

II Congresso Nacional Africanidades e Brasilidades
4 a 6 de agosto de 2014
Universidade Federal do Espírito Santo
GT 01 - Africanidades e Brasilidades em Literaturas

Notas sobre memória cultural e guerra colonial na literatura contemporânea em língua portuguesa: o caso de Angola em *Teoria geral do esquecimento* e em *O retorno*

Bruno Mazolini de Barros¹

Angola e Brasil não têm em comum somente a exploração portuguesa sofrida por séculos. Na literatura contemporânea em língua portuguesa, os laços entre as duas nações se mostram mais íntimos. Em *Teoria geral do esquecimento* e em *O retorno*, o Brasil tem um papel marcante na construção ficcional de Angola do período das guerras coloniais.

Paulo de Medeiros, em “Sombras: memória cultural, história literária e identidade nacional”, propõe uma ligação mais eficaz entre a história da literatura e memória cultural, cuja reverberação acarretaria em uma presença mais efetiva da história da literatura na construção de uma identidade nacional. Nesse alinhamento, segundo o autor, obras como *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge, *Os cúis de judas*, de António Lobo Antunes, e *Autópsia de um mar em ruínas*, de João de Melo, ganhariam uma outra função na história literária, e a sua participação no cânone não se daria *somente* por mérito estético, mas *também* por serem responsáveis por um dado significativo da memória cultural portuguesa: a existência da guerra colonial.

Na história literária corrente, essa característica relevante desses romances está, nas palavras do estudioso, “invisível”. No entanto, a integração da história

¹ Mestre em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Pesquisador vinculado ao grupo Cartografias Narrativas em Língua Portuguesa: redes e enredos de subjetividade, PUCRS. brunomazolini@gmail.com

literária no paradigma da memória cultural faria com que a característica de relembrar a guerra fosse uma das possibilidades de classificar esses romances, “já que sem dúvida a experiência de África, e certamente a experiência da guerra em África, é um elemento marcante da memória cultural portuguesa para todos os portugueses e não só para os que se viram envolvidos nos eventos” (MEDEIROS, 2010, p. 217).

Seguindo essa linha, cuja a função de memória da guerra colonial é uma das características salientes dos romances, títulos contemporâneos como *O retorno*, originalmente de 2011, de Dulce Maria Cardoso, e *Teoria geral do esquecimento*, de 2012, de José Eduardo Agualusa, podem juntar-se à lista dos notáveis romances citados por Paulo de Medeiros, cuja a produção datam de entre as décadas 1970 e 1980. Esses dois romances já da segunda década do século XXI são especialmente significativos na recuperação e na manutenção da memória cultural não só portuguesa, mas também angolana. Eles são importantes porque, além de serem memória da guerra em si e a da situação política desencadeada pela independência das colônias portuguesas, recuperam elementos da vida cultural dos brancos — portugueses ou angolanos — na colônia, tanto a vida coletiva quando a individual.

Para Ana Pizarro (2004), fazer história da literatura é dar sentido ao que está disperso ou recuperar o que já tem um sentido, discernindo unidades, consciente, no entanto, que esse agrupamento e suas unidades são dinâmicas, estando assim “congeladas” somente para organizarmos o conhecimento e aprendermos um sentido dele. Além disso, fazer história não significa compartimentar os elementos somente no tempo, como grupos de obras que fazem parte de um mesmo período histórico, mas também pode-se se compartimentá-las pela noção de espaço — geográfico, cultural, psíquico — que dividem ou pelo tema, como se propõe em alguma medida aqui, a partir da sugestão de Paulo de Medeiros em se fazer uma história da literatura que organize obras pela sua importância em se lembrar a guerra colonial.

Em *Teoria geral do esquecimento*, Ludo fica enclausurada por mais de trinta anos no apartamento em que morava em Luanda. O romance não narra somente a vida da portuguesa dentro do apartamento, mas histórias paralelas que cruzam com a dela e, obviamente, os processos políticos desencadeados pela guerra

colonial. Em *O retorno*, toma-se conta da história do jovem Rui, que, com a eclosão da independência de Angola, vê-se obrigado a fugir para Portugal com a família. Em ambos os romances, tanto a história coletiva — a guerra, a independência, a turbulência política e o surgimento de um novo Estado — quanto a história individual de cada uma das personagens são as engrenagens da narrativa, inseparáveis.

Como nos outros “romances de guerra colonial”, com a construção da narrativa, há a construção de uma Angola pré e pós guerra colonial, a construção de situações históricas e de pessoas que poderiam ter vivido lá; e dados da vida cultural são um dos elementos da representação ficcional de Angola feita por esses romances. Em meio a isso tudo, encontramos o Brasil, com sua música, literatura e novelas.

A música é uma aparição relativamente recorrente, tanto em *Teoria geral do esquecimento* quanto em *O retorno*, especialmente a música brasileira. Isolada em seu apartamento, enquanto a revolução desencadeia, Ludo ouve-a:

Ludo ligava o rádio e a revolução entrava em casa: O poder popular é a causa desta confusão, repetia um dos cantores mais populares do momento. Éh irmão, cantava outro: ama o teu irmão / não vejas a cor que ele tem / vê nele somente um angolano. / Com o povo de Angola unido / a Independência chegará. (AGUALUSA, 2012, p. 16).

Já Rui, um jovem adolescente, na noite de ano novo de 1975, ano da independência de Angola, da não tem ideia do estilhaçamento maior que está para acontecer com seu país e com sua família:

O conjunto desafinava mas ninguém deixava de dançar por causa disso, *estava à toa na vida, o meu amor me chamou, pra ver a banda passar cantando coisas de amor, a minha gente sofrida, despedia-se da dor, pra ver a banda passar cantando coisas de amor*, as pessoas atreladas umas nas outras, [...], nada tinha mudado, a banda passava cantando coisas de amor e a gente sofrida despedia-se da dor, o pai começou a beber Ye Monks da garrafa, [...] 1975 ia ser um ano bom, se calhar o melhor ano de nossas vidas, íamos deixar de ser portugueses de segunda (CARDOSO, 2012, p.29-30).

E depois continua: “A banda nunca ia deixar de passar cantando coisas de

amor, o futuro ia acontecer sem grandes sobressaltos como os futuros devem acontecer” (CARDOSO, 2012, p. 31). Em ambos os romances, a música está ou elucidando a situação na qual Angola está envolvida — uma revolução — ou ocultando-a, dando falsas esperanças em relação ao que está por vir. No trecho de *O retorno*, há a ausência de consciência de que a guerra, que já acontecia desde 1961, iria acarretar na independência de Angola e a consequente expulsão dos brancos portugueses.

Chico Buarque, compositor de *A banda*, aparece também em *Teoria geral do esquecimento*:

Tirou uma pá da bagageira, e abriu uma cova na terra macia, molhada pela chuva. Veio-lhe à memória uma velha canção de Chico Buarque: Esta cova em que estás / com palmos medida / é a conta menor que tiraste em vida / é de bom tamanho / nem largo nem fundo / é a parte que te cabe deste latifúndio. Encostou-se ao embondeiro a cantarolar: É uma cova grande / para teu corpo defunto / mas estarás mais ancho / que estavas no mundo. No sétimo ano do liceu, na cidade do Huambo, integrara um grupo de teatro amador que encenara *Morte e Vida Severina*, peça com letra de João Cabral de Melo Neto e música de Chico Buarque. A experiência mudou a forma como olhava o mundo. Compreendeu, representando um camponês pobre do nordeste brasileiro, as contradições e as injustiças do sistema colonial. (AGUALUSA, 2012, p. 118)

A personagem, por meio da lembrança do auto de João Cabral de Mello Neto, musicado por Chico Buarque, entende a sua situação em meio a guerra colonial. Antes, porém, na cena em que Ludo mata um homem que tenta entrar em seu apartamento — o que faz com que se desencadeie a ideia de ela se isolar, por meio de uma parede que deixaria seu apartamento inacessível —, a música brasileira já aparece no romance:

Eu devia chamar um médico.
 Não vale a pena. Me matavam igual. Canta uma canção, avó.
 Como?
 Canta. Canta para mim uma canção macia tipo sumaúma.
 Ludo pensou no pai, trauteando velhas modinhas cariocas para a adormecer. Pousou a pistola no soalho, ajoelhou-se, agarrou entre as suas as minúsculas mãos do assaltante, aproximou a boca do ouvido dele, e cantou.
 Cantou durante muito tempo. (AGUALUSA, 2012, p. 24)

A música, na narrativa, como se vê nesses dois trechos do romance de José Eduardo Agualusa, traz o passado, tanto de Ludo quanto de Monte, à tona, e dá poesia ao passado e ao presente das personagens. No caso de Ludo, além de quebrar a tensão após os tiros, traz à tona a lembrança de quando criança, em Portugal, ouvia canções cariocas que o pai entoava carinhosamente, o mesmo pai que, tempos depois de cantar as modas cariocas, rechaça-a por ter sido estuprada.

Em *O retorno*, quando a família de Rui vai buscar o tio, soldado português que lutava no interior de Angola, a música novamente toma conta da narrativa, desta vez, os Beatles.

Quando o pai chegou do trabalho fomos ao Baleizão comemorar a vinda do tio Zé, o pai ligou o rádio do carro, as janelas abertas, que os pretos ainda não se atreviam a chegar-se aos carros para nos roubar, o céu estava tão laranja que o tio Zé disse nunca ter visto braseiro tão grande, Ob-la-di, ob-la-da, a mãe com um turbante branco na cabeça e o tio Zé a dizer-lhe que ela estava fina como as mulheres de Lisboa, Ob-la-di, ob-la-da, só podia ser mentira, como é que a mãe podia parecer uma mulher de Lisboa se até as vizinhas gozavam com a maneira como a mãe se arranjava. (CARDOSO, 2012, p. 39)

A sobreposição ou a intercalação que o pensamento de Rui sofre pela música traz diferentes efeitos de sentido na narrativa: pode representar, por exemplo, o alívio em receber o familiar à salvo das incursões no interior de Angola; além disso, pode representar como a narrativa, o pensamento de Rui é invadido pelo verso da música assim como diversos países foram tomados pela força da musical dos Beatles. No entanto, no mesmo jogo de encobrir o que realmente está por acontecer, como foi no caso de *A banda*, a música parece plantar uma falsa segurança na vida de Rui, se levarmos em conta os versos otimistas “O-bla-di, o-bla-da, life goes on, brah!... / Lala how the life goes on.../ O-bla-di, o-bla-da, life goes on, brah!.../ Lala how the life goes on. /And if you want some fun, / Sing O-bla-di-bla-da.”

Quando, já em Portugal, ligam para Angola e Rui toma conta de que sua casa já foi invadida, pensa: “O preto que atendeu o telefone de casa já deve ter percebido que a malinha é um gira-discos, já deve ter ouvido os nossos discos todos, até os do Roberto Carlos que eram da mãe e ninguém podia mexer”

(CARDOSO, 2012, p. 100). Os discos de Roberto Carlos, naquela época, provavelmente eram difíceis de ser obtidos em Angola, sejam por custarem caro à família de Rui ou por não serem produzidos em África. Ou talvez, simplesmente, tivessem um valor especial para a mãe de Rui, e por isso não estava acessível a todos da casa.

Em *Teoria geral do esquecimento* há a recuperação de um famoso caso da história da música brasileira. Quando o esconderijo de Ludo é descoberto, o menino que agora morava com a portuguesa é o primeiro a aparecer ao vizinho empresário.

O empresário sacudiu a calça do casaco. Afastou-se dois passos: Caramba! De que planeta vens tu?

O menino poderia ter-se servido da genial réplica de Elza Soares, no início de carreira, aos treze anos, magérrima, mal vestida, quando Ary Barroso lhe colocou idêntica pergunta (lá atrás a plateia ria de troça. Em casa, um dos filhos agonizava): Vim do Planeta Fome. Sabalu, porém, nunca ouvira falar em Elza Soares tão pouco em Ary Barroso, de forma que encolheu os ombros respondeu sorrindo:

A gente mora aqui. (AGUALUSA, 2012, p. 104-105)

No meio da cena, o narrador, ironicamente, recupera o curioso caso da vida de Elza Soares. Uma menina pobre brasileira unida a um menino pobre angolano, por meio de uma pergunta. No entanto, a intromissão do narrador onisciente, neste trecho, lembra o que James Wood explicita sobre a presença do estilo na narração em terceira pessoa onisciente:

Por outro lado, a narração onisciente poucas vezes é tão onisciente quanto parece. Para começar, o estilo do autor em geral tende a fazer a onisciência da terceira pessoa parecer parcial e tendenciosa. O estilo costuma atrair a atenção para o escritor, para o artifício da construção autoral e, portanto, para a marca pessoal do autor. (WOOD, 2011, p. 21)

Depois de trazer à tona outras vezes a música brasileira na narrativa, a presença de Elza Soares e Ary Barroso parece explicitar, devido à forma pela qual aparecem na narrativa, a voz do autor. Ou seja, as referências à música brasileira no romance parece afastar-se mais do fato, inquestionável, de que a cultura brasileira teve forte influência na angolana na segunda metade do século

XX e, de certo modo, aproximar-se mais do autor, de seu gosto e conhecimento da música brasileira. De qualquer forma, a música brasileira está presente na Angola de José Eduardo Agualusa. Há também, em *Teoria geral do esquecimento*, referências as artes plásticas local. Já enclausurada no apartamento, Ludo começa, aos poucos, a sentir-se parte da Angola:

Na parede da sala de visitas estava pendurada uma aquarela representando um grupo de mucubais a dançar. Ludo conheceu o artista, Albano Neves e Sousa, um tipo brincalhão, divertido, velho amigo do cunhado. Ao princípio, odiou o quadro. Via nele um resumo de tudo o que a horrorizava em Angola: Selvagens celebrando algo - uma alegria, um augúrio feliz - que lhe era alheio. Depois, pouco a pouco, ao longo dos compridos meses de silêncio e de solidão, começou a ganhar afeto por aquelas figuras que se moviam, em redor de uma fogueira, como se a vida merecesse tanta elegância. (AGUALUSA, 2012, p. 95)

O quadro do artista angolano traz, para dentro do apartamento isolado, a vida que está do lado de fora, a vida da Angola da qual Ludo não pode participar naquele momento, por ser branca, portuguesa, em meio às turbulências da independência. O quadro representa o que ela tinha aversão, mas que, como se observa com o andamento da narrativa, sente-se cada vez mais familiarizada. Ludo, mais cedo ou mais tarde, vai tornar-se angolana.

Além das músicas, as novelas brasileiras aparecem nos dois romances. Em *O retorno*, quando a família já está alojada no hotel em Portugal, há o momento do dia em que os retornados se reúnem para ouvirem notícias de Angola, notícias dos que ficaram:

Os nomes dos mortos de Sanza Pombo foram lidos muitas vezes na lista dos desaparecidos que passava antes e depois da *Simplesmente Maria*. Lembro-me de a minha irmã esperar impaciente que a lista acabasse de ser lida, queria saber o que ia acontecer à Maria e ao Alberto (CARDOSO, 2012, p.196).

A referência à radionovela *Simplesmente Maria* é um dado a ser questionado no romance. Por um lado, não há informações suficientes para poder se confirmar se a radionovela portuguesa é inspirada na novela brasileira de 1970, que por sua vez foi inspirada na versão peruana, de 1969. Por outro lado, parece que ela foi transmitida entre 1973 e 1974, no entanto, a família de Rui vai

para Portugal em 1975, o que seria um anacronismo no romance.

Já em *Teoria geral do esquecimento*, há referências tanto direta quanto indireta às novelas brasileiras. Primeiro, uma referência indireta: “Sabalu calou-se. Acompanhou Baiacu e Diogo ao Roque Santeiro. Venderam os talheres. Almoçaram por lá, num bar que se erguia, empoleirado em estacas, sobre a babélica confusão do mercado” (AGUALUSA, 2012, p. 103). Roque Santeiro é um grande mercado a céu aberto cujo nome foi inspirado na internacionalmente famosa novela da Rede Globo. A cultura brasileira está presente não só na Angola ficcional, mas também na Angola empírica.

Já próximo ao término do romance, uma referência explícita:

Maria Clara gostava de ver as novelas brasileiras. O marido, pelo contrário, pouca atenção prestava à televisão [...]. Preferia os livros. Acumulara muitas centenas de títulos. Planeava passar os últimos anos de vida a reler Jorge Amado, Machado de Assis, Clarice Lispector, Luandino Vieira, Ruy Duarte de Carvalho, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez (AGUALUSA, 2012, p. 151-152).

Além de um acervo musical, *Teoria geral do esquecimento* traz um acervo literário, tanto dos livros lidos pelo ex-agente do governo comunista quanto dos livros presentes na estante do apartamento de Ludo:

Sempre que queria sair procurava um título na biblioteca. Sentira, enquanto ia queimando os livros, depois de ter feito arder todos os móveis, as portas, os tacos do soalho, que perdia liberdade. Era como se estivesse ateando fogo ao planeta. Ao queimar Jorge Amado deixara de poder visitar Ilhéus e São Salvador. Queimando *Ulisses*, de Joyce, perdera Dublin. Desfazendo-se de *Três Tristes Tigres* vira arder a velha Havana. Restavam menos de cem livros. (AGUALUSA, 2012, p. 102)

Se o quadro do artista Albano Neves e Sousa trazia Angola para dentro do apartamento, os obras que Ludo queimou levaram-na para fora do apartamento em que estava enclausurada, e uma das viagens era à Bahia de Jorge Amado.

Já mais ao final do romance de Dulce Maria Cardoso, a música brasileira, que era ouvida em Angola, continua a ser ouvida, agora, em Portugal:

Nem todos os dias no hotel foram maus [...]. Depois de ter bebido

uns whiskies o pai cantou para a mãe, *você bem sabe que eu não lhe prometi um mar de rosas, nem sempre o sol brilha, também há dias em que a chuva cai*, a mãe chamou-lhe meu amor, nesse serão o pai levou a mãe ao colo para o elevador como as vizinhas da casa antiga diziam que o pai a tinha levado no dia em que a mãe foi a noiva que chegou no Vera Cruz. (CARDOSO, 2012, p. 256)

A música, como acontece em *Teoria geral do esquecimento*, dá poesia ao presente e desencadeia a memória do passado.

Além das referências musicais, aparecem também referências cinematográficas nos dois romances. Monte, um torturador ligado ao partido comunista no momento político delicado que Angola passou no pós-independência, nos anos 2000, passou a trabalhar como “detetive privado”. Uma de suas clientes agiu, segundo o narrador, como Sharon Stone em *Instinto selvagem*.

Já em *O retorno*, além da menção à Brigitte Bardot, aparece também inusitabilidade que é, para o jovem Rui, a exibição em público, em Lisboa, de alguns filmes: “O Gegé e o Lee também não vão acreditar que aqui na metrópole as famílias vão à matinée ver filmes como a Emmanuelle, aposto que nem no Brasil nem na África do Sul acontece isso, deve ser uma das poucas coisas que a metrópole tem melhor” (CARDOSO, 2012, p. 260). Curiosamente, nos dois casos, aparecem filmes cujo teor erótico é uma de suas características memoráveis.

As inserções desses dados culturais nos dois romances se dão por opções estéticas distintas, mas tanto em *Teoria geral do esquecimento* quanto em *O retorno*, a arte — no mínimo, a música — aparece resignificando momentos individuais em meio ao grande acontecimento coletivo da guerra colonial e da independência. As referências ajudam, de diferentes formas, a construir o estado mental das personagens, a recuperar a memória delas ou simplesmente a dizerem o que elas mesmas, ou talvez o narrador, não consegue dizer com suas próprias palavras. Esses dados, assim articulados, não tornam os textos meros repositórios de memória da história dos portugueses em Angola, até porque essa não é mera a razão de ser do romance, apesar de poderem ser categorizados como “romances de guerra colonial”. No entanto, inseridos nessa categoria, outras reflexões sobre a construção ficcional de Angola precisam ser feitas.

Além da presença de elementos artísticos-culturais, como música e cinema,

que circulavam em Angola, tanto antes quanto depois da independência, devem se discernir outras unidades presentes nesses romances: como a presença da guerra, obviamente, além da presença do personagem militar, do retornado, da África em si, do português isolado, do negro angolano, do branco angolano, do mundo urbano, do interior de Angola.

Apesar de *O retorno* e *Teoria geral do esquecimento* trazerem o que pode ser, em um primeiro momento, denominado como um personagem português branco — assim como em *Os cus de judas*, *Autópsia de uma mar em ruínas* e *A costa dos murmúrios* —, isso não significa que, na memória portuguesa da guerra, deva aparecer somente a incursão do português em África, a *sua* história de guerra. Nesses romances há outras histórias contatadas. Não foram desenvolvidos neste texto, por exemplo, questões cruciais relacionadas ao colonialismo ou a problemática da identidade nacional ou individual que estes romances trazem, pontos que precisam estar em um arranjo que poderia ser denominado, em uma história da literatura, como “romances de guerra colonial”.

Referências

AGUALUSA, José Eduardo. **Teoria geral do esquecimento**. Rio de Janeiro: Foz, 2012.

CARDOSO, Dulce Maria Cardoso. **O retorno**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2012.

MEDEIROS, Paulo. “Sombras: memória cultural, história literária e identidade nacional”. In: MOREIRA, M. Eunice (Org.). **Histórias da Literatura: teorias e perspectivas**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2010.

PIZARRO, Ana. **El sur y los trópicos**. Ensayos sobre cultura latinoamericana. Alicante: Universidad de Alicante. 2004.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.