir a circunspeção de um texto, tivemos a intenção de mostrar como o romance de Agualusa é consciencioso ao instrumentá-los. Contudo, nossa preocupação de agora em diante será mais desfiar as tramas criadas do que as definirmos a partir desse ou daquele conceito. Optamos por analisá-las tendo em mente o que nos guiou durante a leitura do romance, criando categorizações próprias.

Desentrelaçaremos, a seguir, as intertextualidades que pudemos perceber no romance, dividindo-as em dois grupos. O primeiro deles procurará relacionar textos históricos e as histórias resgatadas pelo autor de forma explícita. Em outro momento, no segundo grupo, procuraremos aproximar o texto de contextos próximos à nossa realidade atual, vista de forma extremamente irônica, quase zombeteira.

## AS VOZES QUE FALAM: intertextualidade com textos

Não raras vezes, deparamo-nos, na obra de Agualusa, com sua preocupação respeitosa com o nome das coisas e pessoas. Citando a título de exemplo, em seu livro de contos *Fronteiras Perdidas* (1998), ele introduz o conto intitulado “Plácido Domingo contempla o Rio, em Corumbá”, advertindo-nos que há algum tempo pretendia contar a história de Plácido Domingo, mas ficou receoso por já existir Plácido Domingo, o tenor, e considerar que “Certos nomes deviam ser obedecidos, isto é, deviam implicar um destino” (AGUALUSA, 1998:45).

Talvez a resposta a essa inquietação encontre-se em outro conto do mesmo livro *Fronteiras Perdidas* (1998), “Não há mais lugar de origem”, ao qual já recorreremos anteriormente neste trabalho<sup>9</sup>. Nessa altura, o narrador conta à personagem Raquel que “certos povos, em África, acreditam que o nome guarda a essência do indivíduo, o seu futuro e o seu passado. Por isso têm um nome público e outro secreto, o verdadeiro, utilizado apenas em cerimônias restritas” (AGUALUSA, 1998:67).

Se os motivos que levam o autor a venerar os nomes devem-se à sua origem africana, não poderemos afirmar. O certo é que, também em *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, o narrador deixa uma fresta que nos permite vislumbrar essa característica que acompanha a obra de Agualusa. No romance, Francisco Palmares, utilizando-se de um verso do escritor moçambicano Rui Knopfly “Eu não tenho já nome aqui”, discute com a prostituta Florzinha sobre seu verdadeiro nome. Esta, por sua vez, acredita que os nomes não têm importância. O pensamento de Francisco completa silenciosamente a conversa “É muito importante, um nome. Os nomes resumem a essência das coisas” (AGUALUSA, 2002:32).

Sendo assim, cada um dos nomes dos personagens e/ou lugares que compõem esse romance é escolhido com muito critério pelo autor. A maior parte deles é evocada da história de Zumbi dos Palmares, enquanto outra parte relaciona-se com a realidade atual brasileira.

Se recorrermos à história de Zumbi, encontraremos Francisco Palmares, Jorge Velho, a Serra da Barriga, Pedro de Almeida, personagens e lugares que habitam também o romance de Agualusa. Entretanto, eles apresentam algo de novo, ainda que se pareçam com os personagens da história do Brasil do século XVII. Parece-nos que esses personagens viajam exatamente quatro séculos – uma vez que o lendário dia 20 de novembro, dia da morte de Zumbi, também é

---

<sup>9</sup> Vide página 18.

revivido – para ganharem vida num Brasil bastante diferente, no qual a morte de Zumbi não foi suficiente para aplacar a injustiça sócio-racial.

Francisco Palmares, nome de batismo de Zumbi, deixa de ser um negro nascido no quilombo em 1655, para assumir, no romance, a identidade de um negro angolano, ex-coronel pertencente ao partido que está no poder, liderado por um ditador. É um desertor da guerra civil, traficante de armas, ainda que mantenha semelhança com Zumbi dos Palmares, no que se refere aos seus atributos de grande guerreiro e organizador militar. A sua luta desenvolve-se junto dos cariocas contra a polícia brasileira. Apesar de ser um negro rico e bem apessoado, filho de médico, mantém certos ideais de seu antecessor do século XVII, como, por exemplo, a consciência sobre a liberdade dos negros.

Jorge Velho é o Secretário de Segurança do Rio de Janeiro, simpatizante do *Comando Negro* e, após ser deposto do cargo, junta-se à luta dos negros. O personagem tem, de certa forma, semelhanças com seu chará Domingos Jorge Velho, um bandeirante paulista, convocado pelo Governador de Pernambuco Pedro Almeida, para invadir o Quilombo de Palmares e matar Zumbi. Note-se que o nome ficcional do Governador do Rio de Janeiro repete o da figura histórica do Governador de Pernambuco. Assim como na ficção, Pedro Almeida investiu contra os negros rebelados liderados por Zumbi.

A Serra da Barriga, no município de União dos Palmares, no Estado de Alagoas, sítio de resistência dos negros do século XVII, no romance torna-se o Morro da Barriga, cuja localização o personagem Jararaca faz questão de precisar num:

gesto largo, que abarca a cidade inteira, com todas as suas favelas, os seus altos prédios, os seus condomínios de luxo, as praias, os parques e os jardins, a floresta obscura, os rios, os lagos e as cachoeira. Sorri triunfante: - É exatamente aqui -, diz, - em toda parte (AGUALUSA, 2002:263).

Dito de outra forma, o quilombo, representação geográfica de resistência, está em toda a cidade do Rio, em cada um de seus morros com nomes pitorescos (Rocinha, Pavão, Mangueira, etc), em meio à elite, ao luxo, pipocando em cada uma das frestas em que a injustiça social se materializa em barracos precários, ausência de planejamento urbano e expansão da violência.

Além dos personagens advindos das Alagoas, outras figuras históricas se juntam no Rio do século XXI. O insurreto Lampião, cangaceiro que lutava contra a tirania dos coronéis e por melhores condições de trabalho, ainda usa óculos no nosso romance, mas reaparece decadente. O capitão Virgulino está aposentado, conforme ele mesmo nos conta, velho e gordo. Matador de aluguel, cuja única companhia é a da cadela mutilada chamada Maria Bonita. Mais tarde na trama, se descobrirá que ele é o pai desaparecido de Jararaca, a quem deve matar por contrato. Não obtém, em sua empreitada, o mesmo sucesso que obtinha o Rei do Cangaço.

O padre Eusébio de Queirós Coutinho Matoso da Câmara, o responsável pela criação e pelo sobrenome que carrega Euclides Matoso da Câmara, na última conversa que tem com seu protegido antes de morrer, conta-lhe:

Sabe quem foi Eusébio de Queirós Coutinho Matoso da Câmara, meu avô? Ele foi Ministro da Justiça do Brasil. Lutou contra o tráfico de africanos, um homem ilustre, herói da luta contra a escravidão. Sabe onde ele nasceu? Em São Paulo da Assunção de Luanda, sim, na sua terra, era angolano. (AGUALUSA, 2002:63).

Não precisamos procurar muito para entender como o escritor pode conjecturar tal história a ser contada pelo personagem moribundo. O *site* do Museu Histórico Nacional<sup>10</sup>, por exemplo, nos dá exatamente a mesma descrição do político brasileiro. Ora, seja jogando com o que os personagens históricos poderiam ter sido, como que lhes dando outra chance de viver o

---

<sup>10</sup> <[www.museuhistoriconacional.com.br/mh-m-2.htm](http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-m-2.htm)>

mesmo dilema a ser resolvido, ou resgatando suas histórias tais como os arquivos oficiais as declaram, o escritor amarra, de tal forma sua narrativa, que nos faz interrogar se o que lemos é ficção ou relato histórico. E mais do que isso: credita tal veracidade à sua escrita, que permite ao leitor embarcar em uma realidade, que, por mais absurda, é carregada de factibilidade.

Em mais de um de seus livros, há uma epígrafe do poeta Manoel de Barros, retirada do *Livro sobre o Nada* (1996), que afirma existir “histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas” (apud. AGUALUSA, 1998:9). Tal citação revela-nos um pouco do que seja o jogo a que o autor se entrega ao escrever seus livros. O que da nossa história pode ser “aproveitado” de forma a reescrevê-la mais verossimilmente? Este re-aproveitamento de fragmentos da história não nos remete apenas ao seu aspecto *bricouler*, como já vimos, mas a uma outra nuance de sua obra, aquela que questiona a realidade não pelo que ela é ou foi, mas pelo que pode vir ser. Transcrever os perfis de personagens históricos não é uma tarefa de “preguiçoso”, mas o ofício daquele que se pergunta – e nos pergunta – o que separa o real da imaginação. Onde está esta fronteira que nos mantém seguros da história de nós mesmos, que nos foi contada? Quanto de fantasioso e heróico não é atribuído a certos homens tornados mártires por intenções ideológicas? Quem nos afirmará o lado certo ou o errado, com tanta firmeza que não duvidará também de si?

Em *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, temos mais uma presentificação estrutural do processo que definimos como *mestiçagem* ao nos depararmos com essa diluição de fronteiras entre ficção e história. Ambas são ali narrativas que nos servem como ponto de reflexão, sem a preocupação do possível e do que não o pode ser.

Já quanto ao outro tipo de intertextualidade a que o autor recorre comumente em seus livros, isto é, a recuperação de muitos personagens criados por ele ou por outros escritores, ele mesmo nos explica o porquê. A respeito do personagem Maciel, protagonista do romance *Um estranho em Goa* (2000), o

escritor declarou que “há contos que tu sentes que têm fôlego para passar a romance, e eu sentia isso neste caso. A respiração deste personagem não se esgotava num conto” (AGUALUSA, em entrevista concedida ao *Jornal Expresso*, 2000).

Temos vários exemplos desse processo de retomada de personagens na teia emaranhada dos romances de Agualusa. Voltemos ao poema de Lídia do Carmo Ferreira, citado na altura em que trabalhamos com os conceitos de intertextualidade e linearização.<sup>11</sup> O poema, segundo o narrador, foi publicado no *Jornal de Angola* e lido por Francisco Palmares. Nada de estranho temos aqui, ainda mais quando o romance está cheio de citações de poemas diversos que reconhecemos como sendo não só de poetas lusófonos, mas de escritores conhecidos mundialmente. Ainda respaldando a possibilidade da existência desse poema, encontramos na última página do romance, os agradecimentos do autor que incluem “outros poetas me acompanharam ao longo desta viagem: Lídia do Carmo Ferreira, Aldir Blanc, Rui Knopfly, Antônio Risério, Olavo Bilac, Noel Rosa, Lya Luft, Ferreira Gullar e Nuno Júdice” (AGUALUSA, 2002:295).

Ao inventariar o nome de Lídia do Carmo Ferreira ao lado de outros, dos quais temos registros da existência, Agualusa lhe atribui um estatuto de realidade, capaz de nos fazer crer na sua verdade. Entretanto, Lídia é, como já se disse, mais uma de suas personagens e teve um romance dedicado ao delineamento de sua história: *Estação das Chuvas* (2000). Neste romance, a estória da personagem é também costurada a fatos reais, fazendo com que o leitor acredite ter em mãos um relato histórico. Essa “brincadeira” do autor repercutiu de tal forma que, segundo ele, algumas pessoas chegaram a lhe contar que conheceram a poeta. Prova de que seu objetivo foi alcançado: as fronteiras entre realidade e ficção ficam, em sua obra, sempre em suspensão. E, como afirma a estudiosa são-tomense, Inocência Mata, “a contaminação da ficção pela

---

<sup>11</sup> Vide página 45.

História é uma tendência de escrita e releva da intenção generalizada de desmistificar o Passado, fazê-lo dialogar com o Presente, para se projectar o Futuro” (MATA, 2001:220).

Além da personagem Lídia, outros personagens do autor tiveram “fôlego” para continuar em *O ano em que Zumbi tomou o Rio* a contarem suas histórias iniciadas em outros livros e/ou contos do autor. A personagem Florzinha, filha do presidente de Angola, já aparecia no conto “Os pretos não sabem comer lagosta”, publicado no livro *Fronteiras Perdidas* (1998). O conto, causticamente irônico, narra a saga do norte-americano Jimmy Waters, que chega a Angola à procura de suas origens, que acredita remeterem à Rainha Ginga. Na casa do então Embaixador, pai de Florzinha, desabafa sobre o preconceito sofrido nas Américas e sobre como se sente feliz por retornar ao seu verdadeiro lar. Após o jantar, no qual foi servida lagosta, a dona da casa prepara um prato para o guarda e é refutada por um dos negros angolanos “Isso que era bom! Os pretos não sabem comer lagosta”. O narrador acrescenta ao final do conto “Toda a gente se riu. Todos menos Jimmy Waters. Tinha regressado a África, estava na terra da sua avó, a Rainha Ginga, e aquela não era a sua casa” (AGUALUSA, 1998:95).

Florzinha, que ali aparece timidamente, ainda que já apresente indícios de sua personalidade forte, tem a chance de em *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, mostrar-se mais, como se o romance fosse a continuação do conto. O pai, antes Embaixador, é agora presidente de Angola. Além disso, mantém a sua exuberância, segundo a descrição que Francisco Palmares faz da personagem ao vê-la pela primeira vez:

descendo as escadas, a cabeleira presa com elegância no alto da cabeça, o vestido de seda, negro, debruado a ouro, colado ao corpo esguio, brilhando intensamente sob a luz dos lustres (AGUALUSA, 2002:74).

Dá-nos a impressão de que Francisco Palmares estava presente no jantar a que compareceu Jimmy Waters, pois o conto inicia-se com a mesma descrição da beleza de Florzinha:

Florzinha desceu as escadas como se a esperasse o triunfo de uma passarela. A cabeleira espessa, luminosa, caía-lhe em desafio pelas costas. O vestido de seda, negro e ouro, parecia fazer parte do seu corpo esguio (AGUALUSA, 1998:91).

Parece-nos que a personagem, sufocada no enredo do conto, que tinha como intenção trabalhar assunto desviante da sua história particular, mesmo que seu caráter seja semelhante àqueles que se encerram no cenário da trama, foi resgatada pelo autor, que lhe percebeu a potencialidade para encarnar a personalidade autoritária e triunfante da mulher que desnorteia a vida de Francisco Palmares.

Podemos também reconhecer, no romance, a crônica “Alguém virá”, publicada no livro *A substância do amor* (2000). Quando o narrador descreve a procura de Francisco Palmares por informações sobre o anão Euclides, temos literalmente a transcrição de parte da crônica citada:

O coronel atravessou com dificuldade uma série de salas alagadas. Seguindo o débil lume da sua lanterna de bolso avançou, com a água pelos calcanhares, tentando adivinhar nas estantes de ferro o título dos processos. Ratos – enormes ratazanas cegas –, nadavam entre os destroços. A água lhe chegava aos joelhos quando encontrou o nome de Euclides (...). – Meus Deus –, rezou o coronel, - faz com que esta lanterna não se apague. Murmurou isto e a pequena luz estremeceu na sua mão, esmoreceu, e apagou-se. O coronel lembrou-se do verso de uma canção: “Caía a tarde feito um viaduto”. Sempre lhe ocorriam versos nas situações difíceis... (AGUALUSA, 2002:19).

Entretanto em “Alguém virá”, o personagem não tinha nome nem patente, era apenas um homem a desvendar os arquivos, à procura de um livro não intitulado. A crônica denotava certo questionamento sobre os regimes socialista e capitalista, ao contar o que aconteceu com os arquivos públicos quando não

havia mais “alguns pagando a conta por todos” (AGUALUSA, 2000:32). Já no romance, o trecho deixa de conotar um problema social de Angola, para nos contornar o perfil do personagem Francisco, que durante toda a narrativa recorrerá a frases alheias para se referir a pessoas e situações, fazendo-nos compreendê-las de forma menos superficial.

Outra passagem da vida de Francisco, que se refere ao seu acidente de carro e de como se sentiu imóvel e provavelmente morto, tem a descrição idêntica às sensações de angústia e impotência vividas pelo personagem do conto “O primeiro dia do resto da minha morte”, pertencente ao livro *A substância do amor* (2000), salvo alguns meandros da narrativa. Diferentemente do romance, no conto, o personagem sofre um atentado, sendo o seu motorista baleado. Entretanto, tudo o que transcorre na batida do automóvel passa-se igualmente ao que é lembrado por Palmares:

(...) quis soltar o cinto de segurança. Tentou mover-se e não foi capaz. A cabeça dizia à mão: mexe-te. Ele via a mão, via a mão quieta. (...) distinguiu um miúdo a espreitar para dentro do carro. O canuco abriu a porta e gritou qualquer coisa. Eram vários. Um tinha a cara cheia de cicatrizes. (...) via tudo e não conseguia mexer-se. (...) Dizia para si próprio, agora vou levantar-me, mas as pernas não lhe obedeciam. Pensou: então é isto a morte. (...) Uma menina, albina como uma assombração, arrancou-lhe os sapatos. Aproximou o rosto amarelo dos olhos dele e sorriu. (...) Abriu-lhe os lábios, meteu-lhe dois dedos na boca, e começou a explorar-lhe os dentes. (...) A menina viu-lhe o molar de ouro e voltou a sorrir. Pegou uma pedra e começou a bater-lhe na boca. (...) A menina teve o cuidado de lhe abrir os lábios, evitando magoá-lo... (AGUALUSA, 2002: 27-29).

Não podemos dizer que os personagens inominados que protagonizam as crônicas “Alguém virá” e “O primeiro dia do resto de minha morte” sejam os mesmos. De qualquer forma, eventos de suas vidas são resgatados como lembranças da vida do personagem de *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, e assim são ampliados e entrelaçados ganhando outra significação.

O personagem Euclides, em uma de suas muitas histórias, conta à Anastácia sua aventura a bordo de um avião a serviço da guerrilha no Congo. Durante a viagem, o avião começa a pegar fogo e um sujeito sentado a sua esquerda aconselha todos a rirem, pois a morte deveria estar acompanhada de risos. Segundo o personagem, a história elucida uma característica do povo angolano e ele a finaliza com a frase: “Nós, angolanos, somos otimistas. Os pessimistas já se suicidaram todos (...) O pessimismo é um luxo dos povos felizes” (AGUALUSA, 2002:159). Mais de uma vez encontramos referências a esta máxima em outros textos de Aqualusa, como por exemplo, na crônica “Dançar outra vez”, do livro *A substância do amor* (2000), na qual o narrador revela-nos como o otimismo modifica a vida das pessoas. Mas é em sua crônica “Um futuro para a África”, publicada na revista virtual *Afirma*<sup>12</sup>, que percebemos a mesma idéia sendo reescrita “o pessimismo é um luxo dos povos felizes. Na maior parte dos países da África, as pessoas são otimistas – ou morrem, não existe opção” (AGUALUSA, s/d).

Nesse processo intertextual, temos em ambos os textos referências diretas a Angola. Contudo, no romance estudado, Euclides retoma essa máxima com o intuito de explicar à Anastácia o porquê de se encarar com humor as situações mais constrangedoras, como a que acaba de acontecer, quando o general Mateus Weissmann trata-o com preconceito explícito no Clube Francês.

Aqualusa, além de abusar da apropriação de seus textos para construir outros, processo típico de *bricouler*, como nos mostraram os exemplos citados, aponta para os personagens de outros autores. Citemos a esse respeito a digressão feita por Euclides em conversa com Francisco Palmares sobre sua aparição na TV, depondo sobre a *Guerra dos Anjos*:

– Viste-me na televisão? Achaste-me bem com o meu fato novo? Mandei-o fazer num velho alfaiate italiano, no Largo do Machado. É cada vez mais difícil encontrar um bom alfaiate.

---

<sup>12</sup> < <http://www.afirma.inf.br/home.htm> >

Isso dá-nos a medida da degradação dos valores e dos costumes deste nosso tempo. As pessoas vestem-se todas democraticamente mal (AGUALUSA, 2002:131).

Essa divagação de Euclides aproxima-o do personagem de Eça de Queiroz, Fradique Mendes, que, no livro *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas* (s/d), escreve uma carta para E. Sturmm, seu alfaiate, na qual declara sua frustração com a última sobrecasaca encomendada a ele, completando:

Disfarçando-o ou acentuando-o, o casaco deve ser a expressão visível do caráter ou do tipo que, cada um, pretende representar entre os seus concidadãos (...) E, no entanto, que me manda V., Sturmm, num embrulho de papel pardo? V. manda-me a sobrecasaca que talha para toda a gente de Portugal, desgraçadamente (...) Digo `desgraçadamente` - porque vestindo-nos todos pelo mesmo molde, V. leva-nos todos a ter o mesmo sentir e a ter o mesmo pensar (QUEIROZ, s/d:45-46).

Essa convergência entre os dois personagens é possível se, além de lhes conhecermos o perfil de homens eruditos e viajados, lembrarmos que Agualusa, no romance *Nação Crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes* (1998), retoma o personagem de Queiroz, fazendo-o triangular entre Portugal, Brasil e Angola. Para tanto, óbvio seria considerarmos que o autor percorreu as cartas já escritas por seu personagem, a fim de melhor conhecer-lhe o caráter. Esta também seria uma boa representação da idéia defendida no capítulo anterior, quando dissemos que as escolhas do autor *bricouler* evidenciam muito de sua biografia.<sup>13</sup>

Carlos Castañeda e suas experiências com plantas alucinógenas, amplamente relatadas em seu livro *A erva do diabo: os ensinamentos de Dom Juan* (1997), são revividas pelos personagens Anastácia e Euclides. Suas experiências relembram as do antropólogo que vendeu milhares de livros sobre o tema, ficando conhecido mundialmente. Essa apropriação deixa entrever

---

<sup>13</sup> Vide página 33.

algumas possibilidades de leitura, que vão além daquelas trabalhadas no livro de Castañeda. Os relatos das experiências com alucinógenos não têm a intenção moralizante dos perigos das drogas, antes discutem, mais uma vez, a barreira que separaria a realidade da fantasia e o quão frágil ela pode ser. Além disso, ao tratar do assunto, Anastácia discute a existência das várias drogas consumidas em nossa sociedade e como elas são legalizadas (cigarros, bebidas alcoólicas, antidepressivos, etc) ou não, de acordo com o interesse econômico.

Outras vozes constroem explicitamente o quebra-cabeças intitulado *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, tendo, inclusive, merecido uma explicação e um agradecimento do escritor ao final do romance. Não menos importantes, essas vozes, como já foi discutido neste trabalho, têm a função de não apenas dar corpo ao texto, mas de sugerir novos caminhos que se modificam a cada leitura.

Cabe-nos agora discutirmos a importância da intertextualidade para aquelas vozes que não têm paralelos tão irrestritos, que usam de subterfúgios para criticar a realidade atual, jogando com nomes e eventos de forma despreocupada, mas que mostram toda a consciência histórica deste romance. Esse é o tema da próxima parte.

## AS VOZES QUE CALAM: intertextualidades com contextos

Segundo Hutcheon (2000), a ironia acontece entre o dito e o não dito. Ela se dá no interstício entre a intenção do ironista e a interpretação do interlocutor. Para tanto, é necessário que este jogo seja disparado “por alguma evidência textual ou contextual ou por marcadores sobre os quais há concordância social” (HUTCHEON:2000,28). Dito de outra maneira, para se entender determinado texto como irônico, é preciso que o narrador nos aponte para determinada situação que nos seja possível recuperar. Isso porque a ironia depende de contextualização para acontecer, uma vez que ela não diz algo, mas o sugere.

Considerar a existência de intenção irônica em um discurso requer do receptor inferências semânticas e avaliadoras, já que cabe a ele atribuir “tanto sentidos como motivos” (HUTCHEON, 2000:29), para que tal figura de linguagem se faça presente no texto.

Como temos demonstrado, o texto de Agualusa mostra-se como desconstrutor de dados que a história afirma como verdade. Interrogando sobre sua plausibilidade, faz do texto literário um espaço em que a ficção está em constante embate com a realidade. Em *O ano em que Zumbi tomou o Rio* tal característica se afirma, em grande parte, pelo recurso da ironia que opera no nível da linguagem, marcando-se predominantemente na fala das personagens e nas subversões que o texto opera em relação a verdades instituídas.

A ironia, apontando-nos sempre para um evento, pode ser encarada também como estratégia intertextual. No entanto, nas releituras de textos comandadas pela ironia, com freqüência ela aparece de forma camuflada, ou menos delineada do que a constituída por citações ou referências. A ironia requer a percepção de um contexto para que se perceba de que forma seus apontamentos referem-se criticamente a ele.

Por mais que a estória de Francisco Palmares e seus correligionários não nos seja precisada em termos de datas, é possível ser situada em época recente, visto estarem ali descrições de comportamentos e eventos pertencentes ao conjunto de hábitos de indivíduos nossos contemporâneos.

O romance dedica, por exemplo, parte do capítulo “Preto de Nascimento”, o relato intitulado “Rio de Janeiro, Ipanema, apartamento de Jorge e Bárbara Velho. Noite de sexta-feira” ao tema do “apagão”, evento que aconteceu no país no ano de 2001, quando a insuficiência de produção fez com que os brasileiros tivessem de poupar energia elétrica, além de provocar, claro, as constantes quedas de luz. Quanto ao ocorrido, o narrador comenta:

Nos últimos meses, contudo, a situação piorou muito, sobretudo durante os cortes de luz. As pessoas estão revoltadas. Ninguém compreende como uma simples estiagem, num país atravessado por tantos rios, e entre eles alguns dos mais caudalosos do planeta, pode justificar o colapso de toda a rede hidrelétrica (AGUALUSA, 2002:127).

Esse breve comentário sobre a situação atual do país não aparece na trama de forma direta, faz parte apenas de enxerto do narrador a um comentário do personagem Jorge Velho, ao definir sua morada como sendo na “Rua Barão da Torre, sétimo tiroteio à esquerda”, cuja situação piorou muito durante os apagões. Essa ponderação do narrador permite-nos reconhecer que o enredo situa-se no Rio em época recente, da mesma forma que informa sobre as alterações motivadas por tal acontecimento. De forma subreptícia, o narrador condena o ocorrido, apontando-nos para suas dúvidas quanto ao motivo oferecido pelas autoridades para explicar tal crise: a estiagem. Ironicamente, ele abre espaço no texto para questionamentos sobre a política pública brasileira.

O romance alude ironicamente aos meios de comunicação de massa. A emissora de TV, Canal Planeta, que exhibe programas de “grande audiência” (Aqualusa, 2002:151), deixa clara a alusão à Rede Globo de Televisão, detentora de um poder de penetração de quase 98% no território brasileiro. O Canal Planeta envia para uma entrevista com o *rapper* Jacaré o seu mais conhecido jornalista, Pedro Bueno, “homem alto, gestos firmes, tem a voz tão clara, tão cheia de luz e de calor, que tudo o que diz parece brilhar”, sendo conhecido por “amigo público número um” (AGUALUSA, 2002:160). O perfil do jornalista monta-se com elementos que nos fazem lembrar de duas figuras muitíssimo conhecidas do povo brasileiro: o comentarista esportivo Galvão Bueno e o atual apresentador da série de *Reality Shows* dessa TV brasileira, Big Brother Brasil, Pedro Bial. Ambos encaixam-se na descrição do simpático Pedro Bueno, que apresenta um discurso massificado e que, ao perder o controle da entrevista, na qual Jacaré declara seu estatuto de guerra, se apressa por encerra-la, dizendo: “-

É a irreverência de Jacaré, a voz revoltada das favelas, a nova revelação do *rap* brasileiro. Estamos no Morro da Barriga. Vamos agora regressar ao estúdio. O Brasil é aqui”(AGUALUSA, 2002:168).

A espetacularização de fatos da realidade social brasileira é vista pelo romance de forma bastante irônica. Por pior que as coisas estejam, o Canal Planeta, semelhante à Rede Globo, termina sempre suas apresentações com um ar de otimismo, procurando, na cena em questão, levar o povo a se ligar na irreverência do *rapper* e a não perceber a ameaça que se aproxima.

O programa de Pedro Bueno, “O Brasil é aqui”, remete-nos às reportagens exibidas pela Rede Globo como a série do jornalista Maurício Kubrusly, apresentada semanalmente no Fantástico e a uma outra série, exibida no canal GNT, também dessa rede de televisão, para mostrar os mais diferentes lugares do Brasil. Longe das amenidades dos programas realmente exibidos pela televisão brasileira, o programa fictício mostra, no romance de Agualusa, a cara de um Brasil em colapso e prenuncia a realidade fabular criada pelos nossos *mass media*.

O nome do presidente brasileiro, José Inácio, soa-nos hoje como uma espécie de visionarismo do escritor, pois à época da escrita do romance, o atual presidente do país ainda não tinha chegado ao poder, embora estivesse em campanha para isso. Contudo, seu nome, mencionado algumas vezes durante o romance, reforça a intenção do romance de trazer para a ficção dados da realidade brasileira. Por isso, é possível perceber o traficante Jararaca como a representação fictícia de alguns chefes famosos do tráfico de droga. A relação entre as figuras reais e as fictícias fica mais forte na cena em que Pedro Almeida, governador do Rio, em conversa com Jorge Velho, desabafa:

Estou de saco cheio, delegado. Jararaca está tomando tudo. Descontando Antônio Conselheiro, Zumbi dos Palmares ou Lampião, que aliás agora são festejados como heróis, nunca houve no Brasil um marginal com tamanho poder (AGUALUSA, 2002:219).

A ironia reforça-se, no trecho, com um *não-dito*, com a omissão do nome do marginal mencionado (embora os leitores não tenham dificuldade em nomeá-lo) e, ainda, quando o romance, de alguma forma, justifica a criminalidade como forma de subversão à injustiça social.

Distanciando-nos um pouco da realidade brasileira, encontramos uma das passagens mais cômicas do livro, quando, para o I Encontro de Escritores Negros de Língua Portuguesa, são esperados típicos negros africanos. Entretanto, vê-se chegar ao aeroporto do Rio, Monte, o conhecido “Grande Inquisidor”, homem branco, além de seus companheiros:

Um, de compridas barbas brancas, rosto vermelho, ventre insuflado como de um baiacu, nasceu em Portugal. O outro, natural do Lubango, neto de boêres, alto e louro – lembra um viquingue. (...) O brasileiro não sabe como exprimir a indignação que o sufoca. Esbraveja: - Os senhores?! Os senhores não estão parecendo africanos!... - A sério? Você também não parece índio e no entanto presumo que seja brasileiro (AGUALUSA, 2002:69).

Francisco Palmares, que assistia à cena, comenta-a com Euclides que observa – “Teria sido pior se fosse um congresso de escritoras negras, assim só erraram a raça” (AGUALUSA, 2002:72). A frase utilizada por Monte resume muitíssimo bem a situação “Foi um equívoco. Um lamentável equívoco histórico.”

Percebe-se, então, a intenção do romance de jogar com estereótipos, preconceitos, questões de identidade cultural, mas, principalmente, com o fortalecimento de uma visão crítica sobre comportamentos próprios de culturas que, como a angolana e a brasileira, têm muitas mazelas para serem curadas.

A crítica a estereótipos e a ênfase na questão da identidade aparecem em outros romances do escritor. Em *Estação das Chuvas* (2000), a personagem Lídia do Carmo Ferreira tem uma discussão forte com o teórico angolano Mário Pinto

de Andrade, quando esse estava preparando a famosa antologia *Poesia negra de expressão portuguesa*, publicada em 1953, e convida a poeta a participar da importante coletânea. Lídia do Carmo Ferreira refuta a visão do teórico, quanto à necessidade de marcar, na literatura, o espaço da “poesia negra”, dizendo:

– É um equívoco. Aquilo que eu escrevo não tem especialmente a ver com o mundo negro. Tem a ver com o meu mundo, que é tanto negro quanto branco. (...) Se quiser incluir trabalhos meus muda o nome da antologia para “Caderno de Poetas Negros”, mas ainda assim será um disparate, como fazer um “Caderno de Poetas Altos” ou uma “Coletânea de Poesia das Mulheres Obesas” (Aqualusa, 2000:80-81).

Com essa e outras situações freqüentes em seus textos, Aqualusa aponta para a diluição de fronteiras que dizem respeito também à questão racial e à identidade nacional. Haveria como definir angolanos ou brasileiros a partir da cor da pele? Ou pelas roupas que trajam? Reforça-se aqui a questão recorrente nas obras do escritor angolano: a defesa da *mestiçagem* em todas as esferas. Misturar significa, antes de mais nada, jogar por terra as compartimentações.

Poder-se-ia afirmar, ainda, que a ironia estaria presente na sua obra, de forma a permitir um diálogo constante com a realidade que nos cerca, questionando-a quanto a sua necessidade de mudança. É por intermédio da provocação que o autor nos mostra o desatino de certas verdades que tomamos como únicas. Seu olhar crítico procura, assim, oferecer-nos outros ângulos de visão. Aqualusa procura direcionar nosso olhar para o contra-senso de determinadas situações, inquietando-nos. É sobre esse processo da escrita do escritor que observa a estudiosa Teresa Salgado (2000:192): “ao apontar para o ausente, a ironia aponta também para algo novo, algo que precisa chegar para que haja uma transformação.”

Ainda com o intuito de forçar-nos a enxergar a realidade por outro prisma, o autor utiliza-se de aspectos próprios da tradição oral africana, que desconstroem nossa percepção ocidentalizada dos fatos, além de jogar com os

gêneros discursivos, desterritorializando-os e fazendo-os co-existirem na estrutura maior denominada *O ano em que Zumbi tomou o Rio*. No próximo capítulo, investigaremos essas duas características do romance.

## VOZES E GÊNEROS CAMBIANTES

Como bem salientou LÉVI-STRAUSS (1970), o pensamento mítico utiliza-se da *bricolage*. Dessa forma, não é só para a teoria literária que o termo *bricouler* define o escritor, como entidade criativa no processo de construção textual; esse sentido também circula na tradição oral africana, que será considerada neste trabalho, a fim de melhor compreendermos a escrita de Agualusa.

Antes de prosseguirmos nessa direção, cabe ressaltar que, quando divisamos aspectos da tradição oral no romance em estudo, não estamos tomando a escrita literária como uma transcrição da oralidade, assim como

fazem em alguns momentos, só para citar alguns nomes, Luandino Vieira, em Angola, e Mia Couto, em Moçambique, nem apreendendo o sistema como

“tradução” das “oralidades” realizada em matéria de língua, trabalhada, mais ou menos involuntariamente, como corpo oficial e compósito de fragmentos de ritmos e formas, [que] irá regular a sintaxe e a discursividade literária de modo inovador e surpreendente (LEITE, 1998:34).

Para discutir melhor a questão, neste capítulo trabalharemos com algumas características da oralidade, tais como presentificação do passado, tempo não-linear, tom profético e, para falar da identidade criativa da obra, vamos nos referir ao *griot*, o contador de histórias na tradição africana.

Há uma passagem em *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, na qual a mulher a quem o personagem Francisco Palmares chama de Anjo Azul, diz a ele: “- Às vezes você me lembra um ator, sabia? Parece que as falas não são suas” (AGUALUSA, 2002:268). Essa passagem é bastante representativa do que queremos considerar sobre características do *griot*, embora levando em conta, entretanto, que na passagem em destaque temos um *griot às avessas*, pois como diz o personagem Anjo Azul, “parece que se enganou nas falas” (*Idem, ibidem*).

A figura do *griot* na tradição oral africana é de suma importância, visto ser ele comparado a um arquivo vivo, uma vez que sua memória constitui o receptáculo de toda a tradição. É guardião dos costumes e dos princípios de chefes e reis de sua sociedade. É ele quem, por meio da palavra, transmite a tradição histórica de seu povo, garantindo que ela não seja esquecida nem adulterada.

Tendo aprendido desde cedo técnicas para observar e guardar todos os acontecimentos a fim de mantê-los vivos na memória, os *griots* não precisam de fazer esforço para se lembrarem deles, pois os eventos são vistos por eles “em uma espécie de tela de cinema interior”, bastando a eles contar o que vêem. Segundo BÂ (2003), para descrever uma cena, o *griot* só precisa de revivê-la. Ao

retomarem os acontecimentos, eles emprestam o corpo e voz para que pessoas, animais ou entidades espirituais se mostrem neles. Eles são os arautos da tradição, não lhes cabendo criticar ou se adequarem às tradições que rememoram aos seus interesses. Eles apenas – o que não é pouco – fazem repetir indefinidamente a história de seu povo, a fim de que ela esteja sempre presente em sua sociedade.

Sendo aquele que empresta sua voz para que um antepassado fale, conte o que aconteceu com o intuito de alertar para um mal atual, exerce um papel fulcral nas comunidades. MEDEIROS (1987), ao refletir sobre a importância das histórias contadas e recontadas entre o povo *Herero* no sudoeste de Angola, afirma que elas têm papel essencial na estruturação social desse povo, uma vez que é a partir da retomada de uma situação antiga, contada pelo *griot*, que a comunidade será capaz de extrair condutas a serem seguidas no presente. Esse comportamento permite que o passado seja presentificado.

Quando afirmamos ser o narrador de *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, na passagem referida, um *griot às avessas*, queremos dizer que a entidade que narra o romance, por vezes, não assume apenas o “lugar” da terceira pessoa, nem se utiliza somente de discurso indireto livre para desenvolver sua narrativa. Entrevemos no lugar que ocupa uma variedade de vozes que contam suas histórias, inclusive a do narrador que procura amarrar as várias digressões, permitindo ao relato que se desenvolva de maneira plausível para a compreensão do leitor.

Contudo, as memórias resgatadas pelo narrador e pelas entidades que sua voz incorpora não são fiéis à *história oficial*, antes essa retomada tem o intuito de desconstruir qualquer discurso tomado como verdade absoluta. Esse *griot* moderno não recupera a tradição de seu povo, pois a desconstrói ao recontá-la. Ele deixa de ser o arauto da tradição, para se tornar o crítico, o cronista dela, detentor de um olhar irônico e, por vezes, mordaz.

Ao lado de conselhos calcados na experiência como “bates na tua mulher todos os dias. Tu podes não saber porque bates, mas ela há-de saber porque está a apanhar”, o romance também se apropria de gírias e expressões corriqueiras como “escorregar no quiabo” (AGUALUSA, 2002:24). Isto nos permite dizer que no romance não há a preocupação de relatar e transmitir saberes fundados na tradição, mas, principalmente, de expor aquilo que os transgride.

Como vimos, o narrador do romance empresta sua voz para fazer ressurgir Zumbi e o cenário do Quilombo dos Palmares, que não mais se situa na Serra da Barriga, no nordeste do Brasil, mas no Morro da Barriga, uma favela carioca; Jorge Velho deixa de ser o bandeirante contratado para atacar o Quilombo e se torna chefe da polícia civil do Rio de Janeiro, que adere ao movimento de “libertação” dos negros brasileiros. Com eles, muitos outros personagens históricos ganham vida, como mencionamos no capítulo “A opção pelo entre-lugar”, assim como renascem, por exemplo, Florzinha, personagem coadjuvante, mas que já mostra sua exuberância no conto *Os pretos não sabem comer lagosta*, de *Fronteiras Perdidas* (1999) e os poemas de Lídia do Carmo Ferreira, poeta procurada durante toda a narrativa de *Estação das Chuvas* (2000).

O romance de Agualusa, todavia, assim como os contos orais, tem ritmo e agilidade, conseqüência da fragmentação de cenas, como se o narrador captasse quadros com sua câmera fotográfica. É através dos *flashs* suscitados pelas cenas que seus personagens observam que vão sendo construídas as trajetórias que os levaram a se encontrarem no Rio de Janeiro e compartilharem, de alguma forma, dos acontecimentos presentes.

Essa marcação torna-se explícita por meio da opção do narrador por registrar, no início de cada situação, o local, o dia e a hora em que acontece, tal como num diário de viagem ou em “cadernos de campo” próprios de pesquisa de cunho antropológico: “Rio de Janeiro, Morro da Barriga, vinte de novembro, quatro horas da tarde” (AGUALUSA, 2002:3). Nesse momento, o narrador também deixa de apresentar as características de um *griot* tradicional para se

mostrar como um documentarista, um repórter que cobre as façanhas dos traficantes. Como veremos adiante, mais uma vez o romance opta pelo *entre-lugar*, diluindo também as fronteiras entre os gêneros discursivos. Ao mesmo tempo que retoma a tradição dos *griots* e mesmo às dos relatos etnográficos, as transgride, pois as mescla com outras técnicas de registro de fatos mais utilizadas na época contemporânea.

De qualquer forma, os relatos não fornecem precisão em relação à época dos acontecimentos, o que lhes empresta caráter atemporal: quais fatos aconteceram há 400 anos e quais acontecem agora? Fica ainda a pergunta em relação a fatos ligados à “tomada do Rio pelos zumbis urbanos”: para que aconteçam, falta quanto tempo? Dito de outra forma, a questão temporal tal como a considera a cultura ocidental é subvertida. BÂ (2003) afirma que “a cronologia não é uma grande preocupação dos narradores africanos”, pois nas narrativas africanas, “o passado é revivido como uma experiência atual de forma quase intemporal” (BÂ, 2003:14). Sendo assim, no romance em questão, a história de Zumbi não é simplesmente resgatada, mas revivida como se fosse possível fazer migrar personagens e localidades do século XVII para os dias atuais. O dia 20 de novembro de 1695, quando da morte de Zumbi, torna a se repetir como um rolo de filme que projetamos no écran.

Poder-se-ia dizer que o escritor utiliza-se aqui do tempo totêmico, que, conforme LEVI-STRAUSS (1970), refere-se ao conceito de tempo que, “diferentemente da nossa concepção *histórica*, não enfatiza a mudança nem a linearidade mas, inversamente, faz sua aposta na permanência e na eternidade” (ROCHA, 1995:153). As sociedades que operam o sistema totêmico têm suas realidades baseadas no modelo “sincrônico” e não no “diacrônico”, o que quer dizer que os fatos não se encadeiam numa seqüência de causa e consequência, mas que podem conviver de forma simultânea, repetindo-se infinitamente, sem levar em conta um processo evolutivo.

Para melhor entendermos o conceito de tempo totêmico, voltemos ao romance. A narrativa é dividida em oito capítulos/partes intitulados respectivamente: “O fim, como se fosse o princípio”, “Morte e ressurreição de Euclides Matoso da Câmara”, “Vagina dentada”, “Preto de nascença”, “Os matadores”, “Bom-dia, liberdade”, “Não há finais felizes” e “O princípio, como se fosse o fim”. Cada um desses capítulos/partes são subdivididos em relatos diários, tal como um diário de viagem.

O primeiro capítulo, como o próprio título sugere, aponta para o fim da narrativa e o que os distancia são apenas vinte minutos, pois enquanto o primeiro relato do livro marca “Rio de Janeiro, Morro da Barriga, vinte de novembro, quatro horas da tarde”, o último documenta “Rio de Janeiro, Morro da Barriga, vinte de novembro, dezesseis horas e vinte minutos”. Ambos os capítulos são compostos por apenas um relato cada e percebemos, se os lermos separadamente do restante do texto, que, realmente, poucos minutos separam os acontecimentos descritos por eles. O restante da narrativa, visto por esse prisma, seria, então, uma grande digressão da seqüência linear composta pelos capítulos primeiro e último do livro.

Algo semelhante transcorre nos capítulos subseqüentes ao primeiro. Todos eles, agora compostos de quantidades diversas de relatos, permitem uma leitura composta apenas de seus relatos iniciais e finais, de forma que o miolo de cada um deles soa como digressões também das subpartes do romance. Tomemos, por exemplo, o capítulo intitulado “Vagina dentada”. Seu primeiro relato data “Rio de Janeiro, Jardim Botânico, apartamento de Anastácia Hadock Lobo, quatro horas da madrugada”. Temos a descrição de Anastácia, de quem ainda não sabemos nada. Deitada em sua cama, ela escuta, vindo da rua, “um tropel apressado, gritos”. Anastácia então levanta-se, pega o interfone e grita para o homem que acabou de parar junto à porta do prédio “– Entra! Entra logo e fecha a porta. Pega o elevador e sobe até o quarto piso” (AGUALUSA, 2002:61). Os capítulos seguintes não retomam a estória de Anastácia, mas acrescentam

algo da história de Euclides, que já nos foi apresentado anteriormente; contam sobre a chegada de escritores africanos ao Rio, relembram a estória de Florzinha, descrevem o Morro da Barriga, para somente no último relato “Rio de Janeiro, Jardim Botânico, apartamento de Anastácia Hadock Lobo, aproximadamente quatro horas da madrugada”, retomar o fortuito encontro relatado anteriormente. Tal como indica o cabeçalho final, ele retoma momentos antes do relato inicial que dão continuidade ao que foi exposto no primeiro momento do capítulo. Aqui, também, apenas alguns minutos separam o início e o fim.

O leitor, por mais que divague em estórias alheias, está preso em uma espiral que constantemente faz com que ele retome o ponto central da narração. Dessa forma, ainda que trabalhe com um tempo circular, que não progride evolutivamente, o narrador consegue manter a sequenciação dos acontecimentos que se vão “costurando” nas digressões.

Outra estratégia utilizada pelo narrador para conseguir alinhar os acontecimentos, apesar de subverter a linearidade, são as “marcas” que pontuam os momentos em que os personagens se deixam levar em uma viagem interior ou em qualquer outro devaneio necessário para que o narrador construa o seu perfil ou caracterize uma situação. Essas “marcas” são, na verdade, breves subtítulos que dividem os capítulos, além de sutis operadores de intertextualidade. Vejamos, por exemplo, o que acontece no capítulo “Morte e Ressurreição de Euclides Matoso da Câmara”. O primeiro relato é entrecortado de recordações e ações atuais como num quebra-cabeças. Para organizar as peças, o narrador adianta o assunto a ser trabalhado naquela subparte, como se criasse indicadores primorosos. A primeira subparte é denominada (*um morto feliz*), quando nos é contado sobre o dia do enterro do anão, depois temos (*o menor gigante do mundo*), quando o narrador delinea parte do perfil de Euclides, ao transcrever uma de suas conversas com Francisco; a seguir vem (*um extraordinário caso humano*), que continua a descrever outros diálogos

entre os dois personagens, sendo seguida por (*uma descida aos infernos*), referência ao Inferno de Dante e que tratará não mais da narração elucidada pelo narrador, mas de recordações feitas por Palmares. Em seguida, temos o subtítulo (*foragido da memória*), que se apropria do verso de Rui Knopfly, que marca o momento em que a voz enunciativa deixa de ser a do personagem para voltar a ser a do narrador que organiza o enredo. Dessa forma, o narrador deixa clara ao leitor a rede hipertextual produzida pelo livro, e não faz segredo sobre a utilização de pedaços, fragmentos, cacos – materiais caros ao *bricouler* – para a composição do romance.

A cadeia cíclica formada pela sucessão de relatos nos guia consecutivamente pelos pólos morte/vida, encadeando-os em helicóide que alterna fim e recomeço. O capítulo final que retoma o primeiro dá lugar à morte e à ressurreição; a vagina dentada, que representa o temeroso fim, cede espaço para a “nascença” da raça; os que matam antecedem os que louvam a liberdade; e, mesmo sem finais felizes, são eles [os finais] que representam o início. A narrativa é cíclica, assim como a história é resgatada para entender o presente social brasileiro e, porque não dizer, questionar a situação dos negros na atualidade, quer seja no Brasil, em Angola e em tantos outros espaços.

Consideremos ainda o trabalho com o tempo no romance. O tempo, nas tradições orais africanas, é considerado perene, tudo que acontece repete, permanece. Agualusa já trabalhou esse tema no livro *Dom Nicolau Água-Rosada e outras histórias verdadeiras e inverossímeis* (1990), no conto intitulado “O tempo é circular e repetido”, que se inicia com um poema, em que o eu-lírico afirma não acreditar na existência de Deus ou da Morte, apenas na existência das coisas e em sua permanência:

Porque o Tempo é circular e repetido / É que tudo persiste: a ave  
ou o grito / O sonho ou o gesto, nada é perdido / Porque tudo em  
cada instante é infinito

Porque o tempo não se perde nem se gera / Nem tão pouco se corrompe ou se transforma / É que não há passado nem haverá espera / E tudo é eterno em sua efêmera forma  
Por tudo isto eu sei que não existe / Deus ou Morte ou qualquer outro sentido / Aquilo que há, em isso apenas consiste / Porque o Tempo é circular e repetido (AGUALUSA, s/d:89).

É justamente esta crença no retorno constante das coisas que proporciona o tom profético da trama do romance em estudo. LEITE (1998) observa a respeito do tempo cíclico que,

dada a sua temporalidade abrangente, a profecia permite relacionar o passado com o futuro, e com o presente, sendo, por isso, adequada, às intenções críticas da narrativa histórica. Devido às formas escolhidas, há neste processo narrativo a valorização do tempo mítico que se sobrepõe ao histórico. Passado e presente e futuro mais não são do que conseqüências transcendentais e punitivas dos atos praticados pelos homens. É esta multividência que o narrador imprime na sua escrita (LEITE, 1998:94).

Isto é, sem dúvida, algo que incomoda a sociedade ocidental: as histórias orais africanas são freqüentemente recheadas de sonhos premonitórios, antevistas, pressentimentos. Coisas que, na verdade, fazem parte do imaginário dos africanos de maneira geral. Como o tempo não se esvai, deixando para trás eventos e ensinamentos, as coisas e pessoas também permanecem, mesmo que em planos diferentes daquele em que se encontram os vivos. Sendo assim, o diálogo entre esses mundos paralelos se faz possível, por meio de sonhos, de premonições e de outros fenômenos similares.

No capítulo “Os matadores”, temos o exemplo mais explícito do romance de apropriação de elementos da tradição oral africana. Esse exemplo não é o único, mas é excelente para demonstrar que as coisas são o que são. Esse capítulo é introduzido pela transcrição de uma história tradicional africana, a do escorpião que queria atravessar um rio. Como a corrente estava muito forte, ele convence uma rã a transportá-lo em suas costas. Relutante, ela acaba cedendo

aos argumentos do escorpião, que afirma não atentar contra sua vida, visto que a morte da rã significaria também a sua. Contudo, no meio do trajeto, a rã sente a picada e ouve o escorpião, que não se desculpa “Foi mais forte do que eu. É a minha natureza” (AGUALUSA, 2002:175).

Em seqüência a essa história, uma série de acontecimentos repetirão o que aconteceu entre a rã e o escorpião: o capitão Virgulino tentará matar o filho Jararaca, Florzinha trairá Francisco, Monte tentará matá-lo; ou seja, a lenda africana não é somente uma fábula, mas assume, no romance, o sentido de alerta sobre as coisas e pessoas, pois ninguém é mais forte que sua natureza. Ela prenuncia o que está por vir. Escutar o passado é prevenir-se em relação ao futuro.

Por outro lado, Dona Felicidade, a mendiga louca que rondava pelas ruas de Luanda a escrever frases desconexas nos muros da cidade e a quem Euclides toma por mãe, não deve ser encarada apenas como mais uma personagem da trama. Sua função na narrativa pode ser lida de maneira alegórica, sendo ela a representação de uma profetisa. O caderno, no qual Euclides recolhe suas escrituras, vez ou outra é apontado como aquele que indica enigmaticamente (ou metaforicamente) o que está por vir “após o fogo, depois da fuga, a neve: imensidão. Então terás paz!” (AGUALUSA, 2002:66).

Seu tom é apocalíptico, aproximando-se das escrituras bíblicas e profetizando o que se dará na cidade do Rio:

Virão gafanhotos, grandes como elefantes e armados de armaduras resplandcentes, e os guerreiros de Ginga e Ekuikui não terão descanso. Virão os tempos da ruína e do êxodo. Os paus de imbondo nascerão com cabeças de gente no lugar das múcuas, e as cabeças hão de cantar canções tristíssimas, soprando e soprando sombras à boca pequena da noite. Uma escuridão como nunca se viu antes cairá sobre todas as coisas (AGUALUSA, 2002:152).

Às suas palavras se seguirão outros elementos que aludirão ao apocalipse bíblico. Aparece na trama uma mulher muitíssimo bela, que traz um sol tatuado no umbigo, assumindo talvez a figura dos anjos que, com suas trombetas, anunciaram os males que recairiam sobre a terra e os homens de pouca fé. A partir do momento em que a profecia de Dona Felicidade é revelada, aparecem-nos o Anjo Azul, que anuncia o início do fim. Francisco Palmares, estando em sua companhia, recebe o telefonema da mãe: já não há como voltar atrás, a guerra começou.

Outros sonhos premonitórios aparecem na narrativa. O presidente de Angola tem um sonho recorrente com a morte do imperador Júlio César, a quem sempre tenta avisar da traição de que será vítima. O capítulo “Bom-dia, Liberdade!” abre com esse relato e só nas suas últimas páginas percebemos seu significado. Monte, o maior cúmplice do presidente, executor de seus trabalhos sujos, acaba por matar o presidente durante seu sono, assim como o Brutus da história romana. A história se repete mais uma vez. Não há poder suficiente para se evitar o fim.

A insurreição dos negros no Brasil do século XVII é o sustentáculo da ficção de Agualusa, que, efetivamente, prevê os dias para os quais a sociedade brasileira caminha. É Euclides Matoso da Câmara quem, mais uma vez, profetiza, na narrativa, o que está por vir:

– Este vosso país -, murmura, dirigindo-se aos biguás – nunca foi descolonizado. Revoltem-se! O Brasil precisa de uma revolução. A guerra envergonhada, sem glória, que presentemente apenas atingem os pobres e os pretos... palavras que aliás, convenhamos, querem dizer a mesma coisa... a guerra tem de descer das favelas e alcançar o asfalto (AGUALUSA, 2002:42).

Mas é uma conversa entre Euclides e Jararaca que, primorosamente, reflete a atualidade dos negros brasileiros e, neste momento, suas percepções ultrapassam a ficção:

Jararaca olha-o com enfado:

– O negro no Brasil não é pacífico, mano, é pior, é adestrado. Sacou? Cachorro adestrado!

(...) Euclides acha que a estratificação racial serve os interesses da burguesia branca. É preciso que o povo tome consciência, ali na favela, em todas as favelas, de que existe um sistema de segregação racial no Brasil (AGUALUSA, 2002:83).

A integração no romance de dados da realidade social brasileira, o faz dialogar com a história, questionado e criticando a concepção corrente que se tem sobre a democracia racial no Brasil. *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, ao dar vida novamente a alguns personagens da história brasileira e angolana, faz com que a História desses países seja vista com outros olhos, alertando-nos, inclusive, sobre os dias para os quais caminhamos. A presentificação coerente desse passado aponta para a possibilidade de que o discurso histórico, ao contrário do que acreditamos, não nos mostra uma cadeia evolutiva, e sim a repetição de velhos erros.

Deve-se considerar, ainda, que, a fim de se conseguir lidar com o passado sem reescrevê-lo passivamente, mas fazendo-o dialogar com acontecimentos dos dias atuais, o romance se constrói por uma polifonia de vozes que contam e retomam histórias, valorizando estratégias discursivas que marcam a diluição de fronteiras também no que concerne aos gêneros discursivos.

Nos agradecimentos finais, Agualusa deixa-nos perceber algo sobre a gênese de seu romance ao agradecer ao poeta angolano Ernesto Lara Filho, cujos versos foram tomados de empréstimo para as falas do motorista de táxi Ernesto, que, ainda que timidamente, permeou várias das cenas ocorridas na cidade do Rio.

A princípio, nada percebemos de significativo nas falas do motorista, senão mais uma “conversa fiada” característica destes profissionais: “A minha vida daria um filme...” (AGUALUSA, 2002:25). Mas é possível justificar a alusão a Ernesto Lara Filho como uma homenagem prestada pelo escritor àquele que é

considerado não somente um excelente poeta, mas o primeiro grande cronista de Angola. Agualusa, na crônica *Porque acredito em Angola*<sup>14</sup> revela sua admiração pelo poeta, que considera “um dos personagens mais fascinantes da história literária de Angola” (AGUALUSA, 2002).

Sua evocação estaria assim ligada à opção do escritor pelo tipo de discurso que construirá a narrativa de *O ano em que Zumbi tomou o Rio*. O livro não pode ser lido apenas como romance, no sentido tradicional, pois algumas marcas discursivas nele presentes são próprias da crônica, gênero ao qual o narrador mais recorrerá, do ensaio, do diário e, como já dissemos anteriormente, da contação de histórias própria da tradição oral africana.

Para melhor explicitar nosso raciocínio, retomemos as idéias referidas no início deste capítulo, quando tratamos do *griot* e da contação de histórias na tradição oral africana. Nesse tipo de cultura, o *griot* é o responsável pela manutenção da tradição, uma vez que cabe a ele repassar a história de seu povo. Todavia, ao retomar as tradições, a noção de tempo é vivida de maneira diferente da nossa concepção linear: o tempo é circular e permanente, nada tem um fim em si, pois o recomeço já está aí anunciado.

O cronista muito se aproxima do *griot*, se pensarmos que ele é também um narrador da história de sua sociedade. Contudo, a relação do cronista com a noção de tempo é estreita. A crônica é uma espécie de memória temporalmente marcada, relato que, segundo Arrigucci (1985:52), “supõe uma sociedade para a qual importa a experiência progressiva do tempo”. Isso porque a crônica, ao retomar o passado, concatena todo o seu significado, reescrevendo-o para a posteridade. Outra característica que também aproxima por dessemelhança o cronista do contador de histórias é a de que ele pode, ocasionalmente, retomar seus antepassados para que eles contem suas histórias. Citemos, no romance em estudo, a subparte intitulada (*um extraordinário caso humano*). Nela, o personagem Euclides Matoso da Câmara, a fim de expor sua opinião sobre o

---

<sup>14</sup> < [http://zonanon.com/non/opinioao/var\\_201.html](http://zonanon.com/non/opinioao/var_201.html) >

papel da televisão na sociedade atual, retoma a estória do imperador romano Elagabalus e sua coleção de monstros humanos, composta de anões e eunucos. A seguir, acrescenta:

– Sabias que a palavra monstro, montra e o verbo mostrar, têm todas a mesma origem? Os monstros exercem a sua monstruosidade monstrando-se, exibindo-se nas montras. Os monstros servem ao estimado público como termo de comparação. Minhas senhoras, cavalheiros, estimado público, é certo que vocês são feios, vejam aquele rapaz ali – feíssimo! – São feios, sim, mas não são monstros... (...) – Neste tempo em que vivemos, os monstros começam a exibir-se na televisão. A televisão vai transformar-se no nosso pequeno monstruário. Nos Estados Unidos existem programas inspirados no circo do século XIX (AGUALUSA, 2002:17-18).

Contudo, a crônica não é um gênero tão simples de se reconhecer. Ainda que apresente caráter efêmero, muito ligado à linguagem jornalística, a crônica cambia entre a prosa poética, o tom da conversa, a prosa de ficção ou mesmo, a narrativa de confissão. Assim se desenvolve *O ano em que Zumbi tomou o Rio*: com linguagem clara e palavras corriqueiras, sem perder a subjetividade do narrador, que reescreve a história, partindo de seu lugar, deixando que os limites entre real e imaginário se dissolvam. Dito de outra forma, esse gênero discursivo abre espaço para que outros gêneros co-existam em sua estrutura e, como afirma Salgado (2000:179), é “pelo seu caráter basicamente híbrido, mestiço, em múltiplos sentidos, que a opção pela crônica deve aqui ser vista”.

O ensaio deve também ser reconhecido no interior da obra de Agualusa. Com seu caráter fragmentário, visto se apresentar como esboço de alguma reflexão, o ensaio “não parte de uma idéia normativa da existência, mas da realidade como ela é. Não procura a lei, mas a singularidade da experiência individual” (OLIVEIRA, 1997:63). Isso significa que esse gênero permite que um mesmo fato seja relatado de formas muito diferentes, já que o ensaio é o discurso da reflexão individual sobre um fenômeno.

Dado o caráter crítico de *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, o narrador lançará mão, várias vezes, das características próprias deste gênero para construir sua narrativa. Observemos um trecho da conversa que se dá entre Euclides Matoso da Câmara e Francisco Palmares:

(...) Euclides defendeu que o mito dos dragões era um fenômeno universal, ligado à passagem dos dinossauros pela terra:

– Os mitos não são outra coisa senão a memória degenerada, corrompida pelo passar dos séculos, de acontecimentos muito antigos.

Passaram dos dragões aos vampiros:

– A lenda dos vampiros -, dissera Euclides, - talvez tenha surgido na seqüência de uma epidemia de raiva. Os doentes com raiva sofrem de fotofobia, evitam a luz, escondem-se na sombra. Além disso atacam de repente, mordem, e dessa forma transmitem o mal (AGUALUSA, 2002:8).

O narrador, por intermédio da voz de seu personagem, imprime informações e reflexões que tem sobre o assunto. Por ser sua interpretação do tema de cunho informal e subjetivo, mesmo sem estar respaldada em comprovações científicas, fica próxima do discurso ensaístico, que é o “espaço aberto de expressão da experiência subjetiva” (OLIVEIRA, 1997:64). Algo semelhante acontece com a personagem Anastácia Hadock Lobo, que retoma dados da história da humanidade, emprestando-lhe outro olhar:

– Falando sério, o que há de errado em comercializar maconha ou cocaína? A maconha foi das primeiras plantas, senão a primeira, a ser cultivada pelo homem, há muitos milhares de anos, devido às suas virtudes mágicas. (...) Acho que a maconha conduziu a humanidade à agricultura, ou seja, à civilização. E sabe de que eram feitas as velas, os cabos e os cordames das caravelas portuguesas? Exato: de cânhamo. Estamos hoje os dois neste bar, vestidos, calçados, perfumados... (...) E além do mais, falando português, tudo isto por causa da maconha (AGUALUSA, 2002:185).

Cabe ainda ressaltar a presença do gênero diário de viagem no romance. Ele se apresenta mais explicitamente na obra, uma vez que todas as partes do

livro trazem uma espécie de cabeçalho a marcar o local, o dia e, algumas vezes, a hora dos acontecimentos que irão ser relatados: “Luanda, Palácio da Cidade Alta, quatorze horas e trinta minutos” (AGUALUSA, 2002:217). Entretanto, essa não é a única característica das narrativas de viagem presente no texto. Há também o olhar distanciado, o olhar do viajante. Este olhar permite uma percepção mais aguçada e crítica em relação às coisas que, para os nativos, soariam como corriqueiras e passariam despercebidas. Fazendo-nos questionar se este diário seria de autoria de um narrador em terceira pessoa ausente da trama, ou se foi confeccionado por cada um dos personagens que exprimem suas experiências sobre a cidade do Rio de Janeiro, o certo é que se evidencia a admiração daquele que desconhece e/ou reconhece o que vê:

‘Basta um passo para sair do Rio e entrar em Luanda’, gosta de dizer Francisco Palmares. ‘Cruza-se a porta do Aeroporto do Galeão, nas tardes de domingo, e estamos no Roque Santeiro. Gente carregando caixas, malas, pacotes; trocando abraços aos gritos. Mulheres gordas, de pele lisa e resplandecente, embrulhadas em belos panos do Congo (AGUALUSA, 2002:67).

Euclides chega dez minutos antes da hora. Aquela é uma pracinha igual a tantas outras no Rio de Janeiro. Um pedaço de terra, com algumas árvores, entalada entre prédios taciturnos. (...) Quem passe pela praça, distraído, pode nem reparar nos soldados do tráfico. Eles, no entanto, andam por ali, misturados com os outros meninos, vestidos como eles, de bermudas e camisetas coloridas, na sua maioria com emblemas de clubes de futebol, conversando sem rumo – a diferença é que carregam metralhadoras (AGUALUSA, 2002:160).

Somente um olhar que não foi privado da surpresa é capaz de atentar para detalhes triviais presentes nos espaços observados. O olhar do viajante “não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento” (CARDOSO, 1988:349). É o estranhamento desse olhar lançado

sobre a cidade do Rio que produz o tom ácido com que, por vezes, ela é vasculhada.

Mas ao contrário da descrição de viagens feitas, *O ano em que Zumbi tomou o Rio* não se apresenta como um relato memorialista, mas, antes, como a transgressão de dados. Na evocação dos versos de Rui Knopfly, Francisco Palmares aponta para esta característica do livro: “Outras vozes sepultam já o eco da minha. / Foragido da memória irei por esse mundo além. / Amigos, fantasmas, nomes, lugares, sabidos de cor: / quero chamar-vos esquecimento” (2002:28). Temos, então, mais a recorrência a fatos e a um documento factual do que o relato intencional da memória. Isso nos apontaria, novamente, para a relação do romance com o texto jornalístico e com a crônica.

Todavia, não se apresentando somente como crônica, ensaio, diário e nem apenas como um texto jornalístico, mas como a interseção de características próprias desses vários gêneros, percebemos o romance de Agualusa, no que tange a sua discursividade, como uma obra mestiça, que opta pela mistura de gêneros, aproximando-os e fazendo-os dialogar entre si e enriquecendo a construção textual.

Podemos evidenciar, portanto, que o romance *O ano em que Zumbi tomou o Rio* apresenta-se como convergência tanto de culturas geograficamente distantes – Brasil e Angola - , como também de textos variados e suas formas de veiculação, sejam elas orais ou escritas. Em suas páginas fica documentada a possibilidade de se fazerem coexistir imaginários diversos, bem como suas manifestações, mostrando-nos que há mais coisas que os aproximam do que os diferem.

## RESGATANDO O PERCURSO

Conforme foi afirmado no início deste trabalho, José Eduardo Agualusa vem se consolidando como um dos mais lidos e criativos escritores angolanos, embora a maioria dos seus livros seja mais conhecida dos leitores estrangeiros. Por viver fora do país desde a adolescência, o lugar que ele ocupa no cenário intelectual dos países de língua oficial portuguesa não é cômodo. Acrescente a esse fato a opção por retomar dados da história do seu país e de outros países lusófonos, questionando-os, além de desmistificar verdades consideradas absolutas e situações conflituosas que, vistas à distância, podem ser lidas por diferentes ângulos. Considere-se, também, a tendência de não se conduzir por

determinados rumos assumidos pela literatura do seu país, mesmo no pós-independência, o que, muitas vezes, faz dele um escritor não visto com bons olhos pela crítica. A sua literatura é, por todas as razões apontadas, bastante polêmica em vários sentidos.

A escolha por algo que foge aos padrões concretiza-se em suas obras, as quais optam por trabalhar a memória valendo-se de fragmentos, de estruturas multifacetadas, de elementos tomados a outras linguagens e a outras áreas de conhecimento. Porque dialogam com textos e contextos diversos, seus livros exigem um olhar cuidadoso e desarmado de estereótipos, mesmo literários, que, por vezes, podem inviabilizar a compreensão do novo.

A opção por estudar a obra desse autor se deveu, em parte, ao fascínio que sua obra exerce no leitor ocidental motivado pelas diferentes incursões que fazem em situações conflituosas ou pela sagacidade com que o escritor aproveita diferentes materiais, muitos deles fornecidos pela vivência em lugares, como o Brasil, que têm muita semelhança com Angola e em outros, como Lisboa, que o ajudam a melhor compreender as mazelas deixadas em seu país e outros, pela colonização. Não podemos negar a importância das experimentações literárias próprias dos seus livros no atual cenário da literatura africana de língua portuguesa, ainda que obras críticas que os analisem sejam escassas. Esse fato foi também um outro grande motivador desta dissertação.

Como procuramos demonstrar, ao longo da pesquisa, muitos dos aspectos abordados no romance *O ano em que Zumbi tomou o Rio* não lhe são exclusivos, pois já vinham sendo apresentados em narrativas anteriores do escritor, embora, nesse livro, sejam trabalhados elementos que o aproximam de obras consideradas pela crítica como pós-modernistas. Como se procurou demonstrar, o livro pode ser lido como “um compêndio do estilo do autor”, porque mescla o tom irônico com que reconta a história do seu país com o uso de estratégias discursivas contemporâneas e, ao mesmo tempo, retoma traços da tradição oral africana. Por se apresentar como um apanhado de várias vertentes e de

características justapostas, podemos reconhecer o livro em estudo como um exemplo do que denominamos *escrita mestiça*.

Ao definir o romance como *mestiço*, tivemos o cuidado de justificar a preferência pelo termo, cientes de que outras expressões poderiam vir ao nosso auxílio para nos ajudar a discutir os processos de mistura, tais como *sincretismo*, *hibridismo* ou *crioulização*. Fundamentando-nos nas teorias de GRUZINSKI (2001), percebemos que o problema das terminologias se encontra no modo como os conceitos que as fortalecem são utilizados. Se as terminologias forem usadas de forma incorreta ou se não tomarmos cuidado de considerar a sua evolução, os raciocínios produzidos com elas – como os que consideram as misturas culturais como um processo próprio das aproximações de povos e grupos sociais, mas também de ideários – podem conduzir a uma interpretação errônea dos processos de mesclagens, pois corremos o risco de reafirmar a existência de elementos antes considerados puros. Partindo da revalorização de várias expressões que indicam misturas, optamos pelo termo *mestiçagem*, mas o tomamos na acepção dada por GRUZINSKI (2001), porque o consideramos, em certo sentido, mais abrangente.

O conceito *mestiço* foi utilizado como terminologia que define não somente a mistura de raças, culturas, crenças e ideologias, mas, antes, como a junção dos imaginários, dos universos de idéias daqueles que se encontram em situação de embate. Consideramos que, numa situação de encontro, os elementos opostos tendem a se excluir, mas simultânea e mutuamente, acabam por se conjugarem, convivendo e somando-se. Concluímos que o mais importante, talvez, nos embates, seja considerar o que ficou no terreno comum em que as lutas se efetivaram, no qual o que se queria excluir não foi de todo expurgado, pois ficaram os restos, os fragmentos que se irão se somar às partes. Reitere-se que nasce daí a nossa constatação de que não existiriam elementos puros, homogêneos que, após as suas interpenetrações estariam se corrompendo, tornando-se impuros. Pelo contrário, acreditamos no enriquecimento

proporcionado por esses encontros, o que torna a impureza a razão mesma de todas as misturas.

Partindo dessa concepção de *mestiçagem*, enquanto processo de cruzamento de corpos aparentemente distintos, nossa leitura procurou reconhecer, na estrutura narrativa do romance, os elementos que nos proporcionaram subsídios para afirmar o caráter mestiço da literatura de Agualusa e, particularmente, fazer da mestiçagem um operador que nos ajudou a melhor analisar o livro *O ano em que Zumbi tomou o Rio*.

Para realizar a nossa proposta, o primeiro passo foi traçar um paralelo entre o conceito de mestiçagem e o lugar ocupado pela literatura de Agualusa. Fomos encontrar em SANTIAGO (1978) a expressão *entre-lugar*, com a qual passaríamos a definir o espaço em que situaríamos o discurso do escritor. Esse espaço, no entanto, não é rigorosamente traçado na obra, pois, ao contrário, é sempre escorregadio, avesso às definições, ainda que se apresente como um interstício. A escrita do livro brinca com os signos, resignificando-os e, portanto, subvertendo-os. Ela se funda não na negação dos textos já existentes, mas na possibilidade de reescrevê-los. É uma escrita “clandestina”, pois joga com padronizações e expectativas, lançando um olhar ácido sobre os modelos e sobre o que é conhecido.

O conceito de *entre-lugar*, ao explicitar a preferência da narrativa pelo reaproveitamento de material já existente levou-nos a retomar a figura do *bricouler*, tão cara a LÉVI-STRAUSS (1970). Para melhor explicarmos a terminologia que, segundo o antropólogo, caracteriza-se por apresentar uma atividade que se delinea mais pela reorganização dos materiais que se possui do que pela produção de novos materiais, utilizamos a metáfora da colcha de retalhos, já que o romance *O ano em que Zumbi tomou o Rio* caracteriza-se pelo reaproveitamento de textos e discursos anteriormente engendrados.

Esses “retalhos” com que Agualusa tece o seu texto advém de várias tradições culturais e tempos históricos, e ganham, no romance, novos

significados, ao mesmo tempo em que alteram o seu conteúdo semântico. O romance produz-se, pois, como uma rede intertextual, ou seja, apresenta-se como um ponto de interseção entre vários textos e contextos, recolhidos e reagrupados pelo escritor. Não podemos, entretanto, reconhecê-lo como um mero agrupamento de partes desconexas, mas como uma reunião especial dos textos de que se apropria, já que os submete a uma estrutura que, subvertendo a linearidade, tem-na como propósito para possibilitar, aos diferentes elementos conclamados, coexistir em coesão, no nível da fabulação.

Conforme demonstramos, na narrativa, o uso da intertextualidade ultrapassa o espaço semântico e alcança os gêneros discursivos. Por isso, não podemos afirmar que *O ano em que Zumbi tomou o Rio* seja um romance tradicional já, que a sua característica mais forte é a fragmentação, a colagem, a mistura de cenas, a retomada de fatos por meio de focos privilegiados. Por vezes, o leitor se pergunta se não está lendo um relato de viagens, uma vez que se depara freqüentemente com a preocupação documental ou com o cuidado de se marcarem a data e o local em que se passa uma determinada situação. Outras vezes, esse mesmo leitor reconhece características próprias de notícias de jornal e ou de crônicas veiculadas em suas páginas. O romance ainda permite o reconhecimento de características do gênero ensaio, quando imprime informações concretas e reflexões sobre determinado assunto. A utilização de diferentes gêneros discursivos permite, assim, que o leitor cambie entre esferas distintas, mas conserve a exequibilidade do que está lendo.

Esse uso exacerbado de modos de narrar é explicado pelo fato de o texto estar sempre jogando com acepções de realidade e ficção, procurando questionar as suas fronteiras. Para tanto, retoma personagens de fatos históricos da mesma forma com que abre espaço para que vozes presentes em outras histórias se façam ouvir no romance. Ao ler o romance *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, o leitor é incitado a retomar dados que estão fora da trama, fora do contexto a que

se referem; seguindo seus percursos, o leitor faz-se também *bricoleur*, como o texto que lê.

Como se pode deduzir, todas as estratégias de construção da narrativa apontam para seu caráter mestiço. E, nesse sentido, a escolha do cenário, a cidade do Rio de Janeiro, deve ser lida como uma escolha consciente do autor. A cidade faz-se de outras cidades, misturadas e imaginadas, nas quais convivem governos paralelos, culturas várias e comportamentos que nem sempre se assemelham. Um cenário mestiço por si mesmo que concatena, em sua gênese, a diversidade que o livro explora em cada um dos diálogos e situações descritas. O Rio de Janeiro não é, por certo, o único cenário possível para a narrativa, mas é tomado como o espaço mundialmente conhecido por seus inúmeros contrastes. A escolha da cidade tem, certamente, relação com o aspecto reportagem que o romance explora e com a intenção de tornar mais intrincadas as fronteiras entre realidade e ficção. Essa característica fica explícita em muitas situações encenadas pelo romance, mas, principalmente, por uma em especial.

Há, no romance, um diálogo entre os personagens Jorge Velho e Francisco Palmares, que se repete no início e no final da narração, quando do combate entre os traficantes e a polícia carioca. Francisco, ao ver que o ex-Secretário de Segurança do Estado junta-se a eles, cumprimenta-o: “–Bem vindo ao lado errado da guerra, doutor. O outro sorri com tristeza: – Não é o lado errado, coronel. É simplesmente o lado que vai perder” (AGUALUSA, 2002:4). Decidindo por abrir e fechar sua narrativa com este diálogo, Agualusa manifesta sua preferência pelo cambiante, pelo inseguro e, nem por isso, menos autêntico.

O estímulo inoculado pelo autor no livro foi assumido por nós quando decidimos por tentar desvendar parte das facetas com que se apresenta a literatura angolana, e, por que não dizer, a lusófona, na contemporaneidade. Optamos não pelo caminho mais seguro, mas por aquele que consideramos ser o mais fidedigno à proposta do autor: arriscar pelos itinerários imprevistos, pelas fronteiras em demolição, pelos diferentes caminhos que se misturam...

Esperamos que o nosso trabalho possa contribuir para tornar os livros do escritor José Eduardo Agualusa mais próximos do leitor brasileiro. Ao lermos *O ano em que Zumbi tomou o Rio* com vistas a desvelar as estratégias discursivas responsáveis pela produção mestiça de sua narrativa, evidenciamos, também, a maturidade de sua literatura e a importância que ela tem para melhor compreendermos o mundo mestiço em que vivemos. Reconhecemos que, com esse trabalho, apenas começamos a arar o campo para futuras investidas mais aprofundadas na obra do autor. A obra do escritor polêmico, arguto e muito preocupado em compreender os novos espaços que se vão delineando neste mundo globalizado instiga-nos a dar continuidade a essas investigações em tese de doutorado.

## RÉSUMÉ

*Cet article a pour but l'analyse du roman O ano em que Zumbi tomou o Rio, dont l'auteur c'est José Eduardo Agualusa, tout en soulignant les stratégies d'énonciation qui composent le texte comme un filet tissé avec des fils différents. Pour mieux observer les mélanges présents dans le texte, on cherche à mettre l'accent sur les éléments qui renforcent l'idée de métissage afin de confirmer que le roman, par le travail sur des cultures géographiquement éloignées – Brésil et Angola –, se sert des thèmes, des images et des significations véhiculés par l'imaginaire populaire propre à ces cultures. Dans ce sens, le concept de métissage permet de considérer l'intertextualité, moyen de structuration de l'oeuvre par de différentes mises en scène, tout en repérant les faibles frontières qui séparent les genres de discours qui s'enchevêtrent dans l'écriture, et encore, en remarquant les éléments de la tradition orale africaine qui sont récupérés par des aspects reconnus dans des textes postmodernistes.*

MOTS-CLES: Littérature angolaise - Métissage - Intertextualité -Stratégies d'énonciation

## BIBLIOGRAFIA

AGUALUSA, José Eduardo. *A Conjura*: relato dos infaustos acontecimentos que se deram nesta nossa terra de São Paulo da Assunção de Luanda no dia 16 de junho 1911. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989.

\_\_\_\_\_. *A feira dos assombrados e outras estórias inverossímeis*. 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

\_\_\_\_\_. *A substância do amor e outras crônicas*. 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

\_\_\_\_\_. *D. Nicolau Água Rosada e outras estórias verdadeiras e inverossímeis*. Lisboa: Veja, 1990. (Coleção Palavra Africana).

\_\_\_\_\_. *Estação das Chuvas*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

\_\_\_\_\_. *Fronteiras Perdidas*: contos para viajar. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

\_\_\_\_\_. *Nação Crioula*: a correspondência secreta de Fradique Mendes. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

\_\_\_\_\_. *O Ano em que Zumbi Tomou o Rio*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

\_\_\_\_\_. *Um estranho em Goa*. 3ª ed. Lisboa: Edições Cotovia, 2000.

\_\_\_\_\_. *Um futuro para a África [online]*. Afirma. Revista Negra Online.[acessada em 15 janeiro 2004]. Disponível no endereço: <<http://www.afirma.inf.br/home.htm>>

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Fragmentos sobre a crônica*. In: ARRIGUCCI Jr., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BÂ, Amadou Amapâté. *Amkoullel, o menino fula*. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. FIORIN, José Luiz. (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994. (Ensaio de Cultura, 7).

BELTRÁN, Gonzalo Aguirre. *El proceso de aculturación*. Apud GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CANCLINI, Nestor Garcia. Notícias recientes sobre la hibridación. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de. RESENDE, Beatriz (org.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora / Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro, 2000.

CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

CASTAÑEDA, Carlos. *A erva do diabo: os ensinamentos de Dom Juan*. 25ª ed. Trad. Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Record: Nova Era, 1997.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FERRETI, Sérgio Figueiredo. *Repensando o sincretismo*. São Paulo: EDUSP, 1995.

FONSECA JR., Eduardo. *Zumbi dos Palmares: a História do Brasil que não foi contada*. Rio de Janeiro: Yorubana do Brasil, 2000.

GARCIA, Elsa. *Os mitos de uma escrita marcante [online]*. Mediabooks. [acessado em 10 novembro 2003]. Disponível no endereço: <[http://www.mediabooks.pt/autores/entrevista.jsp?v\\_id=6/](http://www.mediabooks.pt/autores/entrevista.jsp?v_id=6/)>

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HAMILTON, Russell. Introdução. In: SALGADO, Maria Teresa, Sepúlveda, Maria do Carmo. *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

\_\_\_\_\_. *Teoria e política da ironia*. Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

JENNY, Laurent. *A estratégia da forma*. POÉTIQUE: Revista de teoria e análise literárias. Coimbra: Livraria Almeida, 1979.

JORGE, Silvio Renato. Um trama de referências: o Fradique Mendes de Nação Crioula. revista *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, v.2, p.201-207, set.2001.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LÉVY, Pierre. *Tecnologias intelectuais e modos de conhecer: nós somos o texto [online]*. [acessado em 1998]. Disponível no endereço: <<http://empresa.portoweb.com.br/pierrelevy/nossomos.html>>

LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Ed. Nacional e EDUSP, 1970.

LOBO, Luiza. Literatura e história: Uma intertextualidade importante. In: DUARTE, Constância I., DUARTE, Eduardo de Assis, BEZERRA, Kátia C. (org.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: UfmG, 2002. (Mulher & Literatura).

LOPES, Ana Mônica H. *Ficção e História: Imagens de Nação em Agualusa*. Belo Horizonte: Puc Minas, 1999.

MATA, Inocência. A verdade da literatura: a propósito de Estação das Chuvas. In: *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar além, 2001. p.218-225.

MEDEIROS, Carlos L. A História entre o povo Herero do sudoeste de Angola. In: MACHADO, Victor Sá (Org.). *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1987. p. 159-170.

NIANE, Djibril Tamsir. *Sundjata ou a epopéia mandinga*. São Paulo: Ática, 1992.

NETO, Agostinho. *Sagrada Esperança: Poemas*. Lisboa: Sá da Costa, 1974.

NEVES, Antônio Loja. A errância é uma viagem interior. *Jornal Expresso* .29 jul. 2000 [online] Disponível no endereço: <<http://www.expresso.pt>> 7 set. 2001.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. O ensaio e suas fronteiras. In: AGUIAR, Flávio, MEIHY, José Carlos S. B., VASCONCELOS, Sandra G. T. (org.). *Gêneros de Fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

QUEIROZ, Eça de. *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*. Porto: Lello & Irmão Editores, s/d.

QUELHAS, Iza. Literatura e História, Gêneros Discursivos e Polifonia em Estação das Chuvas, José Eduardo Agualusa.

RISÉRIO, Antônio. *Oriki Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. *A sociedade do sonho: comunicação, cultura e consumo*. Rio de Janeiro: Mauad Ed., 1995.

SALGADO, Maria Teresa. José Eduardo Agualusa: uma ponte entre Angola e o mundo. In: SALGADO, Maria Teresa, Sepúlveda, Maria do Carmo. *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Zumbi*. São Paulo: Ed. Moderna, 1985. (Coleção Biografias)

SILVA, Renata. *José Eduardo Agualusa: as fronteiras perdidas entre a História e a ficção*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2002. (Dissertação de Mestrado inédita).

SOVIK, Liv. *Alô, alô, mestiçagem [online]*. Afirma. Revista Negra Online.[acessada em 15 janeiro 2004]. Disponível no endereço: <<http://www.afirma.inf.br/home.htm>>

TAVARES, Ana Paula. A literatura em construção. revista *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, v.2, p.109-123, set.2001.