

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS

HANNAH ISABEL SOUSA ARAGÃO SILVA

ESTILHAÇOS DA MEMÓRIA DA GUERRA COLONIAL EM A VARANDA DO
FRANGIPANI E OS CUS DE JUDAS

MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

Teresina – PI
2014

HANNAH ISABEL SOUSA ARAGÃO SILVA

**ESTILHAÇOS DA MEMÓRIA DA GUERRA COLONIAL EM A VARANDA DO
FRANGIPANI E OS CUS DE JUDAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí, como requisito para obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura, sob a orientação do Professor, Dr. Fabrício Flores Fernandes.

BANCA EXAMINADORA

Orientador - Prof. Dr. Fabrício Flores Fernandes – UESPI

1º examinador – Prof. Dr^a. Maria Elvira Brito Campos– UFPI

2º examinador – Prof. Dr^a Maria do Socorro Rios Magalhães –UESPI

Professor

Suplente

A minha mãe, que desde muito cedo, me inspirou a ler e a lutar.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo seu grande amor, misericórdia e graça. Agradeço, Senhor, pelo teu cuidado e porque foi através de Ti, que consegui chegar até aqui.

Ao meu marido, Evaldo Júnior, agradeço pelas palavras de incentivo, pela compreensão e amor.

Ao professor Fabrício Flores, meu orientador, pela confiança depositada, pela atenção dispensada, pelo carinho e respeito a mim oferecidos. Agradeço pelo apoio e orientação que muito contribuíram para a escritura deste trabalho.

Aos meus professores do curso de mestrado, por fornecerem com os seus ensinamentos, as bases que contribuíram para o desenvolvimento da minha dissertação.

A minha família, pais, tias, avós, irmãos, sogros, cunhados e sobrinhas, pelo carinho e preocupação sempre dispensados a mim.

À Igreja Batista da Glória e a minha célula, obrigada pelas orações e pela oportunidade de crescer.

Às amigas, Clevia, Moema, Elianete e Edna, pelo apoio e disposição em ler seguidas vezes meu texto, sempre trazendo contribuições significativas. Clevinha e Fábio, obrigada pelos livros!

Aos meus colegas do curso de mestrado da UESPI, que tornaram mais leve e divertida a difícil caminhada.

RESUMO

O estudo da ficcionalização da memória da guerra colonial nas obras *A varanda do frangipani* (2009) e *Os cus de Judas* (2010) insere-se numa busca pela constituição do sujeito na sociedade contemporânea. Essas narrativas representam o sujeito pós-colonial marcado pelas suas vivências decorrentes da guerra em busca da emancipação territorial em Moçambique e em Angola, respectivamente. Como aporte teórico, utilizamos as concepções de memória de Ecléa Bosi (2004), Halbwachs (1990), Bergson (1999), bem como, Hall (2003), Bonnici (2009), Pollak (1989), Le Goff (2003), Hutcheon (1991), dentre outros autores, para desenvolver os tópicos que versam sobre a relação entre a literatura, o pós-colonialismo e a história. Em ambas as narrativas, a experiência da guerra é reconstruída linguisticamente através do testemunho e da reavaliação das reminiscências do passado das personagens. O confronto entre a memória individual e a coletiva é percebido nessas obras, e, especialmente, em *A varanda do Frangipani*, a memória dos velhos é colocada em um patamar de supremacia, já que é a marca da ancestralidade e da coletividade. Em *Os cus de Judas*, a memória individual do soldado português marcado pelos traumas da guerra é evidenciada, assim como, as cicatrizes deixadas pela experiência. O estudo das duas obras individualmente é concluído com uma análise que visa estabelecer as especificidades da representação do colonizado e colonizador nos textos que compõem o *corpus* desse trabalho.

Palavras-chave: Memória. Guerra Colonial. *A varanda do frangipani*. *Os cus de Judas*

ABSTRACT

The study of the colonial war memory fictionalization in *A Varanda do Frangipani* (2009) and *Os Cus de Judas* (2010) is a part of a search for the constitution of the subject in contemporary society. These narratives represent the postcolonial subject marked by their experiences arising from the war in search for territorial emancipation in Mozambique and Angola respectively. As a theoretical contribution, we use the memory concepts of Ecléa Bosi (2004), Halbwachs (1990), Bergson (1999) and Hall (2003), Bonnici (2009), Pollak (1989), Le Goff (2003), Hutcheon (1991), among others, to develop topics that deal with the relationship between Literature, Post-colonialism and History. In both narratives, the experience of war is linguistically reconstructed through testimony and reminiscence reassessments of the past of the characters. The confrontation between the individual and the collective memory is realized in these works, and especially in *A Varanda do Frangipani*, the memory of the old is put on a supremacy level, as it is the mark of ancestry and collective. In *Os Cus de Judas*, the individual memory of the Portuguese soldier marked by the trauma of war is highlighted as well as the scars left by the experience. The study of the two novels individually is concluded with an analysis that aims to establish the specific representation of the colonized and the colonizer in the texts that make up the corpus of this work.

Keywords: Memory. Colonial War. *A Varanda do Frangipani*. *Os Cus de Judas*

"A memória é a consciência inserida no tempo."

Fernando Pessoa

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 MIA COUTO E LOBO ANTUNES: HISTÓRIAS E LITERATURA	12
1.1 MIA COUTO.....	12
1.2 LOBO ANTUNES.....	15
1.3 MOÇAMBIQUE E ANGOLA: PAÍSES MARCADOS PELA GUERRA COLONIAL.....	19
2. A LITERATURA E SUAS INTERFACES COM OS ESTUDOS PÓS-COLONIAIS, A MEMÓRIA E A HISTÓRIA	22
2.1 LITERATURA E OS ESTUDOS PÓS-COLONIAIS.....	22
2.2 LITERATURA E MEMÓRIA.....	33
2.3 LITERATURA E HISTÓRIA	43
3 ESTILHAÇOS DA MEMÓRIA DA GUERRA COLONIAL EM A VARANDA DO FRANGIPANI E OS CUS DE JUDAS	52
3.1 A VARANDA DO FRANGIPANI: VALORIZANDO A MEMÓRIA DOS VELHOS.....	52
3.1.1 A simbologia da varanda e os velhos na construção da memória coletiva	63
3.2 OS CUS DE JUDAS: A MEMÓRIA TRAUMATIZANTE DA GUERRA.....	81
3.2.1 Cicatrizes da guerra: solidão e alcoolismo	91
3.3 A VARANDA DO FRANGIPANI E OS CUS DE JUDAS: DUAS VISÕES DA GUERRA COLONIAL.....	94
CONCLUSÃO	98
REFERÊNCIAS	102

INTRODUÇÃO

Durante as últimas três décadas, conforme Bonnici (2009) assinala, realizou-se um profundo estudo sobre as literaturas de povos que experimentaram o colonialismo. Além disso, estão sendo continuamente suscitadas questões sobre as estratégias colonizadoras, sobre as influências do colonizador na vida do nativo, através da língua e da literatura europeias, o cânone colonial, a degradação de qualquer expressão cultural do colonizado e a sua resposta a esse processo de cerceamento.

Refletir sobre a literatura, então, nesse aspecto, é pensar a questão da identidade, uma vez que a literatura é um espaço interdisciplinar por excelência, no qual velhas e novas identidades têm sido recuperadas e valorizadas em um trabalho dialético e contínuo de construção de representações. Com o intuito de observar esse processo simultaneamente literário e histórico-cultural, propõe-se a análise das obras do escritor moçambicano Mia Couto, em *A varanda do frangipani* (2009), e do português António Lobo Antunes, com *Os cus de Judas* (2010), buscando desvendar como esses autores, pela construção dos seus personagens, representaram a memória da guerra colonial em Moçambique e Angola, respectivamente.

Ambos os textos têm seus elementos ficcionais situados no fenômeno global da dissolução dos impérios coloniais europeus, ocasionados, em parte, pela Segunda Guerra Mundial, e que se configura como um traumático ciclo descolonizador. Nos romances em apreciação, que constituem o *corpus* deste estudo, a história centra-se nas consequências da guerra colonial, na vida do colonizado, exemplificado pelo romance de Mia Couto, e na do colonizador, referindo-se ao romance de António Lobo Antunes.

Embora tenham como cenário o pós-guerra em lugares diferentes, o primeiro ambientado em Moçambique e o segundo, em Angola, ambas as obras contemplam a relação de Portugal com suas ex-colônias, bem como têm-se marcadas duas perspectivas de análise muito caras ao estudo pós-colonial, o olhar do colonizador sobre o colonizado e o do colonizado sobre o colonizador.

Em *A varanda do frangipani*, Mia Couto conta a história da Moçambique arrasada pela guerra colonial. O romance gira em torno de um crime ocorrido no asilo de São Nicolau. Mia Couto constrói uma narrativa envolta em um clima de inusitada fantasia, dando voz aos velhos, que, permeados pela memória do crime, deixam transparecer as lembranças da guerra e as consequências individuais e coletivas dela advindas. Já em *Os cus de Judas*, Lobo Antunes, através das memórias do seu narrador-personagem, reconta a história da guerra em Angola do

ponto de vista específico desse personagem narrador, que, antes de ser soldado, fora médico, mas que se viu obrigado a embarcar para a guerra, para uma batalha que não considera como uma luta em defesa de um território e da manutenção do projeto imperial, mas, sim, de uma invasão dos espaços do outro.

Portanto, a representação da guerra através da memória certamente perpassa um contexto histórico colonial relacionado à tríade Portugal, Moçambique e Angola, que, desta forma, representa todos os demais países que estão engajados neste processo de colonização e pós-colonização. Salienta-se, ainda, que as obras estão relacionadas por um contexto em comum, uma complementando a outra historicamente, do período colonial ao pós-colonial.

Sendo assim, justificamos a relação estabelecida entre as duas obras pela possibilidade de inserção de novos olhares a respeito da relação existente entre dominador e dominado, entre colonizado e colonizador, permitindo, desse modo, a desconstrução de alguns estereótipos acerca dessa problemática. Além disso, essa análise propicia o cruzamento de memórias de experiências similares de guerra colonial, que apontam para a construção de uma identidade coletiva.

No primeiro capítulo, apresentamos alguns traços da vida e da obra de Mia Couto e de Lobo Antunes. Expomos, também, uma série de análises acadêmicas feitas por estudiosos da área de literatura, que mostram como esses autores construíram suas narrativas, não só as referidas neste trabalho, salientando temas como: memória individual e coletiva, a solidão, as consequências advindas da guerra, o resgate das tradições, dentre outros temas. Finalizando essas discussões, apresentamos um resgate histórico que nos ajudará a compreender a dinâmica da guerra em Moçambique e em Angola.

No segundo capítulo, pautando-nos em Hall (2003), Bonnici (2009), Pollak (1989), Le Goff (2003), Hutcheon (1991), dentre outros autores, elaboramos um referencial teórico a respeito de como a literatura se relaciona com o pós-colonialismo e as suas relações com a construção do discurso colonial e da identidade de um povo, além de estabelecer uma ponte entre os estudos literários com a memória, nas suas mais diversas acepções, e com a história.

No terceiro capítulo, analisamos as obras *A varanda do frangipani*, de Mia Couto, e *Os cus de Judas*, de Lobo Antunes. Na primeira parte da análise, identificamos os narradores encontrados na obra de Couto, à luz dos postulados de Friedman (2002) e enfatizamos a metáfora literária que a varanda assume na narrativa e como a memória dos velhos é importante para a consolidação de uma memória coletiva e para o processo de formação de uma identidade. Através do seu testemunho, do exercício da sua oralidade, os anciãos do asilo, desenvolvem a história do assassinato de Vasto Excelêncio. Essas lembranças estão carregadas de simbolismo

e de apego às tradições, revelando a real motivação desses idosos, que é a de não deixar a tradição morrer.

A memória dos velhos é muito importante para a cultura africana. Detentores da ancestralidade, eles inserem-se como guardiões de uma memória coletiva, e têm como principal função lutar para que essa lembrança não seja esquecida ou relegada a um status inferior. Essa análise será alicerçada nas concepções de memória apresentadas por Ecléa Bosi (2004), Halbwachs (1990), e na concepção de identidade e de diáspora apresentada por Stuart Hall (2003).

Em seguida, analisamos a obra *Os cus de Judas*, de Lobo Antunes, evidenciando como a memória de um evento traumático, no contexto da obra, o da guerra de independência angolana, marca a vida do personagem principal da narrativa. O personagem-narrador, um médico psiquiatra, ao retornar de Angola, onde lutou na guerra colonial portuguesa, tem sua vida marcada pelas lembranças do que lá aconteceu.

Fica evidente, pela análise da obra, que o narrador traumatizado revive suas lembranças de maneira fragmentada e através de divagações em que mescla os planos da narrativa: o atual momento em que fala, o da guerra, quando ele relembra o que vivenciou, e o plano de quando ele regressa à Portugal para visitar a sua família. Pautamo-nos em Pollak (1989), quando ele apresenta que a memória está relacionada com o silêncio e com o esquecimento, em Primo Levi (1990) e em Jeanne Marie Gagnebin (2006) e na sua concepção de memória traumatizante. A análise será desenvolvida objetivando mostrar que esse evento de guerra deixou, no caso do romance português, mais consequências traumáticas à memória individual do que à coletiva. Além disso, mostramos que a guerra deixou severas cicatrizes na vida do narrador, como a solidão e o alcoolismo.

Finalizando esse capítulo, apresentamos um paralelo entre as duas obras já citadas, mostrando as especificidades da construção dos personagens que incorporam a figura do colonizador e do colonizado. Com essa análise, ao nos inserirmos na perspectiva pós-colonial, queremos mostrar a representação literária das consequências dessa guerra e perceber o reflexo dessa vivência na vida destes personagens, que representam uma coletividade.

1 MIA COUTO E LOBO ANTUNES: HISTÓRIAS E LITERATURA

Mia Couto e António Lobo Antunes em *A varanda do frangipani* (2009) e *Os cus de Judas* (2010), respectivamente, utilizam a linguagem literária para articular narrativas criativas, carregando-as de signos que convidam o leitor refletir sobre diversas realidades ficcionais. Escritores marcados por uma realidade de guerra, constroem seus textos e seus personagens através das memórias desse evento, representando literariamente as consequências advindas desse período instável pelo qual passaram Moçambique e Angola.

Nas seções abaixo, apresentaremos os autores acima mencionados, destacando alguns dos trabalhos acadêmicos realizados a respeito de suas obras; em seguida, será apresentada uma breve retrospectiva histórica sobre os processos de independência colonial e guerra civil instaurados em Moçambique e Angola. Os países representados nas obras analisadas nesta pesquisa, por muito tempo, viveram sob o jugo da escravidão, exploração e cerceamento de direitos implantados pela política mercantilista portuguesa.

1.1 MIA COUTO

O meu país tem diversos dentro, profundamente dividido entre universos culturais e sociais variados. Sou moçambicano, filho de portugueses, vivi o sistema colonial, combati pela independência, vivi mudanças radicais, do socialismo ao capitalismo, da revolução à guerra civil. Nasci num tempo de charneira, entre um mundo que nascia e outro que morria. Entre uma pátria que nunca houve e outra que está nascendo. (COUTO, 2009, p.113)

Mia Couto, escritor moçambicano, atualmente divide-se nos papéis de escritor e biólogo. Vivenciando tão fortemente as questões coloniais e de luta pela libertação moçambicana do domínio de Portugal, desde os 17 anos percebeu que tinha que lutar a favor da independência. Em uma entrevista ao jornalista Estevan Muniz, da *Revista do Brasil*, em julho de 2012, Mia Couto revela que:

Meus livros, mesmo não tendo uma relação política tão direta, são profundamente contaminados por aquilo que estava a acontecer. Eu escrevi *A Varanda do Frangipani* logo a seguir à guerra e já como alerta de que essa euforia ia ser surpreendida, porque a herança da guerra era tão presente que íamos tropeçar nela. *O Último Voo do Flamingo*, por sua vez, foi em cima dessa experiência de construção da paz. Aponta também que precisamos entender melhor as razões profundas da violência interna em Moçambique. No país que se tinha arrumado de uma certa maneira durante a guerra, milhares de pessoas que haviam se descolado de sua terra durante muito tempo depois

regressaram. Esse regresso gerou situações socialmente e literariamente muito ricas. Houve uma espécie de nova geografia humana, redesenhada em um espaço muito breve. Os conflitos sociais que emergiram, quando se reocuparam esses sítios antes vazios, foram enormes. Às vezes, pensava que, se eu não entendia a guerra, também não iria entender a paz.

É nesse cenário que a literatura contemporânea de Moçambique ressurgiu, cada vez mais se tornando uma literatura plural, “literaturas”, como Mia Couto considera. Em suas obras, o autor procura denunciar o desrespeito por aqueles que não têm dinheiro, nem poder e procura resgatar os resquícios culturais da tradição oral moçambicana, tão importantes para a constituição da identidade daquele povo.

A obra de Mia Couto é muito bem avaliada pela crítica especializada em literatura. Por ocasião de sua escolha como ganhador do Prêmio Camões, José Carlos Vasconcelos, em uma entrevista concedida à agência Lusa, afirma que o escritor moçambicano possui uma “vasta obra ficcional caracterizada pela inovação estilística e a profunda humanidade”¹, além disso, considera que, “inicialmente, foi muito valorizada pela criação e inovação verbal, mas tem tido uma cada vez maior solidez na estrutura narrativa e capacidade de transportar para a escrita a oralidade”.²

Ao resgatar esses estudos já feitos sobre a obra miacoutiana, percebemos que o testemunho da guerra vivenciada pelo povo de Moçambique está muito latente na escrita do moçambicano. Em vários trabalhos é possível constatar e verificar como o ato de se reportar aos destroços da guerra contribui para a formação da moçambicanidade no contexto da obra literária.

No artigo “Os caminhos da memória na obra de Mia Couto” (2011), de Ilse Maria da Rosa Vivian, é possível perceber que o autor utiliza a memória, não só na sua fase de rememoração, mas também no esquecimento. A autora pontua que suas narrativas não só procuram romper com o passado com o cenário de desagregação e ruína, mas também favorecem uma severa crítica à violência contra o mundo africano e à hegemonia econômica e cultural atual.

Já no artigo intitulado “Relações culturais e busca identitária na obra *A varanda do frangipani*, de Mia Couto” (2011), de Luiz Carlos de Oliveira e Claudiana Soerensen, temos a obra miacoutiana analisada sob o viés do pós-colonialismo. Nessa análise, os fenômenos como

¹ Informação disponível em: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/xxxxxx-premio-camoes-foi-para-o-escritor-1595653> Acessada em 10/10/2013

² Ibid. 2013

a influência cultural ocidental *versus* as tradições moçambicanas e/ou o antigo *versus* o moderno são analisados de modo a compor a narrativa mágica de Mia Couto.

Em seu artigo, “Diagnose cultural do fantástico em Mia Couto e em Malagantana” (2000), a pesquisadora Maria Manuela J. C. Araújo aponta para os elementos fantásticos presentes na obra *A varanda do frangipani*, também inserindo-a na perspectiva do pós-colonialismo. Para Maria Manuela, essa inserção foge dos padrões de análise das obras canônicas. Ela utiliza a obra para analisar a recepção do fantástico e aponta para o modo como o moçambicano constrói seu discurso figurado como representação da coletividade.

Em outros trabalhos científicos, a obra de Mia Couto é analisada com um enfoque diferente dos apresentados anteriormente. Tiago Ribeiro dos Santos, em “Estórias de vida, cenas de morte: a representação da guerra nas narrativas de Mia Couto e Paulina Chiziane” respectivamente. Ele teoriza a respeito das narrativas de testemunho desses dois autores, verificando como o ato de retomar as lembranças da guerra colonial contribui para a formação da moçambicanidade no contexto da obra literária. Segundo Santos (2010, p.160), a realidade do país, marcada por experiências diaspóricas, “pode ser pensada por isso mesmo, a partir da metáfora da viagem, já que os personagens estão em um transitar constante, seja de vida ou de morte, e carregam constantemente o fardo da História em seus ombros.”.

Considerando essa perspectiva de comparação, na dissertação de mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa, intitulada “Mia Couto – Luandino Vieira- Uma Leitura em Travessia pela Escrita Criativa ao Serviço das Identidades” (2005), Joana Daniela Martins Vila de Faria analisa as obras *Terra Sonâmbula*, *A varanda do frangipani* e *O Último Voo do Flamingo*, apontando as semelhanças discursivas e temáticas existentes com a obra de José Luandino Vieira.

Pautando sua análise nas teorias do pós-colonialismo e da noção transitória das identidades, a pesquisadora concebe as obras feitas pelo moçambicano, como narrativas que contêm um elevado grau de intervenção social. Outra conclusão do seu estudo é a constatação de que Mia Couto não só reconstrói o sistema linguístico português, a partir da criação de novas palavras, adequadas à realidade e à oralidade moçambicanas, como também difunde, na linguagem, a cultura oral do seu povo, sendo, nestes aspectos, um continuador de José Luandino Vieira.

No artigo “*A varanda do Frangipani* e a demanda de uma matriz identitária” (2010), Rosa Adanjo Correia apresenta uma breve exposição da origem da literatura moçambicana e mostra como Mia Couto, em *A varanda do frangipani*, apodera-se do imaginário africano,

resgatando as tradições e a oralidade ancestral das literaturas tipicamente africanas, não deixando, contudo, de denunciar a realidade do povo moçambicano.

O diálogo cultural entre Moçambique e Portugal, as marcas da tradição, os reflexos da guerra de independência moçambicana, a problemática da constituição da identidade no cenário da pós-modernidade, a poeticidade da obra de Mia Couto são outros temas abordados nos vários trabalhos científicos encontrados nos acervos digitais pesquisados.

1.2 LOBO ANTUNES

António Lobo Antunes não é um escritor africano, mas traz em muitas obras, como em *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do inferno* (1980), a conhecida trilogia da guerra, discursos imbuídos dos traumas provenientes da sua participação na guerra de Angola contra Portugal.

Tendo exercido a profissão de médico, também por conta de, meses antes, ter sido recrutado para o serviço militar, é convocado em janeiro de 1971 para a Guerra Colonial Portuguesa, em Angola, na condição de tenente e médico do exército português, servindo por vinte e sete meses na região leste de Angola. “Vinte e sete meses de angústia e morte [...]” (ANTUNES, 2010, p.194), assim definiu Lobo Antunes sua experiência. Para o autor, foi essa vivência que fez com que ele tomasse consciência de si e de um determinado número de coisas.

A minha chegada ao conhecimento das coisas deu-se sobretudo em África. Até, eu vivia praticamente protegido de tudo por uma estrutura familiar extremamente protectora e afectuosa, filho de um professor de Faculdade. Portanto, os movimentos associativos passaram-me um pouco de lado. (ARNAUT, 2008, p. 16)

Em suas obras, deixa transparecer uma dose de rispidez. Seus textos são densos, carregados por uma linguagem hermética que proporciona aos leitores ou um afastamento imediato, ou um deleite surpreendente, resultado tanto da prolixidade das belas metáforas, quanto pelos personagens, que vivem à beira de um colapso de si mesmos.

No espaço acadêmico, suas obras são bem recebidas. Já existem bastantes teses, dissertações, artigos científicos e ensaios a respeito delas, não somente sobre *Memória de elefante*, *Os cus de Judas* e *Conhecimento do inferno*, mas também acerca dos seus outros romances históricos.

No artigo “*Os cus de Judas* – da realidade para a ficção: A Guerra Ultramar apresentada pela Literatura Engajada sobre o período ditatorial salazarista” (2002), de Bruna Bembom

Costa, a obra de Lobo Antunes é analisada sob o olhar da literatura engajada, uma vez que, para a pesquisadora, representa a voz da sociedade da época após a ditadura salazarista, diferentemente da literatura panfletária que servia exclusivamente para expor a ideologia de seu autor.

A questão da identidade em *Os cus de Judas* é debatida no artigo “Identidades em questão em *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes” (2010), de Isabelita Maria Crosariol. Nesse texto, Isabelita compreende o narrador como um sujeito fragmentado e instável, que vive o conflito de não ser o que os outros esperavam que ele fosse. A autora vai mais além ao afirmar que o narrador da obra anteriormente citada não é apenas a imagem de um indivíduo marcado pela experiência da guerra colonial, mas, também, a representação do império português, tão fragilizado quanto o próprio protagonista.

As consequências da guerra, os traumas e os silêncios dela decorrentes também são enfocados na referida obra de Lobo Antunes. Ana Paula Silva, no artigo intitulado “*Os cus de Judas*: lugares abandonados pela memória” (2010), busca perceber como o autor português problematiza a memória coletiva portuguesa do colonialismo a partir das memórias de um “retornado” das guerras coloniais. A autora aponta que no decorrer da narrativa o narrador aciona memórias que compõem o imaginário português e que para algumas pessoas foi sublimado e esquecido.

Considera, também, que os dramas vividos pelos soldados portugueses em Angola não foram totalmente elaborados, embora a coletividade queira passar outra ideia.

O sentimento de pertencimento à pátria que os enviou a ‘lugares abandonados pela memória’ é rasurado pela permanência dessa memória da agonia nos retornados e pelo esquecimento da guerra na sociedade. (SILVA, 2010, p.08 grifo da autora)

A elaboração da escrita do autor é analisada no artigo “António Lobo Antunes: A obra, a escrita dilacerada e a (Pós)-Modernidade”, de Alexandre Claudius Fernandes. O pesquisador considera a escrita do português como sendo paratática e elíptica, marcada pelas questões concernentes à pós-modernidade, suscitando incertezas e discursos múltiplos. Salienta ainda que

[...] o escritor português revela, em sua escrita e escritura, uma errância de memórias e lembranças que se acoplam e implodem-se. O refluxo da pós-modernidade parece já estar sendo representada e vaticinada pelas estruturas do gênero romanesco. (FERNANDES, 2008, p.1)

Sandra I. Sousa, no artigo “O pacto emocional em *Os cus de Judas*” (2010), mostra que o narrador do livro de Lobo Antunes compreende sua conversa com a moça no bar como uma exorcização dos fantasmas que ele trouxe ao regressar da guerra de Angola. Ao iniciar a conversa com essa mulher misteriosa, o ex-soldado derruba os muros da solidão que ele erigiu, ao regressar de Angola, e “despeja,” na desconhecida, suas angústias, medos e pensamentos mais secretos. A pesquisadora pauta seu artigo na tese de que o envolvimento afetivo do leitor é um dos elementos mais importantes da narrativa, uma vez que o narrador se preocupa em envolver emotivamente o leitor para que ele compartilhe do seu mundo interior.

A obra de Lobo Antunes, em muitos artigos, é confrontada com outras obras, como em “António Lobo Antunes e Christine Angot – Trauma, interdito e renovação do romance” (2012), de Eunice Cabral. Nesse trabalho, ela analisa como esses dois romances contemporâneos problematizam os traumas e os interditos subjacentes a eles.

Já Luís Cunha, em “Letras que desenham identidades: interseções lusófonas na narrativa literária” (2012), estabelece um paralelo entre *Os cus de Judas* e os romances *Nação Crioula*. *Correspondência Secreta de Fradique Mendes* (1997), de José Eduardo Agualusa e *O Rastro do Jaguar* (2009), de Murilo Carvalho. Na sua análise, Luís Cunha observa a dinâmica das relações entre os povos que se cruzaram no decorrer da narrativa e que estão ligados pela mesma língua. Ele tece seu texto pautando-se nas teorias do pós-colonialismo e na constituição da identidade do sujeito a partir do seu encontro com a alteridade.

A pesquisadora Cláudia Maria de Souza Amorim, na sua tese de doutoramento em Literatura Comparada, em 2006, desenvolve uma reflexão acerca de *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do inferno* (1980) e *Mayombe* (1980), do angolano Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, mais conhecido como Pepetela.

Claudia Amorim teoriza a respeito dos eventos traumáticos pelos quais passam os personagens das obras citadas acima, além de analisar o discurso português e angolano sobre a guerra de independência de Angola. Apoiada nos conceitos psicanalíticos de Freud e Lacan, em Walter Benjamin, dentre outros teóricos, elabora uma extensa análise em que percebe que os discursos dos personagens apresentam uma exteriorização pessoal das experiências traumáticas, mas que as lacunas, a fragmentação narrativa e os lapsos de memória percebidos nas obras são na verdade uma tentativa de exteriorizar o horror, uma tentativa de dizer o indizível.

A referida análise aponta também para as especificidades da elaboração da guerra na perspectiva portuguesa e angolana. No romance de Pepetela, Amorim observa que as “guerras”

diárias, guerras étnicas, por prestígio, pelas quais os angolanos passam, em alguns momentos conseguem suplantar a recepção do confronto bélico entre portugueses e angolanos. O que parece ser mais importante, em *Mayombe*, é o mal-estar do cotidiano dos personagens, que remete para suas vivências individuais.

Contudo, nas obras de Antunes, a experiência da guerra se mantém viva no interior do narrador, que, mesmo depois de regressar da África, não consegue elaborar esses traumas e se vê imbuído de melancolia, solidão, angústia e desespero.

Outros temas concernentes às análises feitas de *Os cus de Judas* perpassam o realismo histórico, a análise da narrativa em relação ao combate às guerrilhas africanas, especificamente a angolana, o exército português; as inquietações existenciais de um ser humano em plena guerra, às quais se misturam às memórias do narrador-protagonista desde a infância até a juventude na Lisboa salazarista; o questionamento do passado histórico e literário através da ficção–metaficção historiográfica e a interrelação entre literatura e realidade.

Os artigos de Silvia Terezinha Rezende Macedo e Raphael Coutinho Santos, “ANTÓNIO LOBO ANTUNES: a questão do realismo na obra ‘Os Cus de Judas’” (1995) e “Narrativas de guerra: a história representada na literatura de António Lobo Antunes” (2011), respectivamente, abordam justamente as questões levantadas acima.

Assim, a memória é a grande marca nas obras antunianas. Observa-se através da leitura desses escritos que suas narrativas afirmam que o inesquecível existe, ainda que essa existência seja de “mortos” que não puderam ser enterrados. A fixação doentia no passado reflete o sintoma do ressentimento profundo nas personagens.

Segundo Eduardo Lourenço, nenhum outro escritor contemporâneo consegue explicar melhor o presente através de suas memórias do que Lobo Antunes:

Quem se encarregaria do presente, quem se encarregaria de traçar, de imaginar qualquer coisa mais vívida, que desse conta do nosso presente e não fosse fantasmática quer em termos de passado, quer em termos de qualquer utopia futura? [...]A ficção de Lobo Antunes vai servir como revelador daquilo que nós mesmos não queríamos ver, que nós mesmos não queremos ver, não apenas a morte exterior, brutal e trágica, mas outra realidade mais profunda, a nossa realidade de seres confrontados com qualquer coisa ainda mais profunda que a morte, que é a do sofrimento, a da injustiça que nós infligimos aos outros, a nossa própria miséria, os nossos terrores sepultos. (LOURENÇO apud CABRAL, 2003, p. 350-352)

A escrita, assim, é uma representação da realidade, em que há uma luta contra ou a favor do esquecimento. Os romances de Lobo Antunes revestem-se sempre de um percorrer as

lembranças e memórias. No entanto, tais lembranças, sombrias e subterrâneas, ao falarem, em vez de libertarem os indivíduos, aprisionam as personagens em cárceres ainda mais profundos. As lembranças passam a ser verbalizadas, cenas traumáticas ressurgem dos escombros, para então serem materializadas, nomeadas.

1.3 MOÇAMBIQUE E ANGOLA: PAÍSES MARCADOS PELA GUERRA COLONIAL

Ao longo de cinco séculos de dominação portuguesa nas colônias de Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, os países africanos ficaram sujeitos a uma história de inúmeros conflitos bélicos, dominação e exploração, pautados na pretensa supremacia europeia, dos brancos sobre os negros, dos civilizados sobre os bestiais.

A guerra de Ultramar, mais conhecida como Guerra Colonial, aconteceu em vários países africanos, que eram colônias de Portugal, dentre eles, Angola e Moçambique. Surgiu a partir do desconforto geral das colônias e das suas sucessivas tentativas de libertação do domínio da metrópole. Esses países reivindicavam a autonomia em relação a Portugal, que, por sua vez, já tinha sido reconhecida pela ONU.

Moçambique, assim como outros países africanos, foi colonizado por Portugal. Em 1498, os portugueses invadiram o território moçambicano e o instituíram sua colônia, desprezando os costumes, a religião, os saberes e a cultura dos que lá viviam. Até o país conseguir sua independência, sofreu muito com as consequências dessa invasão e com os males dela oriundos.

A situação interna do país tornou-se mais difícil, quando, em Portugal, Salazar instalou uma ditadura (1932-1968), estendendo para as colônias portuguesas um braço de opressão e exploração. Seus interesses econômicos estavam voltados para a política de exportação do algodão e do arroz, o que conduziu o país à fome e à ausência de subsistência, deixando os habitantes de Moçambique em uma situação de miséria e desolação.

Essa situação de flagelo e de extrema pobreza, aliada à insatisfação da nação em ser colônia de Portugal, propiciou o surgimento de uma tendência de libertação nacional, a FRELIMO (Frente de Libertação Moçambicana). Seus principais líderes foram Eduardo Mondlane e Samora Moisés Machel, que, com seus ideais de igualdade e justiça para toda a nação, impulsionaram outros moçambicanos a desafiar a ditadura salazarista e, depois de vários anos de guerra, de 1964 a 1975, conseguiram conquistar a independência colonial.

Desse modo, a FRELIMO passou a ser a força política soberana no país, tomando como princípios ideológicos os preceitos do socialismo marxista-leninista. No final da década de 1970, a FRELIMO apoiou o movimento de libertação da Rodésia, atual Zimbábue, o que fez com que as relações com a África do Sul ficassem estremecidas. Tal acontecimento ocasionou, aliada a uma divisão interna no partido, o surgimento da RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana), que, apoiada nos ideais capitalistas e na política do *apartheid*, contrapôs-se à FRELIMO, culminando em um conflito ideológico e bélico que só teve fim em 1992.

A guerra civil era alimentada pelos próprios moçambicanos. Milhares de pessoas foram mortas e submetidas a horríveis condições de vida. Durante esses anos de guerrilha interna, o país foi bombardeado e assolado pela miséria, deixando um rastro de desolação, tanto no território, como na vida das pessoas, nos seus hábitos e na sua cultura.

Sob a supervisão da ONU, em 1992, a FRELIMO e a RENAMO assinaram um acordo de paz, que colocou formalmente um ponto final na guerra civil moçambicana. Contudo, atualmente, a situação política de Moçambique não está tão estável. Existem conflitos internos entre a FRELIMO e a RENAMO, o que traz ao cenário político um clima de instabilidade e uma ameaça constante de reinício do confronto entre os dois partidos políticos.

Angola também se envolveu em um conflito bélico extenso para conseguir se livrar do domínio português. Depois da independência do Brasil, passou a ser “a menina dos olhos” de Portugal, que promoveu melhorias significativas no território angolano. Desse modo, a população de portugueses em Angola cresceu muito a partir do século XX.

Com conflitos armados em outros territórios africanos, Portugal resistiu muito à tentativa de libertação de Angola. Tropas portuguesas foram deslocadas para o território angolano, com o objetivo de manter a hegemonia sobre a população local, já que Angola era a última colônia sob o domínio da metrópole. Todo esse conflito não só contribuiu para a conquista da autonomia do país, mas também para a queda da ditadura de Salazar, culminada pela Revolução dos Cravos, em 1974.

A Guerra de Independência de Angola, entre 1961-1975, começou com motins contra colheitas forçadas nas plantações de algodão; e, como consequência à repressão dos motins pelos portugueses, movimentos separatistas de guerrilha passaram a atacar os colonos portugueses.

Com o desenvolvimento do nacionalismo político no continente africano, vários movimentos – FNLA³– MPLA⁴– UNITA⁵ (dissidência da FNLA) reivindicaram a independência política. Na década de 1960, os grupos nacionalistas (socialistas e não-socialistas) enfrentaram as forças portuguesas enviadas por Salazar para Angola. Contudo, as forças portuguesas, sem um bom treinamento, passaram a ser alvos fáceis dos ataques surpresas dos angolanos, pois não conseguiram se adaptar ao território africano. Com a destituição do governo salazarista em 1974, Portugal buscou entendimento com as colônias africanas, acordando a instituição de um governo provisório.

No entanto, os líderes do FNLA e UNITA se aliaram contra o presidente Agostinho Neto do MPLA, e o novo país surgiu imerso em grave crise, com dois governos, um em Luanda e outro em Huambo. Assim como em Moçambique, depois da independência de Portugal, Angola passou vários anos imersa em uma guerra civil que desolou internamente a nação, trazendo uma crise que ainda hoje é sentida.

A compreensão dessa conjuntura político-social de Moçambique e Angola é importante para a nossa análise. É perceptível que os países africanos ficaram marcados por esses conflitos. Assim sendo, a literatura, como uma forma de expressão do pensamento humano e assumindo uma dimensão reveladora do ser social e de suas relações intersubjetivas, ambientadas em espaço e tempo delimitados pela narrativa, assume um papel importante na representação artística dessa realidade, como poderemos constatar nas análises realizadas a seguir das obras *A varanda do frangipani* e *Os cus de Judas*.

³ Frente Nacional para a Libertação de Angola

⁴ Movimento Popular de Libertação de Angola.

⁵ União Nacional para a Independência Total de Angola.

2. A LITERATURA E SUAS INTERFACES COM OS ESTUDOS PÓS-COLONIAIS, A MEMÓRIA E A HISTÓRIA

A temática literária das obras *A varanda do frangipani* (2009) e *Os cus de Judas* (2010) relaciona-se intimamente com os estudos pós-coloniais, com a memória e com a história. Desse modo, achamos necessário discorrer um pouco sobre essas relações, o que acontecerá a seguir. É importante salientar que esses tópicos foram separados apenas para que pudessem ser mais bem explicitados, contudo, na análise a ser realizada a posteriori, verificamos o entrelaçamento dessas teorias.

2.1 LITERATURA E OS ESTUDOS PÓS-COLONIAIS

A crítica sobre as lacunas na literatura colonial e o surgimento de literaturas que abordam temas, ainda pouco estudados, como o processo de colonização e suas consequências na estrutura social e na resignificação da identidade e da memória coletiva, deram início a uma série de questionamentos de alguns pressupostos da Teoria Literária ocidental. Desse modo, têm surgido estudos que procuram reinterpretar e reescrever obras canônicas ocidentais como resposta ao colonizador, além de colocar sob o olhar do pesquisador obras que ao longo do tempo estiveram à margem do cânone ou que foram publicadas e não têm muita expressividade editorial.

Nas últimas décadas é crescente o estudo da literatura dos povos que vivenciaram uma situação de colonização. Perceber e valorar a literatura desses povos é uma das formas de expressão do chamado pós-colonialismo. Ashcroft apud Bonnici (2009, p.267) afirma que essa literatura é “afetada pelo processo imperial, desde o primeiro momento da colonização europeia até o presente.” Em *A varanda do frangipani* (2009) e em *Os cus de Judas* (2010) isso fica evidente com a representação dos personagens da narrativa, já que eles têm seus dramas pessoais intimamente associados à colonização portuguesa e, posteriormente, ao processo de descolonização.

Assim, os estudos pós-coloniais constituem “uma práxis social, política, econômica e cultural objetivando a resposta e a resistência ao colonialismo, tomado no sentido mais abrangente possível.” (BONNICI, 2009, p.23). Bonnici diz mais:

A crítica pós-colonial, portanto, abrange a cultura e a literatura, ocupando-se de perscrutá-las durante e após a dominação imperial europeia, de modo a

desnudar seus efeitos sobre as literaturas contemporâneas. De fato, todas as literaturas oriundas das ex-colônias europeias, sejam elas portuguesas, espanholas, inglesas ou francesas, surgiram da experiência da colonização e reivindicaram-se perante a tensão com o poder colonial e diante das diferenças de pressupostos do centro imperial. (BONNICI, 2009. p. 267)

Desse modo, sob a nomenclatura de “pós-colonialismo” inserem-se as manifestações culturais e literárias desenvolvidas nas ex-colônias, que tentam transpor a barreira do centro/margem; do sujeito/opressor e procuram firmar-se como expressões tão importantes como as europeias. Dentro da perspectiva pós-colonial, “centro” refere-se a tudo o que é/foi desenvolvido pela metrópole dominadora, e “margem”, àquilo que não ocupa a posição central, que está na periferia. Historicamente, as produções das colônias. Já o par sujeito/objeto, conforme Bonnici (2009), é fruto da ideologia da opressão mantida pelos colonizadores, marcada por uma relação hierárquica de supremacia do sujeito (Outro-agente-dominador) em detrimento do objeto (outro-subalterno-dominado).

Como subalternos, termo cunhado por Gramsci, entendemos, literalmente, os indivíduos da classe inferior. Nessa categoria podem ser inclusos os trabalhadores, os operários, as mulheres, os colonizados, ou seja, aqueles que não tiveram acesso ao poder hegemônico dominante. No discurso pós-colonial, essas vozes historicamente veladas, apropriam-se da linguagem, que é uma forma de resistência, e pouco a pouco manifestam a sua voz marginalizada (BONNICI, 2009).

Existem alguns fatores importantes para o surgimento e desenvolvimento das chamadas literaturas pós-coloniais, entre eles estão a gradual conscientização nacional da colônia a respeito de sua posição subalterna, a convicção de que suas literaturas são diferentes da europeia e o rompimento total com os padrões do que é produzido no centro, utilizando o termo pós-colonial.

Sobre os fatores acima mencionados e relacionando-os com a experiência literária brasileira, Bonnici (2009, p. 268) menciona:

Na primeira expressão “literária” brasileira, nem a conscientização nacional nem a diferenciação tem ressonância. De fato, ela envolve textos literários que foram produzidos por representantes do poder colonizador (viajantes, administradores, soldados, etc.). [...] A segunda etapa envolve textos literários escritos sob a supervisão imperial por nativos que receberam sua educação na metrópole e que se sentiam gratificados em poder escrever na língua do europeu. [...] A terceira etapa envolve uma gama de textos, a partir de certo grau de diferenciação, até uma total ruptura com os padrões da metrópole.

Esses três momentos de evolução da literatura pós-colonial são importantes, pois marcam um amadurecimento literário fomentado por uma mudança de mentalidade e por uma maior elaboração linguística e estética, que faz destes textos obras-primas.

O ensaio “Literatura e Subdesenvolvimento” (1989), de Antonio Candido, apresenta algumas reflexões que corroboram os pensamentos acima mencionados de Bonnici (2009). Candido, em um texto enxuto e altamente crítico, constrói a relação existente entre o modo de escrita dos países que compõem a América Latina, especialmente o Brasil, e a situação de subdesenvolvimento, que, à época da escrita do texto, estava começando a ser desvendada nas discussões políticas, sociais e, até, literárias.

O que Bonnici (2009) considera uma etapa de escrita supervisionada pelo imperialismo que estava embutido no nativo, Candido declara ser reflexo de uma concepção de “país novo”, que fazia dos escritos da época “instrumentos de afirmação nacional e em justificativa ideológica” (CANDIDO, 1989, p.140)

Diz mais:

A ideia de *pátria* se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social. (CANDIDO, 1989, p.140, grifo do autor)

As obras dessa época versavam sobre os aspectos essencialmente naturais e regionalistas que diferenciavam esses novos países de suas metrópoles, não pelo seu desenvolvimento intelectual ou pela capacidade de produzir histórias criativas, e sim pela presença marcante dos elementos naturais e patrióticos de fundação de uma nação em formação.

Arelado a esses fatores, Candido (1989) relaciona essa dependência também ao fato de que não existia no país um público que fosse capaz de “digerir” uma literatura mais elaborada. Desse modo, aos escritores só restava escreverem segundo os moldes europeus “e assim se dissociavam muitas vezes da sua terra. Isto dava nascimento a obras que os autores e leitores consideravam altamente requintadas.” (CANDIDO, 1989, p.145) E esse requinte era suposto pelo fato de o escritor utilizar-se do que era europeu, da língua europeia, da maneira ideal de escrever, em suma, daquilo que era tido pela sociedade em geral como o melhor, o pertencente a uma elite altamente intelectualizada, o que, a nosso ver, representava mais uma forma de alienação e de supressão. Será mesmo que não existia ninguém que pudesse consumir uma literatura que não fosse engessada nesse padrão?

Segundo Candido (1989), quando a consciência do subdesenvolvimento chegou aos nossos escritores é que surgiu uma literatura menos dependente e mais autônoma em relação à europeia. A isso, Bonnici (2009) se refere como sendo uma literatura com um alto grau de diferenciação. Essa literatura consciente e independente não era mais influenciada por modelos estrangeiros, e sim, pelo que já havia sido escrito, seguindo um novo padrão, o nacional. Houve um deslocamento do eixo de influências, ao invés de ser influenciada pelo externo, pelo que não era nacional, essa literatura emergente começou a olhar para dentro, em um movimento de valorização do que era escrito internamente, por escritores engajados e dissociados dos moldes tradicionais de escrita literária.

Essas obras superaram a simples cópia e destilaram uma consciência de superação em uma crescente escrita repleta de criatividade e beleza estética próprias de autores críticos, refinados e coerentes com a conjuntura social instaurada pela necessidade de superação de antigos moldes.

Assim sendo, essas obras merecem um estudo mais aprofundado. Contudo, não é nosso entendimento que qualquer texto que se insere na perspectiva pós-colonial tem realmente um valor estético e merece, por exemplo, ser considerado canônico, mas concordamos com o pensamento de que não é por serem pós-coloniais que não devam ser estudados. Inclusive, as obras analisadas, neste estudo, inserem-se na ótica pós-colonialista. Com os estudos pós-coloniais, as vozes marginalizadas pelo sistema dominador imperialista passam a serem ouvidas pelos críticos literários e culturais. Há um deslocamento do olhar do centro para a margem, para a periferia.

Existem ainda muitas controvérsias no que diz respeito à terminologia pós-colonial. Stuart Hall, em *Da Diáspora* (2003), especialmente no capítulo “Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite”, apresenta algumas discussões feitas por teóricos, dentre eles Shohat e Dirlik, relativizando o termo *pós*. Esses estudiosos apontam para o fato de que essa nomenclatura engessaria cronologicamente alguns textos, além de universalizar e linearizar um certo período.

Na nossa pesquisa, porém, interessar-nos-á mais o conceito formulado por Hall (2003), já que considera que o pós-colonial descreve e caracteriza mudanças globais que trazem consequências, tanto para o colonizado como para o colonizador. A respeito disso, ele afirma:

O termo se refere ao processo geral de descolonização que, tal como a própria colonização, marcou com igual intensidade as sociedades colonizadoras e as colonizadas (de formas distintas, é claro). Daí a subversão do antigo binarismo colonizador/colonizado na nova conjuntura. De fato, uma das principais

contribuições do termo “pós-colonial” tem sido dirigir nossa atenção para o fato de que a colonização nunca foi algo externo às sociedades das metrópoles imperiais. (HALL, 2003, p.108, grifo do autor)

Ora, esse período de colonização experimentado pela metrópole e suas colônias, bem como seu gradativo desvencilhamento do domínio colonial trouxe consequências tanto para a primeira quanto para a segunda. Concordamos com o pensamento de Hall (2003) e, na contramão de alguns estudos pós-coloniais, procuramos, na nossa pesquisa, perceber as marcas deixadas na vivência dos colonizados e dos colonizadores nas obras *A varanda do frangipani* e *Os cus de Judas*, deixando de lado o simples binarismo, entendendo-as como consequências de um processo complexo de luta que marcou os dois lados. Hall (2003, p. 108-109, grifo do autor) ainda acrescenta:

As diferenças entre as culturas colonizadora e colonizada permanecem profundas. Mas nunca operam de forma absolutamente binária, nem certamente o fazem mais. Essa mudança de circunstâncias, nas quais as lutas anticolonialistas pareciam assumir uma forma binária de representação para o presente momento em que já não podem mais ser representadas dentro de uma estrutura binária, eu descreveria como um momento que parte de uma concepção de diferença [...] Consequentemente, o termo pós-colonial não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a “colonização” como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural- e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou “global” das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação.

Essas diferenças surgem de forma mais evidente e profunda, contribuindo para as discussões que abordam o transculturalismo, a transculturação e as identidades culturais. Contudo, não deixam de ser inseridas no contexto histórico e político de dominação vivenciado durante séculos, por diferentes povos.

Ainda discutindo essas relações, percebemos que uma das estratégias adotadas pelos pesquisadores literários para desmitificar o estudo de textos que versem sobre a temática do colonizador/colonizado, opressão/oprimido, guerra colonial, dentre outros aspectos concernentes ao pós-colonialismo, é a inserção da análise da relação entre a memória individual e coletiva e a formação da identidade do sujeito pós-colonial.

Mas como falar em construção de uma identidade no cenário da pós-modernidade? Será que realmente existe uma única identidade? Stuart Hall (2000) procura responder a esses questionamentos e chama a atenção para o fato de que, na atual conjuntura, não há uma identidade coesa, unificada. Não podemos concebê-la como algo permanente, idêntico, inalterado e inabalado.

Para o referido autor, é preciso pensar o termo sob a esfinge da diferença, das múltiplas formas de ser, de se expressar. Desse modo, precisamos refletir a respeito da identidade nacional, social e cultural como um processo em constante reconfiguração, levando em conta as especificidades do processo de colonização e de libertação colonial que se instaurou de maneira diferente e que se expressa de modo distinto em *A varanda do frangipani* e em *Os cus de Judas*.

Não falemos em uma identidade, mas em identidades. Hall (2003) afirma que, longe de estarem alicerçadas numa simples recuperação do passado, que espera para ser desvelado e que, ao sê-lo, “há de garantir nossa percepção de nós mesmos pela eternidade”, elas são apenas, “os nomes que aplicamos às diferentes maneiras que nos posicionamos, e pelas quais nos posicionamos nas narrativas do passado” (HALL, 2003, p. 69). Logo, a identidade é vista como uma construção, como um processo nunca completado:

A identidade não assinala aquele núcleo estável do eu que passa, do início ao fim, sem qualquer mudança, por todas as vicissitudes da história. Esta concepção não tem como referência aquele segmento do eu que permanece, sempre e já, mesmo, idêntico a si mesmo ao longo do tempo. Do ponto de vista do “eu coletivo”, nacional, não há um eu coletivo capaz de estabilizar, fixar ou garantir o pertencimento cultural ou uma unidade imutável que se sobrepõe a todas as outras diferenças... As identidades estão sujeitas a uma historicização radical. (HALL, 2003, p. 108)

De acordo com o pensamento acima, podemos inferir que os sujeitos assumem papéis sociais diversos, revestindo-se de identidades muitas vezes contraditórias. Em *A varanda do frangipani*, o personagem Domingos Mourão, um português encantado pela nação moçambicana, deixa transparecer em inúmeros trechos da narrativa seu amor pelo lugar onde vive, a ponto de ter deixado a família para continuar na África.

De maneira contraditória, relaciona-se com a sociedade em que está inserido. Assume posturas extremamente nacionalistas, ao se referir à África como sendo um lugar maravilhoso e surpreendente: “*Hoje eu sei: África rouba-nos o ser.*” (COUTO, 2009, p. 47, grifo do autor). Com esse enunciado, o personagem exterioriza o seu amor pelo território africano, seu encanto por tudo o que ele representa para os seus habitantes e principalmente o que se tornou para ele. Como português, Mourão estava acostumado a uma vivência diferente, formado no molde europeu de se relacionar com o mundo e com os outros, teve que se adaptar à maneira de ser calorosa dos africanos. Agora percebera que ele não era mais o mesmo, que a África tinha inundado o seu ser e o transformado.

Encantando-se pela árvore do frangipani, posiciona-se como seu dono, como aquele que conhece profundamente a significação que ela possui. “O *senhor é negro, inspector. Não pode entender como sempre amei essas árvores.*” (COUTO, 2009, p. 45, grifo do autor). Em outro trecho lemos, “*Pois, senhor inspector, eu sou essa árvore. Venho de uma tábua de outro mundo mas o meu chão é este, minhas raízes renasceram aqui. [...] Não é só o falar que é já outro. É o pensar, inspector.*” (COUTO, 2009, p.46, grifo do autor)

Percebemos que Domingos Mourão tinha consciência de sua relação de afeiçoamento e de reconstrução de si mesmo. Ele era uma árvore feita de uma madeira diferente, a europeia, mas que tinha renascido, crescido e se transformado no solo africano. Suas raízes entranhavam-se naquele lugar, seu modo de ser, de falar e de pensar eram outros. Nesse momento, fica evidente que não se identificava mais como um português, agora era um africano.

Por outro lado, trava com Nhonhoso, seu companheiro do asilo, uma relação conflitante. Ao passo que o considera como um amigo, deixa transparecer em alguns diálogos, resquícios de uma formação branca, portuguesa e muitas vezes, preconceituosa, como em: “*E vocês, pretos, vocês falam mal dos brancos mas a única coisa que querem é ser como eles...*” (COUTO, 2009, p. 62, grifo do autor) e em “*A diferença entre mim e você é que, a mim, ficam cabelos no pente enquanto a você ficam pentes nos cabelo.*” (COUTO, 2009, p. 62, grifo do autor).

Em alguns momentos reconhecia-se como africano, mas via nos olhos, dos de fato africanos, esse não-reconhecimento e, como exemplificado nos trechos acima, deixava transparecer esse pensamento de diferença, de dubiedade. A mudança desse personagem reitera o que Hall (2003) afirma sobre as identidades. Não há uma identidade fixa, imutável e estável, ela está sempre sujeita a uma tomada de postura, que depende do contexto em que os sujeitos estão inseridos.

No romance português *Os cus de Judas*, a problemática da diferença, das identidades em mutação também pode ser percebida. Através das memórias do seu narrador-personagem, Lobo Antunes reconta a história da guerra em Angola do ponto de vista do soldado português, que antes de ser soldado fora médico, mas que se viu obrigado a embarcar para o território angolano, para uma batalha que não considera em defesa de um território e da manutenção do projeto imperial, mas, sim, de uma invasão dos espaços do outro.

O narrador encontra-se em uma posição instável, já que os papéis sociais a ele impostos não são aqueles idealizados pelo ex-soldado. Como nos indica a narrativa, antes de ir para a guerra, as tias e os demais parentes do narrador acreditavam que aquela experiência faria dele

um sujeito melhor, bem formado, um homem. “— Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem” (ANTUNES, 2010, p. 13). E, a esse respeito, o narrador comenta:

De fato, consoante as profecias da família, tornara-me um homem: uma espécie de avidez triste e cínica, feita de desesperança cúpida, de egoísmo e da pressa de me esconder de mim próprio, tinha substituído para sempre o frágil prazer da alegria infantil, do riso sem reservas nem subentendidos, embalsamado de pureza, e que me parece escutar, sabe, de tempos a tempos, à noite, ao voltar para casa, numa rua deserta, ecoando nas minhas costas numa cascata de troça (ANTUNES, 2010, p. 28).

Ele havia se tornado aquilo que sua família esperava. Um soldado, um homem sisudo, responsável, apto para exercer a função de chefe da família e se posicionar socialmente e politicamente de acordo com as tradições familiares. Porém, em seu ser não cabia mais a pureza e a alegria da infância, só tristeza, desesperança e solidão. Tal constatação o leva a se questionar: “[...] em que fundo de mim deixei que essa inocência se perdesse?” (ANTUNES, 2010, p. 159). Para o narrador, também essa transformação indesejável era reprovável, e foi só por causa da guerra que ela ocorreu. O conflito que ele estava experimentando fazia dele vítima, assim como fez a vários outros que lutaram e que sofriam em Angola:

Nós não éramos cães raivosos quando chegamos aqui disse eu ao tenente que rodopiava de indignação furiosa, não éramos cães raivosos antes das cartas censuradas, dos ataques, das emboscadas, das minas, da falta de comida, de tabaco, de refrigerantes, de fósforos, de água, de caixões, antes de uma Berliet valer mais do que um homem e antes de um homem valer uma notícia de três linhas no jornal. (ANTUNES, 2010, p. 123).

Ele estava em Angola lutando por um ideal de que não compartilhava. Aquela experiência, na sua visão, não iria servir para mais nada, a não ser para degredá-lo, para transformá-lo em um “animal”, para despertar os piores sentimentos e levar a ele e a seus companheiros a um estado de depreciação e de miséria extremas. Pouco a pouco sua condição humana de cidadão, de homem de bem estava sendo negada, sem dignidade, sentia-se um nada, com menos valor do que uma berliet, um veículo que servia para carregar soldados e armas. A perda da coisa, do carro, era mais significativa do que a morte de um soldado, daquele que estava defendendo os ideais e o domínio territorial de uma colônia.

Ao regressar a Portugal, o narrador experimenta o sentimento de não ser reconhecido pelo Estado que o colocou naquela situação. Sente-se inútil, humilhado, não compreendido. Para ele, tudo o que tinha enfrentado nos dias de serviço no exército português em Angola, não

servira nem para que ele fosse valorizado como um herói nacional. Podemos perceber isso pelo incômodo que assola várias personagens da narrativa, inclusive as tias do narrador, as mesmas que afirmaram que a guerra o faria um homem, no final da narrativa confessam: “— Estás mais magro. Sempre esperei que a tropa te tornasse um homem, mas contigo não há nada a fazer.” (ANTUNES, 2010, p. 196).

Evoquemos também a cena em que o narrador volta para Portugal para conhecer a filha que acabara de nascer, e tem sua mala revistada no aeroporto de Lisboa:

O empregado da Alfândega, magrinho intolerante que suspeitou decerto em mim o guerrilheiro em embrião, vasculhou-me a mala num azedume minucioso em busca de metralhadoras libertárias.

– Trago um feto de oito meses escondido no meio das camisas – informei-o amavelmente para lhe aguçar a irritação e o zelo. Possuía o aspecto desiludido de quem se estende ao lado de uma esposa frígida, que apenas o pulmão de aço do folhetim do rádio mantém viva.

– **Vocês vem de Angola convencidos que são uns grandes homens mas isto aqui não é mato, seu tropa. [...]**

O burocrata idoso que seguia à minha frente voltou-se para trás assarapantado, uma senhora disse para a outra **Chegam todos assim lá de África, coitadinhos, e eu senti que me olhavam como se olham os aleijados que rastejam de muletas nas cercanias do Hospital Militar, sapos coxos fabricados pela estupidez do Estado Novo**, que ao fim da tarde, no Verão, **escondiam os cotos envergonhados nas mangas das camisolas**, pombos doentes pousados nos bancos do jardim da Estrela [...] O burocrata idoso, assarapantado, tocou-me respeitosamente no ombro:

– O feto que traz na mala está num frasco? [...]

Sentado no banco traseiro do carro, com os estalos do contador a pularem-me como soluços no esôfago **eu procurava desesperadamente reconhecer a minha cidade [...]** (ANTUNES, 2010, p. 82-83, grifos nossos).

Pelo excerto acima, percebemos que a maneira como a sociedade via os soldados também era distinta. Na fala do funcionário da Alfândega, “– Vocês vem de Angola convencidos que são uns grandes homens mas isto aqui não é mato, seu tropa. [...]” fica clara a convergência da voz do homem e de outras vozes. Seu discurso está imbricado com o de outros, o que para Bakhtin (1990) é a marca do dialogismo e da polifonia, já que não existem discursos neutros ou totalmente isentos de outras vozes.

A respeito disso, Bakhtin (1990, p.86) afirma:

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social.

O que Bakhtin (1990) considera como “toque nos milhares de fios dialógicos existentes”, na nossa concepção, corresponde ao encontro das inúmeras vozes consonantes ou dissonantes que fluem dos diálogos e que se materializam em outros discursos. Desse modo, o discurso alheio é visto pelo falante como a enunciação de outra pessoa, que possui uma construção autônoma.

Ao incorporar o discurso alheio, esse discurso sofre transformações e não é mais o mesmo, porém, mesmo sendo alterado, o discurso do outro pode ser reconhecido, assim, o discurso alheio não se dilui nem se efetua completamente.

Ora, se os soldados voltavam de Angola convencidos de que eram grandes homens é porque alguém já tinha conferido essa homenagem a eles. Algumas pessoas consideravam que aquilo que esses portugueses estavam fazendo em Angola era, sim, algo merecedor de orgulho e honra nacionais, outros, como o funcionário da Alfândega, não concordavam com esse pensamento. Percebemos na sua fala, um quê de desprezo e de inveja. Para ele, os combatentes estavam sendo valorizados até demais, o que se contrapõe ao sentimento do narrador, que era tido como um “coitadinho” pela senhora que o observava e que se sentia analisado com espanto, pena e medo pelas pessoas que se encontravam no momento da inspeção.

O soldado, regressando ao seu país, não conseguia reconhecer a sua cidade natal, e não era a cidade que tinha mudado, ele é que não era mais o mesmo. Suas expectativas eram outras, seu modo de ver a vida também tinha sido modificado pelas experiências traumáticas vivenciadas por ele⁶. Assumia agora novas identidades, muitas vezes conflitantes, envoltas no desejo de esquecer o que presenciara em Angola e reticentes por saber que teria que regressar ao seu trabalho no exército lusitano.

Em outro trecho lemos:

Queria desesperadamente ser outro, sabe, alguém que se pudesse amar sem vergonha e de que os meus irmãos se orgulhassem, **de que eu próprio me orgulhasse ao observar no espelho da barbearia ou do alfaiate o sorriso contente**, o cabelo louro, as costas direitas, os músculos óbvios sob a roupa, o sentido de humor à prova de bala e a inteligência prática.

Irrita-me este invólucro inábil e feio que é o meu, as frases enroladas na garganta, a falta de lugar para as minhas mãos defronte das pessoas que não conheço e me amedrontam. (ANTUNES, 2010, p.168, grifos nossos).

⁶ No capítulo 3 dessa dissertação, deter-nos-emos mais profundamente nessas experiências traumáticas e nas consequências delas advindas para a vida do soldado português representado em *Os cus de Judas*.

De algum modo, ele não era mais o mesmo que tinha viajado anos antes para Angola. E o que era, ao regressar da África, não o estava agradando. Desejava ser outro, posicionar-se de outra maneira, despertar o orgulho dos familiares e principalmente perceber que o sacrifício de ficar longe da família tinha sido recompensado. Mas não. Sentia-se diferente, triste, confuso, apático e deslocado do seu círculo social. Percebemos que sua identidade é extremamente movediça, constituída em relação com a maneira como ele se vê e como a sociedade o vê. Como afirma Hall (2003), a identidade do sujeito pós-colonial é extremamente negociada e não consolidada, e isso fica claro quando analisamos o soldado português representado na obra de Lobo Antunes.

É nessa perspectiva que inserimos a obra *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes, no cenário pós-colonial. Mesmo não sendo representante de uma literatura feita por um país colonizado, mostra os efeitos dessa descolonização experimentada por várias nações, especialmente a angolana, apontando, ao nosso ver, para as consequências desastrosas desse evento para a vida do colonizador, personificado pelo soldado do exército português, personagem principal do livro de Lobo Antunes.

O combatente lusitano idealizado nessa narrativa pode não ser uma representação total e tradicional do colonizador bruto e desumano de algumas obras literárias, mas simboliza sim, na nossa perspectiva, o conquistador, aquele que saiu de sua terra, invadiu outro território e lutou para que o mesmo não fosse retomado pelos nativos. Lobo Antunes constrói um personagem humano, símbolo do poder bélico da metrópole, mas que também sofre com o que acontece na colônia, que se importa e se relaciona com os negros angolanos. Seria um novo modo de representar um velho colonizador?⁷

Já com *A varanda do frangipani*, de Mia Couto, podemos verificar como essas relações de diferença se estabelecem na vida do colonizado. Salienta-se que, mesmo que as obras apresentem como contexto social e histórico guerras de colonização diferentes, como a moçambicana de Mia Couto e a angolana de Lobo Antunes, a análise desses textos aponta para a representação do que aconteceu em outros países africanos, que estão engajados neste processo de colonização e pós-colonização e estão intercaladas por um contexto em comum, uma complementando a outra historicamente, do período colonial ao pós-colonial.

⁷ Esse questionamento será retomado no capítulo 3 desta dissertação. Nele, vamos nos deter na forma de representação do colonizador, a partir do confronto entre as obras *A varanda do frangipani* e *Os cus de Judas*.

2.2 LITERATURA E MEMÓRIA

O estudo sobre a memória possui pluralidade de vozes.⁸ Na concepção de Iván Izquierdo (2002, p.09), “memória é a aquisição, a formação e a evocação das informações.” Desse modo, os seres humanos são constructos de recordações, elas provêm das experiências vivenciadas. O cérebro humano, de certa forma, “escolhe” aquilo que vai ser absorvido, e é essa memória, para Izquierdo (2002, p.10), que “determina a personalidade, o modo de ser das pessoas”.

Para Braga (2000), no artigo “O trabalho com a literatura: Memórias e histórias”, o entrelaçamento entre a literatura e a memória remonta a Homero, quando a declamação era a base da cultura e da educação gregas. Afirma ainda que:

A memória e a literatura encontram-se sempre: na poesia épica, no romance, no conto, na crônica, na carta, na (auto) biografia, marcando especificidades nos gêneros (como o romance de memória) e estilos (como o de um Proust ou de um Bandeira); no trabalho de escrever; no trabalho de ler; no trabalho de editar; traduzir, nos vários modos de produção e circulação da obra literária. (BRAGA, 2000, p.85).

Por esse excerto, percebemos que há múltiplas formas de relacionar a literatura e a memória. Dentre essas formas, destacam-se as habilidades de lembrar e narrar. Da oralidade da transmissão dos contos de fada, às rodas dos griot’s africanos (que com suas histórias procuram perpetuar os costumes e tradições africanas) até a incompleta narrativa de Sherazade, que noite após noite prende a atenção do sultão, fica claro que as rememorações e o exercício criativo construído linguisticamente estão imbricados em uma malha discursiva.

Outra concepção a respeito da memória é a do filósofo Bergson (1999), que no final do século XIX evidencia a dimensão individual da memória. Ele se afasta da concepção de memória que faria do cérebro e de suas células locais de armazenamento, lugares de mero arquivamento do passado. Para ele, a capacidade de rememorar está vinculada essencialmente ao espírito e se comunica com o corpo, constituindo a materialidade do ser humano através das lembranças.

O ser humano seria composto por um corpo que, entrelaçado com o espírito, com a capacidade de pensar, materializaria as lembranças através de imagens. Mas o autor salienta que essa concretização não seria completa, já que é feita pelo cérebro, e esse faz parte do corpo.

⁸ Neste capítulo, vamos nos deter somente nos conceitos de memória apresentados por Braga, Izquierdo, Bergson, Halbwachs, Pollak e Le Goff. Todavia, nas análises literárias que se seguirão, outras concepções serão contempladas.

Em *Matéria e Memória* (1999), salienta que o mundo é apreendido pelo sujeito através de imagens e da relação entre elas e o seu corpo. A respeito do conceito de imagem, ele afirma que:

[...] por "imagem" entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama de uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a "coisa" e a "representação" (BERGSON, 1999, p. 2).

Ao afirmar que a imagem é muito mais do que a representação e do que a “coisa” propriamente dita, Bergson (1999) inicia a reflexão a respeito da incapacidade que temos de simbolizar por palavras ou imagens um determinado fato. Desse modo, a antiga Moçambique dos velhos de *A varanda do frangipani* ou a guerra que o soldado português de *Os cus de Judas* presenciou e construiu linguisticamente não podem ser concebidas como totalmente verídicas, já que estão cheias de impressões subjetivas.

O autor acredita que a totalidade do universo jamais pode ser completamente decifrada pelo homem, pois o seu instrumento de raciocínio é uma parte dele. Segundo Bergson (1999, p. 266), a memória “tem por função primeira evocar todas as percepções passadas análogas a uma percepção presente, recordar-nos o que precedeu e o que seguiu, sugerindo-nos, assim, a decisão mais útil”. A percepção não seria uma lembrança mais forte ou mais fraca, e sim a capacidade de captar fenômenos exteriores a nós mesmos. Afirma, ainda, o filósofo:

A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela. (BERGSON, 1999, p.77).

Logo, a memória seria a capacidade de representar mentalmente o passado, estaria impregnada de pensamentos e de imaginação. Não pode ser destruída, nada do que foi pensado, percebido ou imaginado se perde realmente, pode ficar escondido no inconsciente sendo acionado em algum tempo, por algum estímulo, tornando-se consciente. Na narrativa de *A varanda do frangipani*, assim como em *Os cus de Judas*, percebemos que a memória é desenrolada aos poucos. Na primeira, os velhos⁹ do asilo de São Nicolau conversam uns com os outros, com Marta Gimo e com o inspetor Izidine Naíta naturalmente e derramam sobre eles

⁹ O próximo capítulo será destinado exclusivamente às discussões a respeito da importância da memória dos velhos na construção da narrativa miacoutiana.

suas lembranças, muitas vezes sem obedecer a nenhuma ordem cronológica, apenas como se elas estivessem jorrando de dentro de si. Na segunda, o soldado narrador sente-se fascinado pela ideia de conversar com uma desconhecida no bar e vai retomando o passado sem obedecer a nenhum critério, somente exterioriza e exorciza seu inconsciente, alternando lembranças de tempos muito remotos e de outros mais próximos ao momento da conversa.

Outra característica da memória evidenciada por Bergson (1999) é o fato de ela possuir uma duração diferenciada, de acordo com a intensidade com que foi gerada. Quanto mais ela for marcada por sentimentos fortes mais ela durará, se o sujeito valorar um determinado acontecimento como importante, alegre, carregado de bons sentimentos, pode inconscientemente deixá-lo mais acessível, e certamente lembrará mais facilmente dele. Por outro lado, se o ressignificar como algo doloroso, triste, decepcionante, poderá escondê-lo no seu inconsciente ou “sublimá-lo”.

Martins (2008) salienta que o filósofo detém seus estudos no caráter individual da memória. Ela aponta para a diferença existente entre os dois tipos de memória elaborados por Bergson (1999): a memória independente e a memória-hábito.

A memória independente possui uma imensa capacidade de armazenamento da realidade passada, já que registra “todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam”, sem negligenciar nenhum deles sequer, “nenhum detalhe”, atribuindo “a cada fato, a cada gesto, seu lugar e sua data”. Essa enorme capacidade de armazenamento se constitui enquanto característica natural própria desta memória, considerada pelo autor como a memória pura, pertencente ao espírito humano. (MARTINS, 2008, p. 66, grifo da autora).

A memória independente comporia um arcabouço de lembranças armazenadas no decorrer da vida dos indivíduos, que constituiria uma memória pura e totalizante¹⁰. São as lembranças que estão no nível do inconsciente, as virtuais, que representam acontecimentos específicos do passado e que raramente são lembradas, sem que haja um esforço ou um acionamento, como as de um evento traumático, por exemplo.

Já a memória-hábito seria aquela formada pelas ações desenvolvidas pelo ser que se tornam costumeiras em sua vida, seriam adquiridas pela experiência. Essas lembranças são automatizadas com o corpo, relacionam-se com os objetos, com as ações, como andar de bicicleta, dirigir, falar ou saber se comportar em uma reunião formal de trabalho, por exemplo.

¹⁰ Mais adiante, veremos outras concepções que contrastam com essa cunhada por Bergson, contudo, achamos necessário expor o pensamento do filósofo, já que ele foi um dos que primeiro se dedicaram ao estudo da memória, articulando-a ao espírito e à matéria.

Sobre a memória-hábito, Bergson (1999, p.88) afirma ser ela adquirida por um esforço repetitivo, como de um aluno que estuda uma lição e volta a ela várias vezes, até tê-la memorizado.

A lembrança da lição, enquanto aprendida de cor, tem todas as características de um hábito. Como o hábito, ela é adquirida pela repetição de um mesmo esforço.

Como o hábito, ela exigiu inicialmente a decomposição, e depois a recomposição da ação total. Como todo exercício habitual do corpo, enfim, ela armazenou-se num mecanismo que estimula por inteiro um impulso inicial, num sistema fechado de movimentos automáticos que se sucedem na mesma ordem e ocupam o mesmo tempo.

Explanando mais sobre essa diferença, o pesquisador afirma que a “lembrança de uma leitura” é passageira, sendo apenas uma representação, e depende da força do espírito para que seja abreviada ou adquirida de verdade. Por outro lado, a “lembrança apreendida” é adquirida, e depende da ação do tempo para que de fato seja vivida (BERGSON, 1999). Ainda referindo-se à analogia de uma aula, constatamos que o que ficará na memória do aluno será aquilo que for mais carregado de significação e de aproximação com a sua vida, ao passo que o que não fizer sentido para ele será esquecido rapidamente.

Guimarães; Rezende; Brito (2012, p.09) observam na obra supracitada de Bergson, “que com o corpo constrói-se subjetivamente os objetos e as relações com o mundo.” A memória, nessa concepção, seria também entendida como uma imagem, já que “é das imagens que extraímos os fatos/acontecimentos que configuram nossa forma de relação em sociedade ou com outros objetos [...]”, (GUIMARÃES; REZENDE; BRITO, 2012, p.09). Logo, a ação dos indivíduos sobre as coisas promove uma percepção de lembrança acionada por uma imagem. O que fica armazenado pela memória são as representações, as imagens do passado e não o próprio passado. Assim, quando uma pessoa experiencia novamente uma determinada situação, vem em sua mente uma imagem daquela lembrança, que articula o seu corpo em sua experiência mnemônica.

Contudo, não é só lembrar que faz parte do complexo processo da memória. O ato de esquecer e de falsear informações também é importante para esse processo mimético. Primo Levi (1990) afirma que a memória é composta por muitas recordações falsas, que se modificam e aumentam, absorvendo elementos estranhos. Para ele, os traumas, as interferências de outras lembranças, muitas vezes não são propriamente dos indivíduos, e sim de outros. As repressões, os recalques podem falsear a memória ou provocar bloqueios que impedem essas rememorações de florescerem.

Primo Levi foi um dos poucos judeus sobreviventes de Auschwitz, campo de concentração onde milhares de pessoas foram mortas pelos nazistas. Ele narra em suas obras, de forma impactante, o testemunho dos horrores cometidos nos campos nazistas. Através de suas memórias, constrói uma narrativa que não pertence somente a ele mesmo, mas que é o testemunho vivo de todos aqueles que experimentaram o horror dos campos de concentração.

No livro *Os afogados e os sobreviventes* (1990), especialmente no capítulo “A memória da ofensa”, deixa transparecer sua concepção de não haver uma total veracidade nos testemunhos sobre os campos de concentração, uma vez que se trata de experiências de aniquilação e pelo fato de que os que conseguiram completar tal experiência não estão vivos para dar seu testemunho.

É a partir das representações adotadas na obra de Levi, anunciadas por meio da rememoração e do testemunho, que a experiência individual é mantida e, ao mesmo tempo, existe a constituição da própria história como lembrança, através de uma memória coletiva.

Outro enfoque dado ao estudo da memória é o direcionado a partir das reflexões de Maurice Halbwachs. Contrapondo-se ao pensamento de Bergson, Halbwachs (1990) assinala que a memória individual é sobreposta pela memória coletiva, o que coaduna com o pensamento de Primo Levi.

Para o pensador francês, a memória individual existe a partir da memória coletiva. Uma vez que as lembranças são construídas no interior de um grupo, o indivíduo carrega a lembrança, mas está sempre em contato com a sociedade em geral, com instituições. As lembranças se alimentam das diversas memórias dos grupos com os quais nos relacionamos, o que forma, nas palavras de Halbwachs, a “comunidade afetiva”.

Diz ele sobre isso:

[...] A ideia que representamos mais facilmente, composta de elementos tão pessoais e particulares quanto o quisermos, é a ideia que os outros fazem de nós; e os acontecimentos de nossa vida que estão sempre mais presentes são também os mais gravados na memória dos grupos mais chegados a nós. [...] Essas lembranças estão para “todo o mundo” dentro desta medida, e é por podermos nos apoiar na memória dos outros que somos capazes, a qualquer momento, e quando quisermos, de lembrá-los. (HALBWACHS, 1990, p.48, grifo do autor).

Desse modo, fica evidente que, para o pesquisador, não existe uma memória puramente individual, o que há é um amálgama de recordações que são acionadas pelo grupo e que, misturado com as lembranças individuais, forma um todo. A respeito desse entrelaçamento entre a memória individual e a coletiva, diz mais Halbwachs (1990, p.53-54):

Se essas duas memórias se penetram frequentemente; em particular se a memória individual pode, para confirmar algumas de suas lembranças, para precisá-las, e mesmo para cobrir algumas de suas lacunas, apoiar-se sobre a memória coletiva, deslocar-se nela, confundir-se momentaneamente com ela; nem por isso deixa de seguir seu próprio caminho, e todo esse aporte exterior é assimilado e incorporado progressivamente a sua substância. A memória coletiva, por outro, envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas. Ela evolui segundo suas leis, e se algumas lembranças individuais penetram algumas vezes nela, mudam de figura assim que sejam recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência pessoal.

Por esse pensamento, a memória individual, a interna, apoiar-se-ia na memória coletiva, a externa, já que toda história pessoal está inserida numa totalidade. (HALBWACHS, 1990). As reminiscências dos personagens das obras analisadas nesta dissertação seguem a nosso ver esse paradigma. São individuais, representações subjetivas de eventos: a Moçambique assolada pela guerra, o assassinato a ser desvendado, a perda das tradições, em *A varanda do frangipani*, e a participação de um soldado português na guerra de Angola e os traumas dela advindos, em *Os cus de Judas*, mas apontam para a elaboração coletiva de tais fatos.

Outra consideração pertinente com o pensamento de Halbwachs é o fato de que as reminiscências constituídas dentro de um grupo podem ser simuladas ou reconstruídas. O pesquisador afirma que:

A lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada. (HALBWACHS, 1990, p.71)

As pessoas podem criar representações do passado, apropriando-se das percepções de outras pessoas, estabelecendo uma imaginação do acontecimento. Logo, a lembrança é a reconstrução do passado, inserindo também dados ou questões do presente, ou ainda reconstruções feitas em épocas anteriores, de onde a imagem se altera e incorpora novos elementos. Contudo, para que as lembranças dos outros possam ser incorporadas como se particulares fossem, é preciso que “as lembranças desses grupos não estejam absolutamente sem relação com os eventos que constituem o meu passado.” (HALBWACHS, 1990, p. 77).

Essas lembranças individuais são estabelecidas com a coletividade muito cedo, ainda no seio da família. Desde a mais tenra idade, a criança possui lembranças que só consegue sustentar, se estiver vinculada a algum ente social. A partir dessa integração social, Halbwachs (1990) distingue dois tipos de lembranças; no primeiro tipo, estão inclusas aquelas que são

facilmente acionadas e revividas; no segundo tipo, aquelas que estão escondidas, que não são tão facilmente acionadas.

Halbwachs demonstra que aquelas que são acionadas com mais facilidade são justamente aquelas que estão atreladas a algum grupo social. A respeito disso, Halbwachs (1990, p.49, grifo nosso) afirma:

As primeiras (as de acesso mais rápido) estão sempre ao nosso alcance, porque se conservam em grupos nos quais somos livres para penetrar quando quisermos, nos pensamentos coletivos com que permanecemos sempre em relações estreitas; tanto que todos os seus elementos, todas as ligações entre esses elementos e as passagens mais diretas de uns aos outros nos são familiares. As segundas nos são menos e mais raramente acessíveis, porque os grupos que as trariam a nós estão mais distantes; não estamos em contato com eles senão de modo intermitente.

Halbwachs (1990) nega o caráter unívoco da memória. O autor afirma que ela apresenta um alto grau de multiplicidade de influências, que, muitas vezes, pode parecer pessoal ou independente, mas não é.

A sucessão de lembranças, mesmo daquelas que são mais pessoais, explica-se sempre pelas mudanças que se produzem em nossas relações, com os diversos meios coletivos, isto é, em definitivo pelas transformações desses meios, cada um tomado à parte, e em seu conjunto. [...] que nossas lembranças mais pessoais resultem da fusão de tantos elementos diversos e separados. Primeiramente, ao refletir, esta unidade se converte em multiplicidade. [...] a lembrança aparece pelo efeito de várias séries de pensamentos coletivos em emaranhadas, e que não podemos atribuí-la exclusivamente a nenhuma dentre elas, nós supomos que ela seja independente e opomos sua unidade a sua multiplicidade. (HALBWACHS, 1990, p. 52).

Além do caráter mutável das lembranças já evidenciado acima, Halbwachs salienta que existem “zonas de obscuridade”, nas quais alguns eventos não ficam totalmente claros e inteligíveis. Sobre isso, diz:

[...] muito de nossas lembranças remontam a períodos onde, por falta de maturidade, experiência ou de atenção, o sentido de mais um fato, a natureza de mais de um objeto ou de uma pessoa, nos escapavam pela metade. (HALBWACHS, 1990, p.75)

Outra característica da memória coletiva evidenciada por Halbwachs é a continuidade. Ao preservarem lembranças vivas, as memórias coletivas geram em seus membros um sentimento de continuidade. Quando este sentimento se desfaz, há uma diferenciação e o

surgimento de novos grupos, ou seja, a memória coletiva assume o papel de coadunação, já que “é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém” (HALBWACHS, 1990, p.81).

Uma outra questão suscitada por Halbwachs é que tanto a memória individual quanto a coletiva apresentam pontos de contato com a memória nacional, e que, como elas, pode ser negociada e reconstruída. Pollak (1989, p.3), referindo-se ao pensamento de Halbwachs, afirma que essa memória nacional pode ser entendida como “a forma mais completa de uma memória coletiva”, proporcionando um sentimento de pertencimento à sociedade em que o indivíduo está inserido.

Pollak (1989) também vê a memória individual atrelada à coletiva, mas não concebe a coletiva como sendo mais importante do que a individual. Ele se interessa pelos “processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias.” (POLLAK, 1989, p.4). Nessa concepção:

A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: [...] A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementaridade, mas também as oposições irreduzíveis. (POLLAK, 1989, p.09).

Percebemos que, para Pollak, a memória coletiva tem como função primordial manter a coesão e o sentimento de pertencimento de um grupo, fazendo com que o grupo coeso prossiga em prol da não-aniquilação de alguma lembrança.

Para ele, os elementos constitutivos da memória individual e coletiva são os mesmos: os acontecimentos vivenciados pessoalmente, os que ele chama de “vividos por tabela”, que são os experienciados pelos indivíduos de um mesmo grupo e que povoam o imaginário coletivo, as pessoas ou personagens e os lugares, ligados a uma lembrança pessoal. (POLLAK, 1992)

Daí decorre que os episódios vividos ao longo da vida de alguém ou grupo, as pessoas encontradas e os lugares pelos quais passam e que os marcam de alguma forma, constituem as memórias pessoais e coletivas. Contudo, em face de todos os acontecimentos, pessoas e lugares que podem ser vivenciados ao longo das existências das pessoas e dos grupos, fica impossível

a concretude da lembrança de todos eles, já que tanto uma quanto a outra são memórias seletivas, ou seja, “nem tudo fica gravado, nem tudo fica registrado” (POLLAK, 1992, p.203).

Além disso, Pollak (1992, p.202) entende que o entrecruzamento entre essas duas memórias é tão intenso que ele chega a falar em uma “memória herdada”, como se essas reminiscências tivessem sido transferidas por herança, de pais para filhos.

Pollak (1989) evidencia ainda, no seu texto “Memória, Esquecimento, Silêncio”, que as memórias são seletivas, construídas e que contribuem para a formação da identidade. “O que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e do grupo.” (POLLAK, 1989, p. 10).

Podemos portanto dizer que a memória é um elemento constituinte de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p.204)

Vale ressaltar uma questão pertinente e inquietante, sobre a redução da memória a grupos hegemônicos, o que resulta em uma memória homogeneizada, enquadrada. Esse “enquadramento” da memória, como enfatiza Pollak (1989), além de servir como um referencial do passado – evidencia a disputa em torno da memória – revela uma forma de manter a coesão dos grupos sociais.

O trabalho de enquadramento de memória se alimenta do material oferecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro. (POLLAK, 1989, p.09-10).

É esse enquadramento que sufoca as lembranças dos marginalizados, dos excluídos, provocando o surgimento de “memórias subterrâneas”, que em muitos casos são silenciadas e/ou transmitidas oralmente.

Corroborando essa ideia, afirma ainda que a memória individual pode ficar guardada pelo indivíduo, não por não ser importante, mas porque em um determinado contexto assume uma forma de resistência. “O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil opõe ao excesso de discursos oficiais.”

(POLLAK, 1989, p. 5). O silenciamento é, nesse caso, uma estratégia de sobrevivência e não necessariamente um esquecimento.

Essas memórias subterrâneas inserem-se na perspectiva do indizível, são tão traumatizantes e muitas vezes são tão contrárias ao estado, como no caso dos sobreviventes do holocausto judeu que voltaram a viver na Alemanha, que ficam guardadas, sendo contadas no âmbito familiar, muitas vezes, na iminência de serem para sempre silenciadas, em caso de morte. A situação, de certa forma, é prejudicial, uma vez que esse retardamento pode interferir na narração “intacta”, afetando, desse modo, a credibilidade da informação.

Por fim, percebemos que Pollak (1992) propõe que tanto a memória individual quanto a coletiva sofrem flutuações, ou seja, a organização das memórias individuais se dá em função das preocupações pessoais ou coletivas de cada momento. Desse modo, a memória, para ele, é flutuante e seletiva, sofrendo invariavelmente processos de organização e de construção.

[...] a memória é um fenômeno construído. Quando falo em construção, em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização. (POLLAK, 1992, p.204)

Outro pesquisador que estuda a memória é Le Goff (2003, p.419). Para ele, a memória “é a capacidade de conservar certas informações” e se refere a “um conjunto de funções psíquicas, graças aos quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas.” O pesquisador estabelece, ainda, associações entre a história e a memória, salientando que muitas vezes a última é confundida com o documento, o monumento e a oralidade.

Martins (2008, p.80), a respeito da relação acima mencionada, afirma:

A memória é ao mesmo tempo material e o objeto da história. Os historiadores, assim, se debruçam sobre os vestígios das memórias, deixadas pelos homens ao longo do tempo e as interpreta, as submete aos seus procedimentos teórico-metodológicos específicos e, dessa forma, constroem e desconstroem as memórias, tanto individuais quanto coletivas.

Le Goff (2003) diferencia as sociedades de memória oral das de memória escrita. Ele defende o ponto de vista de que a memória coletiva é uma forma característica dos povos sem escrita. Já que, nessas sociedades ágrafas, o contar é muito importante para que as histórias dos antepassados não sejam esquecidas, assim, há uma mescla, nelas, da História e do mito.

Coadunando com o pensamento de Pollak, Le Goff (2003) também considera a memória coletiva uma construção, haja vista que através da oralidade não é possível uma total absorção dessas lembranças, propiciando um alto grau de inventividade.

Ainda para Le Goff (2003, p.476), “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje.”. Compreende-se, assim, que é desse modo que são construídas as lembranças. A rememoração individual se faz na escrita das memórias dos diferentes grupos com que as pessoas se relacionam. Ela está impregnada das memórias dos que as rodeiam, de maneira que, mesmo não estando na presença desses, o lembrar e o modo como são percebidos constituem-se a partir desse emaranhado de experiências.

A memória coletiva tem, assim, uma importante função de contribuir para o sentimento de pertinência a um grupo de passado comum, que compartilha memórias, garantindo o sentimento de identidade do indivíduo calcado em uma memória partilhada não só no campo histórico, do real, mas, sobretudo, no campo simbólico.

E é partindo dos estudos sobre a memória que se pode entender o processo de formação de novas identidades. Corroborando essa afirmação, Pollak (1992), ao caracterizar a relação entre identidade e memória, afirma que a memória é um fenômeno tecido (consciente ou inconsciente), como resultado do trabalho de organização (individual ou social). Sendo um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, é também um fator extremamente importante da percepção de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

Além disso, o autor pontua a identidade como a imagem que a pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, para acreditar na sua própria representação e também para ser percebida pelos outros da maneira como quer. Segundo o autor, “a construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, credibilidade e que se faz por meio da negociação direta com outros” (POLLAK, 1992, p. 205).

2.3 LITERATURA E HISTÓRIA

A relação existente entre a literatura e a história não é uma controvérsia recente. Ao contrário, remete aos pensadores da Antiguidade e vem sendo pensada e repensada desde então. O ponto de partida para essas discussões foi dado por Aristóteles. Para o filósofo grego, no

capítulo IX da sua *Poética* (2006), a história teria um compromisso com a verdade, já a literatura teria de ser verossímil, ou seja, deveria ser constituída de elementos lógicos e coerentes, capazes de convencer o leitor de sua plausibilidade.

Ainda de acordo com Aristóteles, a distinção entre as duas disciplinas estaria pautada na seguinte lógica: enquanto a história se ocuparia das coisas que sucederam, a literatura versaria sobre como os fatos poderiam suceder.

Segundo Reis (2010), o desafio historiográfico foi sempre o de tentar mostrar a verdade, lutando contra o erro e o falseamento das informações, em uma tentativa árdua de enunciar a verdade dos fatos. O referido autor pontua ainda que “a história reivindica o status de ‘ciência’ e quer ser considerada ‘antípoda da ficção’.” (REIS, 2010, p.17). Mas como é possível afirmar que um determinado fato é verdade? Como seria essa constatação do real, do verídico? Mais adiante, veremos a posição de outros autores que se contrapõem à afirmação de Reis (2010) acima mencionada, mostrando que a História, assim como a Literatura, é formada por discursos, por escolhas, daquilo que vai ser contado ou não.

Conforme Veyne (1998, p.18), os eventos históricos são “apreendidos de forma incompleta e lateral”. Desse modo, a história é contada em consonância com a visão de uma determinada pessoa ou de um grupo social representado pelo historiador.

A história é um conjunto descontínuo, formado por domínios, cada um deles definido por uma frequência própria. Existem épocas em que numerosos acontecimentos oferecem, aos olhos do historiador, os caracteres de eventos diferenciais; outras, ao contrário, em que, para ele, aconteceram poucas coisas e, por vezes, não aconteceu nada (a não ser, certamente, para os homens que viveram esse tempo). (VEYNE, 1998, p.25-26, grifo do autor).

Os eventos históricos não constituem necessariamente a história, mas são transformados em história pelo historiador, que através de técnicas faz uma narrativa de eventos reais. Veyne (1998, p.18) diz ainda que “a história é, em essência, conhecimento por meio de documentos [...]”, de tal modo que a narração histórica tem caráter de autenticidade no que descreve, enquanto a literatura é uma ficção que tenta recriar essa autenticidade por meio da representação mimética da realidade, é, pois, uma recriação artística do real.

Valdeci Borges (2010), no artigo intitulado “História e Literatura: Algumas considerações”, expõe de maneira clara as especificidades que diferenciam a narrativa ficcional e histórica, assinalando o caráter mimético da literatura. O pesquisador afirma que:

Sendo literatura uma forma de ler, interpretar, dizer e representar o mundo e o tempo, possuindo regras próprias de produção e guardando modos peculiares de aproximação com o real, de criar um mundo possível por meio da narrativa, ela dialoga com a realidade a que refere de modos múltiplos, como a confirmar o que existe ou propor algo novo, a negar o real ou reafirmá-lo, a ultrapassar o que há ou mantê-lo. Ela é uma reflexão sobre o que existe e projeção do que poderá vir a existir; registra e interpreta o presente, reconstrói o passado e inventa o futuro por meio de uma narrativa pautada no critério de ser verossímil, da estética clássica, ou nas notações da realidade para produzir uma ilusão de real. (BORGES, 2010, p.98).

Já Reis (2010), apoiando-se no pensamento de Nietzsche, salienta que, em vez de a história lutar contra a sua aproximação com a ficção, deveria encarar a íntima relação que possui com a literatura, uma vez que são verificáveis as lacunas ficcionais que a história, como narração dos fatos presenciados e totalmente verídicos, deixa no seu rastro de organização e reconfiguração do passado.

Peter Burke (1997), no ensaio “As fronteiras instáveis entre a História e a Ficção”, apresenta em uma breve explanação, um panorama de como essa relação era vista. O autor mostra que, na Grécia Antiga, a fronteira entre história e ficção era muito aberta, não havia uma preocupação clara em diferenciar esses dois termos.

Ademais, Burke (1997) afirma que o final do séc. XVII e o início do séc. XVIII foram cruciais para as reflexões a respeito dessas relações. Os escritores da época, para mostrarem que seus textos eram “verdadeiros” e que compunham a história real, enchiam seus escritos de notas de rodapé ou recorriam ao testemunho, à memória para obterem o “efeito de realidade”.

A respeito desse “efeito de realidade”, Roland Barthes (2004) suscita uma discussão interessante. Ao analisar o conto “Um coração simples”, de Flaubert (1877), reflete sobre a descrição de objetos que a princípio parecem ser insignificantes, mas que para ele “elevam o custo da informação narrativa” (BARTHES, 2004, p.36) Coadunando com o pensamento dos estruturalistas, Barthes considera que tudo na trama narrativa tem significação, até mesmo aquilo que parece que não tem.

O acréscimo desse referente real à narrativa, como um objeto, o nome de uma rua, de lojas, de pessoas etc., provoca um novo tipo de verossimilhança, que se opõe a uma imitação do real. Barthes (2004, p. 42-43) assinala que:

Desde a Antiguidade, o real estava ao lado da História; mas era para melhor opor-se ao verossímil, isto é, a própria ordem do discurso narrativo (da imitação ou poesia). Toda a cultura clássica viveu por séculos debaixo da ideia de que o real jamais poderia contaminar o verossímil. [...] A notação do real, parcelar, intersticial, [...] é desembaraçada de qualquer segunda intenção postulativa que ela tome no tecido estrutural. Por isto mesmo, há uma ruptura

entre o verossímil antigo e realismo moderno; mas por isto mesmo também, nasce um novo verossímil, e que é precisamente o realismo.

Esse novo verossímil é o real, que prova sua realidade pelo simples fato de estar na narrativa. Em *A varanda do frangipani* e *Os cus de Judas*, temos alguns referentes que produzem esse efeito de realidade que Barthes indica, como o asilo idealizado por Mia Couto, que é localizado em São Nicolau, uma ilha de Moçambique e a alusão às minas incrustadas no solo desde o período de guerra colonial. Na narrativa de Lobo Antunes, percebemos as constantes referências a lugares de Portugal, como o Jardim Zoológico, o Coliseu, Mafra, Elvas, dentre outros, ou as descrições de cenas e de pessoas feitas através de metonímias como em: “[...] envolvida em amores místicos com um cristo de bigodinho à Fairbanks no cinema mudo do oratório das tias, [...].” (ANTUNES, 2010, p. 11) ou a alusão ao endereço do barbeiro do avô do narrador: “[...] as mãos do senhor melo, barbeiro do avô, no meu pescoço, na loja da Rua 1º de Dezembro, [...]” (ANTUNES, 2010, p. 19).

Mas foi no século XIX, com o advento do romance histórico, inicialmente concebido em *Ivanhoé* (1819), de Walter Scott, que um novo olhar é lançado sob os fatos históricos, um olhar literário, fazendo com que os limites entre História e Ficção fossem repensados e teorizados.

Apesar de todos esses entraves, Peter Burke (1997, p. 112) salienta que foi a partir desse momento que a fronteira entre a história e a ficção ficou mais nítida.

Romances históricos e histórias narrativas eram opostos complementares, com uma divisão clara de trabalho entre autores. Historiadores profissionais, [...] se restringiam a narrativas de grandes eventos e aos feitos de grandes homens. Por sua vez, os romancistas históricos clássicos não interferiram em interpretações correntes da história, e menos ainda em grandes eventos; ao contrário, aceitaram-nos como verdadeiros. Romancistas tinham licença para inventar personagens menores, ilustrando os efeitos das grandes mudanças históricas num nível local ou pessoal.

De acordo com Braga (2000), o romance foi o gênero que propiciou a ligação entre a literatura e a história. Ele considera que, entre os papéis que os romances desempenham em contato com a historiografia, está o de recuperar fatos passados através de uma representação social de um determinado tempo, eleito por cada romancista. Essa representação começa a ocorrer no momento da tecitura de cada romance, em que o romancista se dispõe a representar uma época passada e acaba unindo fatos que aconteceram com a ficção.

A narração literária propicia, desse modo, um alargamento de horizontes de reconstrução histórica, já que os fatos do passado são recuperados, pois o leitor entende a história, ou parte dela representada, a partir da visão que a sociedade tinha na época e não a visão que os livros de história trazem. Quando a literatura se apropria dos fatos que aconteceram ou que estão acontecendo e os coloca em discussão através das suas personagens, oportuniza um novo olhar a respeito de tal fato, uma vez que o problematiza em relações sociais, saindo de uma mera exposição feita pelos livros de história.

Uma significativa mudança no modo de se conceber a história e sua relação com outras disciplinas foi promovida pelos estudos e discussões a respeito do material histórico suscitados pela chamada Escola dos *Annales*, surgida na França, nos fins de 1920. Uma das ideias defendidas por essa corrente de pensamento histórico é de que os fatos históricos podem ser considerados como uma construção, uma outra representação da realidade, que não necessariamente corresponde à verdade.

Foram inúmeras as contribuições da Escola dos *Annales* para a historiografia, entre elas, pontuam-se as concernentes à metodologia. A Escola dos *Annales* didaticamente divide-se em três gerações, com características peculiares. Na 1ª geração, há uma crítica à história totalizante do século XIX, além disso, teve como alicerce fundante a necessidade de ampliar a visão do historiador a respeito dos eventos históricos e possibilitou o contato da história com outras ciências, conceitos e instrumentos metodológicos.

Na 2ª geração, encabeçada pelas teorias de Fernand Braudel, a Escola dos *Annales* ganha consistência teórica e valoriza a história econômica e material, concebendo os diversos tempos históricos, dando ênfase aos eventos de curta, média e longa duração. Na 3ª geração, surge a Nova História ou a História das Mentalidades, cujo lema era: “novos problemas, novas abordagens, novos objetos”.

A Nova História expandiu a sensibilidade historiográfica para novas abordagens. A partir daí, temas como a sexualidade, a loucura, a morte, dentre outros, passaram a ser recorrentes no trato historiográfico com o subsídio de outras áreas do conhecimento, como, por exemplo, a psicologia, a literatura e a antropologia. Com o passar dos anos e com o aprofundamento dos estudos, a Nova História deu lugar à chamada Nova História Cultural, que se apresenta como uma história plural, preocupada com o popular e valorizando os estratos sociais menos favorecidos.

A partir daí, surgiram novos vieses de estudo. Segundo Peter Burke (1992), essa nova maneira de se fazer história opõe-se ao tradicional paradigma historiográfico, baseado em documentos escritos, e favorece um deslocamento do olhar histórico, que, ao invés de se

preocupar somente com a “história de cima”, dos grandes generais, da classe dominante, agora deveria apontar para a “história de baixo”, dos marginalizados, daqueles que nunca tinham sido mencionados na história oficial.

Outra maneira de conceber a história é baseada nas práticas e representações. Nesse pensamento, temos como principal teórico Roger Chartier. Ele entende a representação como o “instrumento de um conhecimento mediador que faz ver um objeto ausente através da substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de o figurar como ele é” (CHARTIER, 1990, p.20). Desse modo, tanto a história como a literatura são representações, dotadas de imaginação e de ficcionalidade. *A varanda do frangipani* e *Os cus de Judas*, por mais que em suas narrativas deixem transparecer eventos que de fato aconteceram, são representações de uma realidade, imagens construídas e exteriorizadas linguisticamente.

Segundo Chartier (2000), os discursos concebidos como literários são resultados de práticas de representação, e essa abordagem essencialmente histórica da literatura pauta-se em não considerar “o discurso como natural, mas buscar, a partir de discursos particulares, a possibilidade de reconstruir os sistemas de representação que os subentendem, como relações de usos/estruturas.” (CHARTIER, 2000, p.209-210).

Roger Chartier, refletindo sobre a relação entre a literatura e a história¹¹, entende essa correlação de duas maneiras. Na primeira, existe uma ênfase na materialidade histórica dos textos. Nas palavras de Chartier (2000, p.197):

Trata-se, portanto, de identificar histórica e morfologicamente as diferentes modalidades da inscrição e da transmissão dos discursos e, assim, de reconhecer a pluralidade das operações e dos atores implicados tanto na produção e publicação de qualquer texto, como nos efeitos produzidos pelas formas materiais dos discursos sobre a construção de seu sentido. Trata-se também de considerar o sentido dos textos como o resultado de uma negociação ou transações entre a invenção literária e os discursos ou práticas do mundo social que buscam, ao mesmo tempo, os materiais e matrizes da criação estética e as condições de sua possível compreensão.

Ora, se o sentido do texto deve ser considerado como “uma negociação”, uma “invenção literária”, a história não é puramente uma representação do real, na visão de Chartier, e, sim,

¹¹ As reflexões suscitadas a partir de agora dizem respeito a uma Conferência proferida por Roger Chartier, em 5 de novembro de 1999, no Salão Nobre do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais.

uma possibilidade de construção ficcional da realidade, baseadas nas escolhas que nortearão o que se vai contar, o lugar social de onde os fatos serão contados e quem os contará.

Na segunda forma de compreender a relação entre a literatura e a ficção, o pesquisador assinala que nos textos literários são “encontrados uma representação aguda e original dos próprios mecanismos que regem a produção e transmissão do mistério estético.” (CHARTIER, 2000, p.197).

Chartier (2000) chama ainda a atenção para o fato de que a história não deve ser concebida apenas no seu registro escrito, mas como uma história da leitura, o que implica uma comunidade de leitores que reelabora experiências simbólicas, passando a ser uma produção de ficção, o que não retira dela o seu caráter de ciência.

Outro enfoque dado pela Nova História Cultural é o da micro-história, que propõe uma espécie de *zoom*, uma observação mais detalhada de um determinado fato, focando em objetos bastante específicos para apresentar uma realidade. Existe um movimento de invasão ao território do romance histórico, uma tentativa de redesenhar as fronteiras entre história e ficção, deslocando a atenção dos grandes acontecimentos históricos para o seu impacto na vida das pessoas comuns.

Mas quais seriam então as diferenças entre o texto literário e o histórico? Ao ler um texto histórico o leitor estaria ali presenciando uma narração do real? Linda Hutcheon (1991) considera que, na pós-modernidade, a escrita histórica e literária são discursos, ou seja, “sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado.” (HUTCHEON, 1991, p.122).

Assim, literatura e história são narrativas que têm o real como referente, ou melhor, apresentam traços de verdade, mas não necessariamente a verdade. Esses discursos podem confirmá-la ou negá-la, construindo sobre ela uma outra versão, ultrapassando-a. Como narrativas, são representações que se referem à vida e que a explicam. A literatura é, no caso, um discurso privilegiado de acesso ao imaginário das diferentes épocas.

Essa problemática da pós-modernidade, absorvida pelo conceito de metaficção historiográfica, propicia uma reestruturação dos chamados conhecimentos históricos, provocando o questionamento das “verdades históricas”, pautadas no que de fato aconteceu. Não é concebida uma verdade e sim “verdades”, e, segundo Hutcheon, o que diferencia a narrativa ficcional da histórica é justamente a estrutura linguística de cada uma.

Nas palavras de Hutcheon (1991, p. 127):

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que

apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, constructos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade.

Como problematizadora da história, a literatura possui um contato com o passado. De acordo com Hutcheon (1991), tanto a escrita da história como a ficção partem da verossimilhança e, além disso,

[...] as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Ainda analisando o pensamento de Hutcheon, percebemos que é a metaficção historiográfica que assinala que essa construção do discurso histórico e ficcional passa por escolhas que são dirigidas pelo posicionamento histórico de quem conta. O que vai ser consagrado como histórico ou não depende de quem conta, do lugar social de onde se fala e, principalmente, da ideologia que muitas vezes é perpassada por tais discursos.

Corroborando o pensamento de Hutcheon (1991), Hayden White (1995) também concebe a história como uma espécie de ficção, um discurso narrativo em prosa que combina uma cadeia de eventos ocorridos no passado. Para o crítico, a história necessita cada vez mais discutir o problema do conhecimento histórico, de modo que:

[...] enquanto um historiador pode entender que é sua tarefa reevocar, de maneira lírica ou poética, o ‘espírito’ de uma época passada, outro pode presumir que lhe cabe sondar o que há por trás dos acontecimentos a fim de revelar as ‘leis’ ou os ‘princípios’ de que o ‘espírito’ de uma determinada época é apenas uma manifestação ou forma fenomênica. Ou, para registrar uma outra diferença fundamental, alguns historiadores concebem sua obra primordialmente como uma contribuição para a iluminação de problemas e conflitos sociais existentes, enquanto outros se inclinam para suprimir tais preocupações presentistas e tentam determinar em que medida um dado período do passado difere do seu, no que parece ser um estado de espírito bem próximo daquele do ‘antiquário’. (WHITE, 1995, p. 20).

Desse modo, é possível delinear a diferença de maior relevância entre a história e a ficção, como sendo o fato de que o historiador “acha” suas histórias e as interpreta, ao passo que o ficcionista “inventa” suas histórias a partir de outras.

White diferencia evento passado de evento histórico. Por evento passado, entendemos que seja o que já aconteceu, e o histórico, o que aconteceu, mas que foi registrado. Para ele, apesar de lidar com o conhecimento histórico, a informação sobre os eventos históricos em si não é histórica, são ferramentas e modos de construção textual meta-históricos, similares às estruturas linguísticas utilizadas numa ficção literária. Assinala ainda que:

O discurso literário pode diferir do discurso histórico devido a seus referentes básicos, concebidos mais como eventos ‘imaginários’ do que ‘reais’, mas os dois tipos de discurso são mais parecidos do que diferentes em virtude do fato de que ambos operam a linguagem de tal maneira que qualquer distinção clara entre sua forma discursiva e seu conteúdo interpretativo permanece impossível (WHITE, 1994, p. 28).

White (1994) explica que essa relação se dá, uma vez que, no discurso histórico, há mais interpretação do que explicação e descrição. Além disso, ao explicar um evento do passado, o discurso histórico recorre a informações contidas no próprio texto, ocorrendo uma tentativa de, nas palavras de White (1994), um “convencimento auto-referencial”.

Por fim, podemos perceber que história e ficção se constroem sobre o mesmo plano de configuração, ambas como discursos versam sobre fatos que se estruturam linguisticamente de maneira diferentes, mas que podem, sim, em alguns casos, ser complementares, como comprovamos na leitura de *A varanda do frangipani* e *Os cus de Judas*. Essas obras estão repletas de eventos históricos ressignificados pela construção literária que seus autores realizam, ao imaginarem seus personagens e tecerem suas tramas.

3 ESTILHAÇOS DA MEMÓRIA DA GUERRA COLONIAL EM *A VARANDA DO FRANGIPANI* E *OS CUS DE JUDAS*

Neste capítulo, a discussão será centrada na representação da memória da guerra colonial nas obras *A varanda do frangipani* (2009) e *Os cus de Judas* (2010), bem como, nos seus enredos, analisando mais detalhadamente os narradores, seguindo a tipologia de Friedman (2002). Enfatizaremos, também, a carga semântica e simbólica que a varanda tem para o entendimento da obra de Mia Couto. Após essas reflexões iniciais, mostraremos, através do texto literário em estudo, como os velhos do asilo, com suas reminiscências, contribuem para a formação da memória individual e coletiva de Moçambique.

No texto de Lobo Antunes, fica evidente a exteriorização da memória traumatizante da guerra colonial. Assim, destacaremos as consequências advindas do período de instabilidade vivenciado pelo narrador do livro. Em seguida, faremos um paralelo entre as duas obras que compõem o corpus deste trabalho, evidenciando as especificidades da representação da memória do período de guerra vivenciado pelos personagens dos referidos livros.

3.1 *A VARANDA DO FRANGIPANI*: VALORIZANDO A MEMÓRIA DOS VELHOS ¹²

Em *A varanda do frangipani* (2009), Mia Couto tece a história da Moçambique contemporânea, assolada pela guerra em defesa da liberdade do domínio português e pela luta armada civil que se erigiu na consolidação dessa libertação. O leitor é situado em um contexto temporal de aproximadamente duas décadas após a independência colonial. Isso aconteceu em 1975 e, após esse período, o país recém-liberto mergulhou anos a fio em uma guerra civil. Tudo o que aconteceu deixou sérias sequelas no país, como a falta de esperança e credulidade, a morte de inúmeras pessoas e o gradativo enfraquecimento da identidade coletiva em decorrência da ausência da valorização das tradições.

O autor constrói seu texto ambientando-o em um asilo na fortaleza de São Nicolau, demarcado por uma grande árvore do frangipani. À medida que desenrola sua narrativa, Mia

¹² Na nossa análise, utilizamos o termo “velhos” sem nenhuma acepção pejorativa. Para os africanos, as pessoas de mais idade representam a sabedoria, a ancestralidade. O próprio Mia Couto utiliza essa expressão em algumas passagens de sua obra.

Couto consolida metaforicamente o velho Moçambique, com sua cultura, riqueza de oralidade e seus velhos que representam a voz da ancestralidade e o apego às tradições do país.

Denuncia também a corrupção, a ganância dos poderosos, o isolamento e o silenciamento das vozes dos mais velhos, o que vai de encontro aos valores ancestrais das tradições africanas de valorização da ancestralidade. Na voz da enfermeira Marta Gimo, Mia Couto reflete sobre esse cerceamento. “— *O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o antigamente... Estão a matar as últimas raízes que poderão impedir que fiquemos como o senhor, [...]*” (COUTO, 2009, p. 57, grifo do autor).

O narrador de *A varanda do frangipani* é um fantasma, Ermelindo Mucanga. Ele não teve acesso aos ritos de velório e enterro de acordo com as tradições moçambicanas. Por isso, assumiu a forma de xipoco (um fantasma) e passou a viver debaixo da sombra de um frangipani, que está localizado na fortaleza de São Nicolau. Esse narrador fantasma tem pontos de intersecção com o narrador-defunto de Machado de Assis (2010), na obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Contudo, enquanto o idealizado pelo brasileiro traz à tona as memórias de quando era vivo, o do moçambicano, depois de morto, “revive” no corpo de um homem para desvendar um crime e ajuda a pôr em cena discussões a respeito da memória de uma coletividade.

O abrigo de São Nicolau fica em uma região cercada pelo mar e por altas montanhas, um pouco distante da capital moçambicana, Maputo. Mucanga divide a sombra do frangipani com o pangolim, uma espécie de tatu, que, para os moçambicanos, tem poderes mágicos e representa a ancestralidade.

Um certo dia, acontece no asilo o assassinato do diretor Vasto Excelêncio. A polícia moçambicana, ao sobrevoar de helicóptero a fortaleza de São Nicolau, avista o corpo, mas ao descer não o encontra mais. É a partir daí que a história se desenvolve, em um clima de suspense e mistério, em que todos os habitantes do asilo passam a ser suspeitos de terem cometido tal crime. No entanto, Mia Couto utiliza esse enigma como pretexto e levanta, com os depoimentos dos velhos, questões sérias a respeito da importância da oralidade, da preservação das tradições e da valorização da memória da ancestralidade.

Para desvendar o crime é designado para a investigação o inspetor Izidine Naíta. Ao saber que o homem irá passar uns dias em São Nicolau e que depois de alguns dias morrerá, o

pangolim¹³, ser místico, incentiva Ermelindo a “entrar” no corpo do policial e assim, ter um enterro digno e poder descansar em paz, como um herói nacional.

Os moçambicanos reverenciam muito a representação mítica do pangolim. Para Le Goff (2003, p. 424), a presença desses mitos de origem são seguramente “uma maneira de cristalizar a memória coletiva [...]”, uma vez que contribuem para a consolidação de uma identidade, para a inserção do indivíduo em uma crença que é coletiva, que é um fundamento histórico e tradicional na existência de uma nação.

Ao chegar no asilo, Izidine Naíta já tem em seu corpo o fantasma de Ermelindo, e pouco a pouco começa a sua investigação. Entrevistando cada idoso do asilo, conversando com a enfermeira Marta Gimo, lendo as cartas deixadas por Ernestina, viúva de Vasto, e desvendando os segredos que envolvem a relação entre Vasto Excelêncio e os habitantes do asilo, vai construindo a rede de suspeitos até desvendar por completo o crime.

Quem matou Vasto Excelêncio? Quais as motivações para esse crime? Por que o corpo desaparecera? Quem escondeu o cadáver? São esses os questionamentos que conduzirão toda a narrativa. E é nesse contexto que as histórias subjacentes ao assassinato começam a ser desenvolvidas.

Pela leitura da obra de Mia Couto fica evidente que cada idoso possuía um motivo para matar Vasto Excelêncio. E as pistas falsas dadas pelos habitantes do asilo para Izidine Naíta é que vão delineando na narrativa o clima de suspense e de desconfiança que exala da obra. Percebemos na narração de Couto o cruzamento de duas histórias: a do crime e a da investigação, o que forma uma espécie de dupla história.

O que será enfatizado, em última instância, não é o próprio crime, mas a maneira pela qual o detetive consegue elucidá-lo, a forma como Izidine Naíta se desvencilha das pistas falsas dadas pelos idosos do asilo, que confessam voluntariamente o crime. Abaixo, temos retratado o momento no qual cada personagem revela como matou Vasto.¹⁴

Nego o roubo mas **confesso o crime**. Digo logo senhor inspector¹⁵: **fui eu que matei Vasto Excelêncio. Já não precisa procurar. Estou aqui, eu**. Vou juntar outra verdade, ainda mais parecida com a realidade: esse mulato se

¹³Também conhecido como kalakavuma. Mamífero coberto de escamas que se alimenta de formigas. Em todo o Moçambique se acredita que o pangolim habita os céus, descendo à terra para trazer notícias do futuro (Informação retirada do próprio glossário do livro)

¹⁴ Embora apresentemos as várias versões dadas pelos idosos do asilo para o crime, não é o enfoque principal da nossa pesquisa desvendar o assassinato de Vasto Excelêncio, e sim evidenciar como os velhos através de suas reminiscências suscitam reflexões acerca da memória coletiva.

¹⁵ Mia Couto utiliza em todo o seu livro a grafia do português de Moçambique. Neste estudo, optamos por não modificá-la, já que não há prejuízos para a compreensão textual.

matou ele mesmo **usando minhas mãos**. (Navaia Caetano, COUTO, 2009, p. 25, grifo nosso)

Termino, inspector. **Assassinei o inspector do asilo**. Foi por ciúmes? Não sei. Acho que nunca sabemos o motivo quando matamos por paixão. Agora, já no resfriado do tempo encontro explicação: nessa tarde, ao me despedir de Ernestina, reparei que ela evitava ser olhada de ambos os lados. [...] (Xidimingo – Domingos Mourão, COUTO, 2009, p. 52, grifo nosso)

[...] **Lhe empurrei para a parede, esmaguei a cara do gajo contra o muro, tapei o focinho dele com uma manta até lhe tirar o suspiro final**. Passou-se assim mesmo, inspector. Fui eu que tirei a vida desse mulato. **Matei por amor**. Um velho como eu pode amar. Pode amar tanto que mata. (Nhonhoso, COUTO, 2009, p. 70, grifo nosso)

Voltei à sala e, de novo, lhe atestei o copo. No rebordo ficou uma marca de sangue. O diretor notou logo aquela dedada vermelha no vidro. **Bebeu de um trago o veneno e [...] o corpo de Vasto Excelêncio caiu pesado em cima dos mil vidrinhos**. (Nãozinha, COUTO, 2009, p. 91, grifo nosso)

Cada velho tinha um motivo real e coerente para ter cometido tal crime e eles fazem questão de contar com riquezas de detalhes como o fizeram. Todos confessam que o mataram com suas próprias mãos, com socos, envenenado ou sufocado, sempre motivados pelo ódio, desprezo, por ciúmes. Mas o motivo parece não importar. O surpreendente é que, mesmo sendo velhos, sem força e doentes, conseguiram matar um homem forte, jovem e robusto.

Essas declarações são, para Correia (2010, p.79):

[...] alicerces para a discussão de questões sobre a sociedade, as relações familiares e o Estado no Moçambique contemporâneo, logo de denúncia política. Uma outra forma de subversão dos cânones ocidentais está no encastramento da tradição africana nas relações do polícia com os velhos, aqui a autoridade policial apaga-se perante a da tradição.

A declaração de Correia (2010) coaduna com nosso pensamento. Também compartilhamos da hipótese de que esse crime seja apenas um motivo para dar voz aos velhos, que representam a tradição, a oralidade moçambicana que há muito tempo sofre com o processo de globalização e massificação advindo do período pós-colonial. Dar voz e principalmente ouvir os velhos é, a nosso ver, uma tentativa de resgate de um Moçambique recheado de oralidade, das falas dos seus antepassados. É não permitir que a beleza das tradições, que o “antigamente” fiquem encerrados em baú, como se fossem coisas de velhos, cheirando a mofo. É propiciar a renovação tão necessária, mas também a valorização de toda uma memória coletiva expressa pelo falar, sentir e viver dos velhos de São Nicolau. No final da narrativa,

junto com o inspetor, o leitor conhece o que de fato aconteceu com o diretor do asilo e consegue entender o significado das adivinhas e dos provérbios lançados a todo momento pelos personagens de *A varanda do frangipani*.

Outro ponto fundamental na análise de Mia Couto é a escolha do foco narrativo. Esse tipo de análise é fundamental para a leitura de um texto ficcional, porque identificá-lo de forma adequada implica a compreensão da perspectiva adotada pelo autor no momento de elaborar seu texto. O foco narrativo é como se fosse uma lente de uma câmera. É por ele, que o autor constrói a visão do que quer mostrar, apresentando seus personagens, o espaço onde se delinea a narrativa e o tempo dos acontecimentos, e tudo isso é desvelado pelo narrador.

A história idealizada por Mia Couto é contada por diversos pontos de vista. Em alguns trechos, conhecemos o que se passa através das impressões de Ermelindo, de Izídine Naíta, dos velhos do asilo, Marta Gimo ou pelas cartas de Ernestina. Assim sendo, chegar a uma categorização desse narrador é um pouco complicado, por isso, recorreremos aos postulados de Norman Friedman (2002) a esse respeito.

Pela leitura de Norman Friedman (2002) fica perceptível que a arte literária pode apresentar diversos olhares para um fato. Além disso, ele discute a respeito do desaparecimento gradual do autor/narrador nas narrativas modernas e levanta discussões bastante pertinentes a respeito da diferença entre mostrar e narrar, sobre quem conta a história, sobre a posição de quem a conta e a distância entre quem narra e quem vive os fatos.

O teórico sistematiza sua teoria a respeito da presença do narrador, baseando-se na diferença entre o sumário narrativo e a cena imediata. Segundo Friedman (2002, p.172, grifo do autor):

A diferença principal entre narrativa e cena está de acordo com o modelo geral particular: sumário narrativo é um relato generalizado ou a exposição de uma série de eventos abrangendo um certo período de tempo e de uma variedade local, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge assim que os detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo, começam a aparecer. Não apenas o diálogo mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de tempo-lugar são os *sine qua non* da cena.

Pela citação acima, fica evidente que, no modelo de sumário narrativo, o autor opta por contar o que está acontecendo, ele narra os fatos. Os acontecimentos chegam até o leitor pela voz de um narrador que escolhe o que vai contar e que o faz de acordo com um ponto de vista. Na cena imediata, a história é mostrada, representa-se o acontecimento de forma objetiva, através do modo dramático, com menos interferência do narrador. Desse modo, quanto menos

percebemos a presença do narrador, mais perto estaremos do “mostrar” e mais longe da “narração”.

Norman Friedman (2002) propõe sua classificação segundo o ponto de vista na ficção. Para ele, os tipos de narrador encontrados em uma narrativa são: o autor onisciente intruso, o narrador onisciente neutro, o “eu” como testemunha, o narrador-protagonista, a onisciência seletiva múltipla, a onisciência seletiva, o modo dramático e a câmera.

Mas como classificar o narrador de *A varanda do frangipani*? Há somente um narrador em toda a narrativa? Esse(s) narrador(es) se apresenta(m) sempre da mesma forma? Como poderíamos classificá-lo(s)? A narrativa aproxima-se mais do sumário narrativo ou da cena imediata? Já podemos adiantar que existem capítulos que se aproximam mais do narrar e outros do mostrar, além disso, em *A varanda do frangipani* não temos somente um narrador e podemos classificá-los em dois tipos, seguindo a nomenclatura de Friedman (2002). Esses se revezam de acordo com o que será evidenciado em cada capítulo, ratificando a predominância de um deles e não a exclusividade.

A história de Couto inicia-se com a apresentação do xipoco, Ermelindo Mucanga, que quando vivo exercera a profissão de carpinteiro. “**Sou** o morto. Se **eu tivesse** cruz ou mármore neles estaria escrito: Ermelindo Mucanga. Mas **eu faleci** junto com **meu** nome faz quase duas décadas.” (COUTO, 2009, p.9, grifos nossos).

Ermelindo se apresenta como um morto, mas não é somente o seu corpo que não existe mais. Sua memória, aquilo que o seu nome representava, sua identidade, seu legado fora sepultado. Sabemos que as sociedades africanas em geral dão muita importância às relações entre as famílias, o nome de uma família era perpetuado de geração em geração, especialmente se fosse levado por um homem. No segmento apresentado, Mucanga revela que o seu nome tinha sido enterrado juntamente com ele, como se não tivesse deixado em terra nenhum parente ou se tivesse manchado em vida o nome da sua família. Talvez seja o resgate de si mesmo, daquilo que ele representava para os seus, a razão pela qual ele tenha aceitado viver novamente no corpo de Izidine Naíta. Apesar de ter ponderado sobre aceitar ou não a proposta, viu ali uma oportunidade de se construir um novo legado, de retornar ao mundo dos viventes.

Pelo desenrolar da narrativa, fica claro que Ermelindo, ouvindo os conselhos do pangolim, decide “reviver” no corpo de um homem que chegará à fortaleza de São Nicolau.

Vejamos:

No dia seguinte, mal **acordei** me pus a abanar o halakavuma. **Queria saber** quem era a pessoa que **ia ocupar**.

— *É um que está para vir.*¹⁶

— *Um? Qual?*

— *É um de fora. Vai chegar amanhã. Depois, acrescentou: Foi pena não me ter lembrado antes. Uma semana antes e tudo estaria já resolvido. Há uns pouquinho dias mataram um grande, lá no asilo.*

— *Que grande?*

— *O diretor do asilo. Foi morto ao tiro.*

Por motivo desse assassinato vinha da capital um agente de polícia. **Eu** que **me instalasse** no corpo desse inspector e seria certo que **morreria**. (COUTO, 2009, p. 16, grifo nosso e do autor)

Neste momento, por exemplo, **estou** viajando num helicóptero, em missão enviada pela Nação. **Meu** hospedeiro anda esgravatando verdades sobre quem matou Vasto Excelêncio, um mulato que foi responsável pelo asilo dos velhos de São Nicolau. Izidine iria percorrer labirintos e embaraços. (COUTO, 2009, p. 19, grifo nosso)

Pautando-nos na nomenclatura sugerida por Friedman (2002), em trechos como os acima apresentados, classificamos Ermelindo Mucanga como o narrador-personagem de *A varanda do frangipani*. Os pronomes pessoais, possessivos e as formas verbais destacadas evidenciam que a história está sendo contada em 1ª pessoa, com a inclusão do narrador, que também é agente da trama.

Salientamos também, nos trechos apresentados, que Mia Couto mistura o discurso direto com a técnica de monólogo interior. Assim, ele apresenta, ao mesmo tempo, a conversa entre Mucanga e o pangolim e os pensamentos e conclusões do carpinteiro, como em “Eu que me instalasse no corpo desse inspector [...]”.

Nos trechos abaixo, a presença do monólogo interior fica mais evidente:

Até que, um dia, fui acordado por golpes e estremecimentos. Estavam a mexer na minha tumba. Ainda pensei que na minha vizinha, a toupeira, [...] **Espreitei entre as vozes e entendi: os governantes me queriam transformar num herói nacional**. Me embrulhavam em glória. Já tinham posto a correr que eu morrera em combate contra o ocupante colonial. [...] (COUTO, 2009, p. 11, grifo nosso)

Que poderia eu fazer, fantasma sem lei nem respeito? Ainda pensei em reaparecer no meu corpo quando eu era vivo, moço e felizão. [...] **Voltar a falecer? Se nem foi fácil deixar a vida da primeira vez!** Seguindo a tradição de minha família não deveria ser sequer tarefa fazível. (COUTO, 2009, p. 12-13, grifo nosso)

¹⁶ Destacamos que Mia Couto utiliza o estilo itálico quando apresenta a voz dos seus personagens através de diálogos, nos outros trechos, usa o estilo normal da fonte.

Leite (1985, p.69), a respeito do monólogo interior, afirma que, por essa técnica, temos “o aprofundamento do acesso que o leitor tem aos pensamentos, ao íntimo dos personagens”, existe uma espécie de conversa com “si mesmo”. Ermelindo se sente angustiado por saber que estão a remexer na sua cova, que querem usá-lo como símbolo de alguém que lutou e que morreu pela sua pátria. No outro trecho, compreendemos que a ideia de viver novamente e que, mais ainda, de voltar a falecer, a princípio não o agradava. Ermelindo faz uma pergunta retórica, “Voltar a falecer?”, ele não esperava uma resposta do pangolim, ele já a tinha.

A exclamação posterior à interrogação demonstra surpresa e um certo desânimo. Mucanga deixa transparecer toda a angústia, o medo e o desespero que ele sentiu na ocasião da sua “primeira morte”. Não queria passar novamente pela experiência de separação e de morte, tanto é que tenta justificar a sua aversão inicial à ideia de reviver, com as sentenças: “Que poderia eu fazer, fantasma sem lei nem respeito?” e “Voltar a falecer? Se nem foi fácil deixar a vida da primeira vez!”

Mas não é só o xipoco que utiliza a 1ª pessoa para narrar os fatos. Os velhos, Marta Gimo e Ernestina, na ocasião de comunicarem ao inspetor suas versões sobre o misterioso assassinato de Vasto Excelêncio, também o fazem. Eles conversam com o inspetor como se estivessem respondendo às perguntas que não foram sequer enunciadas pelo interlocutor, supondo o que ele queria saber e adiantando as respostas.

Vejamos os excertos abaixo:

Quem, eu? Mexer-lhe nas suas coisas? O senhor pode inquirir em todos; não **mexi** nem **toquei** na sua mala. Alguém fez. Não **eu**, Navaia-Caetano. Não **vou** dizer quem foi. A boca fala mas não aponta. [...] Mas **eu vi** esse mexilhento. Sim, **vi**. Era um vulto abutreado as coisas do senhor. Nem parecia arte de gente. (COUTO, 2009, p. 25, grifo nosso)

Mas **eu requeria** morrer naquela tarde que não passava nuvem e o céu estava indeferido para gaivotas. Não era só o mar que **me trazia** esse desejo de **me findar**. Eram as flores do frangipani. Como se **me tivesse** parenteado com a terra. Como se quem florescesse fosse **eu mesmo**. [...] Eram palavras que não saíam de **mim**. Nem **notei** a chegada de Vasto Excelêncio, esse filho de maior puta. (COUTO, 2009, p. 49, grifo nosso)

Sou Ernestina, mulher de Vasto Excelêncio. Rectifico: viúva de Vasto. [...] Nunca encontrarão o corpo do **meu** marido. No fim das buscas, **levar-me-ão** com eles. **Irei** em condição desqualificada, tida como alma incapaz. Quando aconteceu o desfortúnio **eu estava** separada de Vasto. **Pensava** que seria definitiva essa separação. (COUTO, 2009, p.101, grifo nosso)

O primeiro trecho refere-se ao momento em que Navaia-Caetano vai falar com o inspetor. No segundo, Domingos Mourão alude à angústia que experimentava ao refletir sobre a sua vida e ao encontro inesperado que teve com Vasto Excelêncio, e, finalmente, no terceiro trecho, temos a voz de Ernestina, que se apresenta ao inspetor e revela a condição conjugal que estava vivenciando. Nos excertos apresentados acima, temos evidenciada a presença do foco narrativo em 1ª pessoa. Os pronomes pessoais de 1ª pessoa e as formas verbais conjugadas ratificam essa afirmação. Os personagens se incluem na história. Cada um ao seu modo e a seu tempo relata aspectos pessoais, de foro íntimo, além de mencionar suas experiências e suas versões sobre o crime ocorrido.

Nesses momentos, os enunciadores são protagonistas de suas próprias histórias. Como cada habitante apresenta seu ponto de vista sobre a vida em São Nicolau e a morte do diretor do asilo, eles se encarregam de trazer ao leitor as suas histórias, entrecruzadas e independentes. Não classificamos esses narradores como testemunhas, porque, apesar de observarem o que acontecem com outros personagens da narrativa, são as suas reflexões pessoais e as suas memórias que são exteriorizadas nas suas falas.

Podemos ainda perceber outra peculiaridade no romance de Mia Couto. Quando os velhos conversam com Izidine Naíta a respeito de suas vivências, percebemos a mistura do sumário narrativo com a cena imediata. Os personagens contam o que já passou, fazendo com que os acontecimentos sejam encenados, reproduzem assim, em suas falas, os diálogos que travaram, e o leitor tem a impressão de estar presenciando o ocorrido de modo exato, como se esses fatos tivessem acontecendo no momento da sua enunciação.¹⁷

Os trechos abaixo destacados comprovam o que acabamos de mencionar. Eles se referem, respectivamente, ao depoimento que Nhonhoso prestou a Naíta, destacando, mais exatamente, a sua amizade com Domingos Mourão e ao confronto que Nãozinha teve com o diretor do asilo, no momento em que ele surpreendeu os velhos em um ritual festivo. Observemos:

—Estou quase para morrer, Nhonhoso. Já o céu para mim começa mesmo em cima dessas folhas, já quase lhe posso tocar...

Estremeci ao escutar estas palavras. Aquele branco tinha sido tão companheiro dos últimos anos que eu nem me imaginava sem a existência dele:

Nada, mulungo. Ainda havemos de sentar muitas vezes nesta varanda.

— Estou velho, meu irmão. Tão velho que até me esqueço de ter dores.
(COUTO, 2009, p.63, grifo do autor)

¹⁷ Vamos exemplificar essa conclusão apresentando alguns trechos da obra, mas salientamos que isso é recorrente em toda a narrativa.

Todos sabíamos da punição que se iria seguir. Chamariam Salufo Tuco para se encarregar dos castigos corporais. Eu ainda tentei sossegar a raiva do diretor.

– *Excelência, você não vai arrear nestes pobres...*

E logo ele se descarregou em mim. Aos gritos me bateu no peito. Uma e mais e muitas vezes. Escolhia os seios: bateu neles até eu sentir como se fosse um rasgão me rompendo ao meio. [...]

Meus seios me doíam em insuportável aperto. Me parecia que sangravam. [...]

O sangue me encharcava a blusa. Naquele pequeno quarto eu fiquei parada vendo pingar meus seios. Nunca mais voltaria a amamentar meus netos, fossem eles de verdade ou de carne. De onde saiu sangue não pode escorrer leite. (COUTO, 2009, p.83-86, grifo do autor)

Os diálogos apresentados em itálico são recontados pelos personagens, que param de narrar e passam a pôr em cena os acontecimentos que antes estavam sendo contados. Conseguimos elaborar mentalmente as imagens do lugar onde os personagens estavam, dos sentimentos que eles estavam vivenciando. Vemos no primeiro trecho Nhonhoso estremecer, como só teme quem está na iminência de perder um amigo. Os dois, Domingos Mourão e Nhonhoso, deitados debaixo da grande árvore do frangipani, a refletirem sobre a amizade deles, sobre as suas vidas e sobre a morte, tema que constantemente assola o pensamento dos velhos.

No segundo trecho, o leitor experimenta, juntamente com Nãozinha, o desprezo e a raiva em relação ao inspetor, que propositalmente e sem motivos reais e plausíveis, planeja espancar os velhos do asilo. Presenciamos, com toda a clareza de cores, o homem espancando a velha senhora, fazendo-a gemer e chorar de dor, ao ser lesionada na parte mais sensível de uma mulher, naquela que oferece a seiva da vida, que amamenta outros seres, seus seios.

Com essa atitude, Vasto Excelência deixa transparecer seu ódio por ela e pelos outros. Ecoam de suas pancadas, seus gritos de desprezo e de negação da vida a que eles tinham direito. Era como se dissesse: “Vocês velhos, não servem para nada! Somente incomodam com suas manias, insistindo em festejar uma vida que não têm mais direito. E não é só vocês que não podem tê-la, aqueles a quem vocês geraram, deram de mamar, de comer! Vocês não são nada, não servem mais!”.

Em outros momentos da narrativa constatamos que não é somente usando a 1ª pessoa que Mía Couto nos faz conhecer a sua história. Ele usa Ermelindo Mucanga para evidenciar traços da história. E é através desse narrador que boa parte da narrativa é desenrolada. Ermelindo Mucanga assumindo uma onisciência intrusa, usando o termo de Friedman (2002), já que conhece profundamente os personagens, seus desejos, pensamentos e sentimentos, encarrega-se de exteriorizá-los, filtrando-os, sem deixar, no entanto, de colocar sua opinião

sobre o que está acontecendo. Esse narrador reorienta o olhar do leitor, fazendo com que ele perceba as intenções e as consequências dos atos dos personagens que estão em evidência.

Leiamos os trechos abaixo:

Marta Gimo levantou-se e virou costas. **Izidine se arrependeu de retoricar com a mulher. Marta era uma fonte de informação que ele devia explorar. Não era ajuizado afugentá-la por razões de desconversa. Não lhes restavam senão mais três dias. Não podia desperdiçar tempo.** (COUTO, 2009, p.58, grifo nosso)

A manhã estava húmida, tinha chovido durante toda a noite. As nuvens se abriram enquanto ele escutara a feiticeira. **Simples coincidência?** O polícia deambulou pelo pátio até ser atraído pelos gritos dos velhos. Aproximou-se. [...] Marta Gimo sorriu e se desculpou. Tinha que ir aos seus assuntos. O polícia acenou e chegou-se à árvore. **Entendia juntar-se aos velhos na apanha das lagartas. Quem sabe, assim, lucrava mais confiança neles?** (COUTO, 2009, p.93-94, grifo nosso)

O narrador evidenciado acima é onisciente intruso. Ele conhece os agentes dessa história, sabe o que eles estão pensando, a maneira como eles sentem, suas reações. Poderíamos até conjecturar em classificá-lo como um narrador com onisciência seletiva múltipla, já que ele conhece o íntimo de várias personagens, mas não o fazemos, porque esse narrador “interpreta” esses pensamentos e não nos faz conhecê-los diretamente da mente dos personagens.

Ermelindo Mucanga deixa escapar que Naíta se sentia arrependido por ter travado uma discussão com a enfermeira Marta Gimo, afirma que ele estava desgastando sua relação com a moça, e que isso poderia prejudicar suas investigações. Manter uma relação conflituosa com Marta era estragar a oportunidade de conhecer os meandros do asilo, de saber por uma fonte direta, talvez a mais lúcida que lá estivesse, as razões e o mentor do assassinato de Vasto Excelêncio.

O narrador salienta a constatação a que Izidine Naíta chega depois de conversar com Nãozinha. As nuvens estavam se dissipando, abrindo para deixar passar o sol. Isso seria uma simples coincidência ou todas as informações desconectas colhidas até aquele momento estariam, enfim, fazendo sentido? O inspetor, refletindo sobre tudo o que presenciara, talvez estivesse arrependido da maneira brusca com que tinha tratado Marta Gimo e realmente quisesse se juntar aos outros velhos e desfrutar da sua convivência e compartilhar das suas tradições.

Izidine podia enganar a todos, mas não a Mucanga. Sabedor das reais intenções do homem, o narrador xipoco faz questão de revelar o pensamento do inspetor. Ele estava

aproximando-se dos velhos, não para estreitar os laços e procurar ter uma relação mais amistosa, de mútua compreensão com os anciãos. Queria ganhar a sua confiança e assim tentar retirar deles alguma informação que fosse útil ao desvendamento do crime que o tinha levado até aquele lugar.

Existe também, na narrativa, o entrecruzamento, na narração de Ermelindo Mucanga, do que ele observa, dos pensamentos dos personagens retratados e dos pensamentos do próprio xipoco, que, mesmo tendo sua existência atrelada a Izidine Naíta, de ser um “morto-vivo”, também pensa de modo independente do seu “possuído”.

No momento em que Mucanga revela o arrependimento de Naíta em relação a Marta Gimo, exterioriza a sua preocupação com o que o pangolim tinha dito, antes que ele entrasse no policial, a terrível sentença de Naíta: em seis dias após sua chegada a São Nicolau, ele iria morrer. E o narrador estava tão consciente desse resto de vida que tinham, ele e o inspetor, que parece se chatear com a postura de Izidine Naíta. Ao afirmar: “Não lhes restavam senão mais três dias. Não podia desperdiçar tempo.”, revela seu próprio pensamento, a certeza de que o inspetor não estava aproveitando a oportunidade que tinha de interagir com os habitantes do asilo e de conhecer verdadeiramente a realidade dos fatos.

Salientamos, que a maneira como Mía Couto escreve sua história revela um trabalho bastante elaborado de criação artística. Revezando o narrador-personagem e o onisciente intruso, dá voz a praticamente todos os personagens, oportunizando ao leitor um panorama bastante complexo das ações desencadeantes da narrativa. Desse modo, oferece uma multiplicidade de pontos de vista, fazendo com que Izidine Naíta e o próprio leitor conheça a grande varanda por vários ângulos.

Com seus múltiplos narradores, problematiza a memória coletiva da guerra enfrentada por Moçambique, entrecruzando-a com a memória individual dos personagens do asilo e com os discursos do narrador- “xipoco”, em uma tentativa de recuperar a oralidade, as tradições moçambicanas. A seguir, deter-nos-emos nessas questões concernentes à memória coletiva e individual a partir da simbologia que rodeia todo o livro e dos discursos dos velhos na narrativa miacoutiana.

3.1.1 A simbologia da varanda e os velhos na construção da memória coletiva

A varanda do frangipani é uma obra carregada de símbolos. Nela, o crime de assassinato não é só o físico, é o que pouco a pouco vem acontecendo com Moçambique, com seus velhos, com a sua memória e com o que eles representam. A árvore do frangipani, as minas incrustadas

no solo do asilo, o próprio asilo, a fortaleza cercada pelo mar e os velhos que lá habitam são imagens carregadas de significados que apontam para a preservação de uma memória não somente individual, mas coletiva também. Passemos agora à análise desses elementos, articulando-os com a construção da memória coletiva demarcada na obra em estudo.

Os espaços nos quais a narrativa de Couto se delinea vão muito além da significação comum que apresentam à primeira vista. Eles são lugares que resistem à ação do tempo, ao engessamento da sua representação, daquilo que realmente importa para uma sociedade que experimentou por muito tempo uma situação de colonialismo. Inserem-se culturalmente, com uma significação de resistência ao esquecimento, como se sobre eles estivesse uma placa com os dizeres: “A guerra acabou, mas o que ela deixou para trás ainda permanece!”

Esses espaços preservam a coletividade e a subjetividade, o real e o imaginário. A maneira como cada indivíduo “aprisionado” no asilo torna-se o arquivo do que já foi vivenciado ali e em outros lugares, além de apontar para o que está acontecendo e para o que ainda pode vir a acontecer. Moçambique passou por um processo longo de conflitos, primeiro para ter a sua libertação do domínio português, depois para consolidar essa libertação. A guerra civil que foi iniciada logo após a “carta de alforria” dada por Portugal à antiga colônia não foi suficiente para forjar uma nação realmente liberta, democrática e independente. Em *A varanda do frangipani*, vemos claramente a ponte existente entre essa história recente de Moçambique e a criação literária. Como Hutcheon (1991) e White (1995) assinalam, a história é um discurso ficcional, que muitas vezes é redirecionado pelo discurso literário, que se apropria de alguns elementos históricos para compor uma narrativa ficcional plausível e que tenha, nas palavras de White (1995), um convencimento “auto-referencial”. Ou seja, a obra literária possui elementos tão próximos dos históricos que é capaz de sustentar a trama, retomando os elementos internos e apontando para os externos.

No caso de Mia Couto, a fortaleza de São Nicolau, a varanda para a qual se estende a árvore do frangipani, tem uma referência histórica, que assumiu novas significações no livro. A fortaleza de São Nicolau era cercada, de um lado, por uma região montanhosa e, de outro, pelo mar. Ela foi ressignificada no período da guerra para aprisionar os moçambicanos que contrariavam o domínio português.

A palavra “fortaleza” vem do latim “forte/fortis”. É uma construção arquitetônica, de finalidade claramente militar, erigida para obter a proteção. Na obra em estudo, esse espaço passou por transformações, é o marco testemunhal das modificações ocorridas em decorrência da guerra. No lado interno da fortaleza, mais precisamente na sua parte frontal, estende-se uma

grande árvore do frangipani, uma árvore bastante comum em Moçambique e que, na narrativa, metaforiza o resquício do antigamente, do que o país era antes, durante e depois da guerra.

Mucanga aponta para as transformações que lá ocorreram e que foram presenciadas por ele e pelo frangipani.

A árvore do frangipani ocupa uma varanda de uma fortaleza colonial. **Aquela varanda já assistiu a muita história.** Por aquele terraço escoaram escravos, marfins e panos. Naquela pedra deflagraram canhões lusitanos sobre navios holandeses. Nos fins do tempo colonial, se entendeu construir uma prisão para encerrar os revolucionários que combatiam contra os portugueses. Depois da Independência ali se improvisou um asilo para velhos. Com os terceiro-idosos, o lugar definhou. Veio a guerra, abrindo pastos para a morte. Mas os tiros ficaram longe do forte. Terminada a guerra, **o asilo restava como herança de ninguém. Ali se descoloriam os tempos, tudo engomado a silêncios e ausências.** (COUTO, 2009, p. 11, grifos nossos)

Le Goff (2003) chama a atenção para o fato de que, na passagem da oralidade para a escrita, o armazenamento da memória coletiva passou por um progresso, pois a celebração de um evento ficou marcada pelo erguimento de um monumento, como as estelas e os obeliscos no Oriente Médio e na Mesopotâmia ou as inscrições em pedra e mármore da Grécia e Roma antigas. De modo análogo, podemos perceber que a árvore do frangipani, para aquela sociedade inserida no asilo, também assume a função social de um monumento.

A árvore centenária era mais uma testemunha dos horrores vivenciados naquela terra. Era um marco de uma reminiscência antiga, símbolo de algo que resistiu ao tempo e se manteve firme. Lá fora, tudo estava se descolorindo, o tempo estava passando, as dores talvez estivessem sendo esquecidas, mas ela, a árvore, mantinha-se em pé, como um símbolo de resistência contra o esquecimento. Para Le Goff (2003, p.421), “o esquecimento, ou seja, a perda ou ausência, voluntária ou não, da memória coletiva, pode ocasionar sérios problemas na identidade coletiva de um povo.”. Lá, no asilo, no frangipani, ficava latente tudo o que tinha acontecido a Moçambique e aos velhos que lá residiam, ela não permitia que o esquecimento chegasse.

A tão amada árvore do frangipani é símbolo, na narrativa, de imortalidade e de renascimento, devido ao seu porte, tem um tronco grosso, com raízes bastante profundas e esparsas em todo solo. Além disso, é uma planta que vive por centenas de anos e é uma das poucas árvores africanas que sofre as transformações advindas das mudanças das estações. Suas flores de aroma doce propagam aos quatro ventos tudo o que já presenciou, cenas de morte, de tristeza, mas também de muita alegria.

Ela é o único elemento natural evidenciado na obra que conseguiu permanecer ileso ao tempo e ao clima de guerra. Suas flores caídas sobre o chão da ilha de São Nicolau se misturam com as raízes do solo, consolidando metaforicamente o antigamente e o novo, o antes e o depois, em um processo constante de renovação, simbolizado pela perda das flores, pela sua queda no chão, formando um tapete que exala um delicioso perfume que inebria os idosos, fazendo com que eles retornem à sua juventude. É esse cheiro que aciona as imagens, que para Bergson (1999) são responsáveis pelas lembranças que invadem o cérebro humano.

Ermelindo Mucanga, ao se apresentar na narrativa, confirma o poder miraculoso da árvore de suscitar a memória. Ele diz: “Eu que nunca tive quem me deitasse lembrança, eu sou sonhado por quem? Pela árvore. Só o frangipani me dedica nocturnos pensamentos.” (COUTO, 2009, p. 11) É debaixo de sua sombra que Mucanga se deixa levar pelos pensamentos, pelas suas memórias do tempo em que era vivo e que trabalhava como carpinteiro.

A varanda, o tapete de flores que se estende é a primeira visão que temos ao entrarmos no mundo ficcional da fortaleza de São Nicolau. Como um cartão-postal, apresenta um lugar do passado, mas cheio de vida, mesmo que o que esteja mais adiante não pareça indicar isso. Ela estabelece a transição gradual do espaço interno, de prisão, de medo, de dor, de realidade, e o espaço externo, de liberdade, de alegria, de regozijo, de sonho. Tanto, que é debaixo da árvore que a maioria dos personagens tem os seus raros momentos de sorrisos e de retomada de boas lembranças.

Aquela fortaleza tinha sido construída há muito tempo. Desde o período colonial, era usada pelos portugueses como apoio para o seu sistema de escravidão. Primeiro, fora habitada pelos escravos, negros moçambicanos cerceados nos seus direitos mais básicos. O frangipani, desde esse tempo, presenciara o seu povo sendo morto, dizimado e explorado. Das portas daquela fortaleza saíram escravos carregando marfim, provavelmente extraídos das presas de elefantes mortos, além de panos, fabricados a partir das fibras de algodão que eram plantados pelos negros naquele lugar, já que, em Moçambique, Portugal implantou intensamente a cultura de algodão.

Além disso, presenciou disparos de pesados canhões feitos pelos portugueses em luta contra os holandeses e a favor da manutenção do seu domínio sobre Moçambique. É sabido que, historicamente, Portugal e Holanda travaram inúmeras lutas armadas devido às tentativas holandesas de assumirem o domínio mercantilista dos lusitanos e de terem para si vários territórios, tidos como portugueses, como o Brasil e os países da África.

Com a guerra colonial, o local passara a ser a prisão daqueles que insistiam em desafiar o regime de exploração portuguesa. A fortaleza de São Nicolau, mais do que nunca, era o

símbolo do domínio da metrópole sobre a colônia e marco do que poderia acontecer com aqueles que ousassem desafiar o controle de Portugal. Os que não morriam eram encerrados em uma prisão, com um acesso extremamente difícil. Já que o território era cheio de minas, praticamente zerava a chance de fuga terrestre - devido, também, à extensa área marítima que cercava a região, impossibilitando, desse modo, o resgate- por aqueles que lá eram jogados, de uma vida digna e em sociedade.

Com a Independência colonial e com a guerra civil que começou a partir dela, a antiga fortaleza começou a abrigar os velhos. Aqueles que não tinham para onde ir, que simbolizavam uma sociedade frágil, apegada ao passado, às tradições, à oralidade, ou seja, a tudo aquilo que a nova Moçambique, recém-liberta, aberta aos fenômenos da globalização, demarcada por um conflito interno em disputa pelo poder, não poderia mais aceitar.

Para Chevalier (2007), a fortaleza é o símbolo universal do íntimo humano, de caverna, de lugar inóspito, de difícil acesso. O isolamento proveniente da fortaleza é que aproxima o homem do que é divino, do imaginário, das sombras e da ilusão. Além de indicar proteção, abrigo e segurança, os muros altos, os ferros, os canhões, os escravos, os prisioneiros e agora os velhos, são símbolos do poderio do estrangeiro, do dominador. E, embora esses estivessem, de certa maneira, protegidos da guerra que assolava o exterior da fortaleza, também sofriam com as consequências dela advindas, com os sons dos tiros, com a lembrança dos seus entes queridos, como o saudosismo de uma Moçambique que não era mais a mesma. Era bombardeada pela modernidade e, nela, não havia mais espaço para os velhos.

No trecho abaixo, temos a descrição atual da fortaleza, feita por Mucanga, quando já dentro do inspetor sobrevoa o território antes de aterrissar. Vejamos:

Espreito das nuvens, por cima das vertigens. Lá em baixo, faceando o mar se vê a fortaleza colonial. É lá que fica o asilo, é lá que estou enterrado. [...] A fortaleza de São Nicolau é uma pequenita mancha que cabe num pedacito de mundo. Minha campa, essa nem se distingue. Vista do alto, a fortaleza é, antes, uma fraqueza. Se notam os escombros como costelas sobre o barranco, frente à praia rochosa. Esse monumento que os colonos queriam eternizar em belezas estava agora definhando. [...] Durante os longos anos da guerra, o asilo esteve isolado do resto do país. O lugar cortara relações com o universo. As rochas, junto à praia, dificultavam o acesso por mar. As minas, do lado interior, fechavam o cerco. Apenas pelo ar se alcançava São Nicolau. De helicóptero iam chegando mantimentos e visitantes. A paz se instalara, recente, em todo o país. No asilo, porém, pouco mudara. A fortaleza permanecia ainda rodeada de minas e ninguém ousava sair ou entrar. (COUTO, 2009, p. 19-20)

O narrador salienta que o monumento erigido pelos colonos como manifestação do seu poder não passava mais da representação de uma nação fragilizada que isolava seus velhos. A respeito disso, Le Goff (2003) afirma que os monumentos estão ligados à ideia de perpetuação, de conservação, voluntária ou não, de uma memória coletiva. Interessante que, antes, a fortaleza simbolizava uma Moçambique forte, de acordo com o ideário português, mas que, agora, não passava de uma pequena mancha no mapa. Sua muralha, anteriormente imponente, forte e segura, era um frágil muro, marcado não somente pelo desgaste físico de suas pedras, mas também, pelo daqueles que lá viviam.

Por outro lado, percebemos essa fortaleza como uma forma de resistência. Mesmo abalada, resguardava o que existe de mais precioso para as civilizações africanas, seus velhos, sua ancestralidade. Os que lá estavam asilados eram os relegados da nova sociedade, mas eles estavam lá, isolados, sim, mas juntos, e podiam manter vivas, mesmo dentro daqueles muros, suas tradições, suas histórias.

A citação abaixo refere-se a uma das muitas conversas entre o inspetor Izidine Naíta e os habitantes do asilo de São Nicolau. Ao conversar com Marta Gimo, a dedicada enfermeira do lugar, ele é colocado frente a frente, no nosso ponto de vista, com uma das questões centrais do livro e que será discutida a partir de agora: a representação da memória dos velhos, o que eles simbolizam para a sociedade moçambicana e como as suas memórias individuais, intrincadas com a coletividade, ajudam a representar a identidade de uma nação fragilizada pela guerra.

— *Escute, senhor inspetor: o crime que está sendo cometido aqui não é esse que o senhor anda à procura.*

— *O que quer dizer com isso?*

— *Olhe para estes velhos, inspetor. Eles todos estão morrendo.*

— *Faz parte do destino de qualquer um de nós.*

— *Mas não assim, o senhor entende? Estes velhos não são apenas pessoas.*

— *São o quê, então?*

— *São guardiões de um mundo. É todo esse mundo que está sendo morto.*

— *Desculpe, mas isso, para mim, é filosofia. Eu sou um simples polícia.*

— *O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o antigamente...*

— *Continuo sem entender.*

— *Estão a matar as últimas raízes que poderão impedir que fiquemos como o senhor...*

— *Como eu?*

— *Sim, senhor inspetor. Gente sem história, gente que existe por imitação.*

— *Conversa. A verdade é que o tempo muda, esses velhos são uma geração do passado.*

—*Mas estes velhos estão morrendo dentro de nós.* (COUTO, 2009, p.57, grifo do autor).

Percebemos que, ao ser confrontado com a afirmação de que os velhos estão morrendo, o policial, que na narrativa simboliza o não-moçambicano, aquele que abandonou as tradições, que, de certo modo, deixou sua identidade africana ser deslocada, não dá importância para esse fato, ele simplesmente considera que “Faz parte do destino de qualquer um de nós.” Para ele, esses velhos simbolizam apenas uma geração do passado. Através do fluxo de consciência de Izidine, abaixo representado, temos uma descrição de quem era o policial:

[...] Ele estudara na Europa, regressara a Moçambique anos depois da Independência. Esse afastamento limitava o seu conhecimento da cultura, das línguas, das pequenas coisas que figuram a alma de um povo. Em Moçambique ele ingressara logo em trabalho de gabinete. O seu quotidiano reduzia-se a uma pequena porção de Maputo. Pouco mais que isso. No campo, não passava de um estranho. (COUTO, 2009, p.41-42)

Mesmo sendo moçambicano, o homem não partilhava da cultura africana. Sua personalidade fora forjada nos moldes europeus e seguramente não conseguia compreender muitas das conversas carregadas de símbolos que ouvia dos velhos do asilo, tampouco dava importância para os seus relatos e memórias.

Já no discurso de Marta Gimo percebemos uma outra concepção a respeito da memória dos velhos. Ela afirma que os velhos “São guardiões do mundo” e que pouco a pouco todo o mundo está morrendo, isso porque essa ancestralidade não está sendo valorizada como antigamente. Ecléa Bosi (2004) confirma a ideia de que na memória das pessoas idosas é possível verificar uma história social bem formada, uma vez que eles já presenciaram várias mudanças sociais, já viveram quadros de referência familiar e cultural múltiplos.

A respeito disso, Bosi (2004, p. 60), referindo-se ao pensamento de Halbwachs sobre a memória dos velhos, afirma:

O velho não se contenta, em geral, de aguardar passivamente que as lembranças o despertem, ele procura precisá-las, ele interroga outros velhos, compulsava seus velhos papéis, suas antigas cartas e, principalmente, conta aquilo de que se lembra quando não cuida de fixá-lo por escrito.

Podemos constatar isso em *A varanda do frangipani*. Izidine Naíta, ao se instalar no asilo, planeja o modo como abordará os velhos sobreviventes, separa um caderninho para fazer as anotações. Contudo, suas estratégias não puderem ser colocadas em prática, pois os velhos

se adiantaram e começaram, um por um, a procurá-lo. “O inspetor ainda se perguntou sobre quem ouviria primeiro. Mas não foi ele que escolheu. O primeiro velho apareceu assim que Izidine saiu dos aposentos.” (COUTO, 2009, p. 23). Os velhos sentiam a necessidade de falar, coadunando com o pensamento acima apresentado por Bosi (2004), eles não se contentavam em esperar que fossem chamados pelo inspetor, eles tinham a urgência de pensar, de lembrar, de estabelecer contato com o mundo exterior, de exercerem a oralidade tão importante para os africanos.

No decorrer da narrativa percebemos que as histórias contadas pelos velhos não faziam sentido para ele, mas, mesmo assim, começavam a intrigá-lo. No oitavo capítulo, lemos que Izidine Naíta resolve inspecionar um velho armazém onde eram guardados os produtos alimentícios do asilo. Ao chegar na porta do depósito, percebe que o mesmo está fechado com ferrolhos e fechaduras. Ao se preparar para abrir a porta é alertado por Nhonhoso de que não deve fazê-lo, já que o armazém tinha “perdido o chão”. Mas, desdenhando dos conselhos do velho, arromba a porta, é surpreendido por vários morcegos e cai violentamente no chão. O homem parece não se importar com o que os velhos dizem. Em uma conversa anterior, Marta Gimo já havia chamado a atenção do policial para que ele prestasse mais atenção naquilo que os anciãos estavam dizendo:

[...] — *Você é que não percebe o que eles lhe estão a dizer.*
 — *Não percebo?*
 — *Eles, todos eles, lhe estão a dizer coisas importantíssimas. Você é que não fala a língua deles.*
 — *Não falo? Se nós falámos sempre em português?!*
 — *Mas falam outra língua, outro português. E sabe porquê? Por que não confiam em si. Só lhe faço esta pergunta: por que é que você não deixa de ser polícia?*
 — *Acontece que sou polícia, estou aqui como isso...*
 — *Aqui não cabem polícias...*
 — *Mas para quê esta conversa estúpida? Eu estou aqui para descobrir quem matou...*
 — *É isso só que você quer: descobrir culpados. Mas aqui há gente. São velhos, estão no fim das suas vidas. Mas são pessoas, são o chão desse mundo que você pisa lá na cidade.*
 — *Qual chão, qual meio-chão! Eles sabem coisas que me estão a esconder.*
 — *Sabe o que vou fazer? Vou prendê-los a todos. São todos culpados, todos cúmplices.*
 — *Boa, inspetor. Assim é que se exerce autoridade. Parabéns, senhor polícia, vai ver que chega a Maputo e recebe logo uma promoção.* (COUTO, 2009, p. 73-74, grifos do autor)

O diálogo é revelador. Em poucas palavras, Marta Gimo consegue trazer à cena o cerne da questão do livro. Izidine Naíta e os velhos não conseguiam se entender por que

representavam mundos diferentes: ele, o europeu, o colonizador; eles, os africanos, os colonizados. Como já dissemos, ele de nascença era moçambicano, mas não partilhava dessa identidade nacional. Mesmo falando formalmente a mesma língua, o detetive não compreendia as metáforas que os velhos usavam, porque há muito tinha esquecido como era ser moçambicano, como era ser africano. Os velhos representavam realmente o antigamente, a ancestralidade, falavam através de imagens e metáforas, símbolos de uma cultura tão rica na sua expressão oral.

Marta Gimo sabia disso. Ela, como eles, compreendia o que era ser velho. O que era carregar em si toda a representação de uma coletividade, de uma memória que pouco a pouco estava se dissipando. Ela compreendia que a atual Moçambique era resultado do trabalho desenvolvido pelos idosos, sabia que a chave para que os velhos e Izidine Naíta pudessem se relacionar estava na condição de que ele deixasse de ser um simples policial, um representante do estado, alguém que só estava ali por causa de um trabalho e passasse a ser alguém que realmente se interessasse por eles, que compartilhasse dos mesmos ideais, dos mesmos sonhos, que na verdade era o sonho de toda a nação.

Marta afirma que os velhos eram o chão da cidade. Se os moçambicanos tinham chegado até onde chegaram foi em muitos aspectos, devido ao trabalho dos velhos, de gerações passadas que pouco a pouco foram se deixando levar pelo sonho da libertação, pela vontade de não serem mais subjugados por um regime escravocrata que tanto dizimou e massificou os moçambicanos, e que agora, depois de tudo o que passaram, foram relegados a uma condição sub-humana, presos em um asilo, sem poderem receber visitas, morando em péssimas condições como fica evidenciado em: “Resolvemos nos deitar ali, no relento. Estávamos cansados de dormir lá dentro das casas, escutando a velharia a ressonar, assaltados por piolhos, ratos e baratas.” (COUTO, 2009, p. 67)

A perda dos valores e da identificação com o passado impossibilitava a compreensão de quem eram os velhos, de como eles falavam e do que falavam. O que parece realmente importar para Izidine Naíta é a elucidação do caso, o reconhecimento do seu trabalho, uma promoção e o status a ser ganho ao retornar para Maputo. Contudo, tudo isso só seria possível se o inspetor se colocasse novamente como um moçambicano, se ele vivenciasse outra vez essas tradições, se ele se colocasse no lugar desses velhos, se parasse para escutar os velhos e não para somente ouvi-los.

A cultura africana está atrelada aos conhecimentos orais adquiridos e repassados ao longo dos anos. Por muito tempo, a única maneira de expandir sua cultura foi a oralidade, por isso que os africanos foram considerados povos sem cultura, pelo fato de não terem

desenvolvido uma escrita. Le Goff (2003) refuta esse pensamento, mostrando que em sociedades ágrafas existiam outras formas de manifestações culturais e de perpetuação da memória.

Hampaté Bâ (1983, p.181) afirma que, mesmo não tendo inicialmente uma escrita articulada, não é possível ignorar as populações orais africanas, já que “os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram os cérebros humanos”. A sociedade ocidental valorizou e, ainda hoje, valoriza muito os contos de fada, que têm sua origem marcada pela oralidade, tanto é que existem várias versões para um mesmo conto.

Diz mais Bâ (1983, p. 182, grifos nossos) a respeito da palavra oral e escrita:

É, pois, nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. **Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere.** Está comprometido com ela. **Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra.** Em compensação, ao mesmo tempo que se difunde, **vemos que a escrita pouco a pouco vai substituindo a palavra falada, tornando-se a única prova e o único recurso:** vemos a assinatura tornar-se o único compromisso reconhecido, **enquanto o laço sagrado e profundo que unia o homem a palavra desaparece progressivamente [...].**

Bâ (1983) com suas reflexões provoca discussões importantíssimas a respeito da palavra falada. Quando não existia a sistematização da escrita, o falar assumia um patamar de significação maior do que hoje tem. A palavra falada era lei, e havia uma apropriação dessa palavra, como um laço sagrado. Desse modo, percebemos quão estreita é a relação entre os velhos e a sua palavra. Na narrativa de Couto eles contavam a sua história para o inspetor saboreando a possibilidade de proferir o que presenciavam e vendo a possibilidade de serem valorizados pelo que eles eram, pelos saberes culturais armazenados no decorrer dos anos e não por aquilo que eles possuíam. Sentiam-se pertencentes a uma comunidade, compartilhando de uma sabedoria milenar, de conhecimentos e histórias próprias de um povo, de uma nação, de uma coletividade.

Para os velhos do asilo de São Nicolau, a palavra falada ainda tinha muita importância. É notável como Mia Couto articula sua narrativa, valorizando a tradição oral de contar histórias. A contação dessas histórias acontece justamente no momento em que os velhos assumem a postura de locutores, e deixam-se levar pelas suas narrativas, muitas vezes fantasiosas.

E essas histórias tocam Izidine Naíta, principal interlocutor dos velhos, de tal maneira que ele chega a lembrá-las, como se estivesse ouvindo as fábulas contadas pelos seus avós.

São nesses momentos que vemos o moçambicano, tão afastado das suas tradições, regressar ao universo do imaginário africano. Em um dos seus momentos de reflexões, ele diz:

Na noite anterior, Navaia lhe contara uma história. Se passara, em tempos, quando um velho tentara fugir por mar. Improvisara uma jangada e se fizera água. Mas as rochas e o mar, como que por magia, trocaram aparências. Aquilo que o fugitivo acreditava serem ondas, de repente, se solidificavam, empedernidas. E os penedos se dissolviam, liquefeitos. A embarcação se desamantelou. Sem desfecho ficou o velho que sonhara evadir-se. Navaia tirava estória de sua imaginação? Houvesse ou não uma inventada história, o certo é que aquele mar não dava conselho para viagem. A história da jangada era, afina, verdadeira? Seria aquele um resto material dessa frustrada fuga? A suspeita enrugou a testa do inspector: alguma coisa lhe escondiam. Distraído, nem notou que a noite já estava caindo. (COUTO, 2009, p.42)

Izidine deixou-se levar pela inusitada história de Navaia Caetano. A inesperada atitude de fugir daquele lugar, enfrentado o furioso mar com uma jangada e a fusão do corpo do homem com as águas do oceano, fizeram com que o detetive fosse levado pelo seu imaginário, pelo sonho, pelo devaneio. Como se estivesse sentado em uma roda, ouvindo um griot contar, cantar e encenar, não conseguia tirar da cabeça a história de Navaia. Seus olhos brilhavam ao relembrar a maneira como o homem a contou, as palavras que usou, a entonação de cada frase, como ele representou o acontecido através de gestos. Como uma criança que, ao ouvir uma história bem contada, consegue se transportar para o mundo imaginário da ficção, Naíta considerava até a hipótese de essa história realmente ser verdadeira. Isso tudo o impressionou tanto, que nem percebeu que o sol já estava se pondo e que a noite estava caindo. Fica evidente, assim, a representação simbólica dos velhos e da sua importância para a valorização da oralidade na cultura africana.

Naíta, porém, não considerava tão importante essas conversas. Percebemos na obra, nas situações em que tinha que conversar com os velhos, sentir seus cheiros, olhar para seus rostos enrugados e deformados pelo tempo, que o homem se mostrava desanimado. O que contrariava a sua reação ao receber a carta de Ernestina, dando a sua versão do crime.

Vamos a este momento:

O inspector, súbito, se interessou. Talvez demasiado. Acendeu a lanterna sobre o rosto dela. [...] O inspector se aprontava para regressar ao quarto quando foi parado pelas gargalhadas de Marta. A enfermeira se divertia ao vê-lo, grave e assumido. Ele abanou os braços, rodou sobre si mesmo. Encenou uma vénia. Marta se aproximou para lhe dar as despedidas. Desembrulhou uns papéis e lhos fez passar:

— Leia isto.

- O que é isto?
- Uma carta. Leia-a.
- Uma carta de quem?
- De Ernestina. (COUTO, 2009, p. 99)

Até então, o policial não tinha tido acesso a nenhuma evidência escrita. A ideia de ter em suas mãos um relato escrito o entusiasmava e o estimulava. E, de fato, ele “devorou” a carta de Ernestina como se ela fosse o único meio de elucidar o crime. Ao lê-la, começou a entender, de fato, aquilo que os velhos há muito expressavam. Essa postura em relação à escrita é o que Bâ (1983) tinha denunciado na citação mencionada acima, a palavra escrita gradativamente vai substituindo a palavra falada, “tornando-se a única prova e o único recurso”, dotada de toda veracidade e de toda força de continuidade.

Em um trecho anterior da narrativa, temos um diálogo travado entre Izidine e Caetano e percebemos outros aspectos a respeito da relação entre os velhos e a memória coletiva africana. Observemos:

- No lusco-fusco parecia um menino. Trazia um aro de bicicleta. Sentou-se fazendo passar o aro pelo pescoço. Izidine lhe solicitou a sua versão do que ali tinha ocorrido. O velho perguntou:
- *Você tem a noite toda de tempo?*
- Colocou o homem à vontade: ele tinha a noite inteira. O velho sorriu, matreiro. E explicou-se assim:
- *É que aqui, falamos de mais. E sabe porquê? Porque estamos sós. Nem Deus nos faz companhia. [...]* (COUTO, 2009, p. 24, grifo do autor)

Quem faz essa declaração é Navaia Caetano. Ele é um velho-criança, uma espécie de “Benjamin Button¹⁸ africano”, cuja inocência e pureza não se perdeu com o passar dos anos, ao contrário, ganhou sabedoria e esperteza, tanto que, no texto, esse ancião é comparado com a coruja. Navaia sofria com a doença da idade antecipada, uma maldição que ele recebeu porque seu pai não respeitou o costume antigo de que não poderia ter relações sexuais com a esposa nos primeiros leites. Essa sina fez com que Navaia envelhecesse logo que nasceu e impedia que ele contasse a sua história, coisa que ele fazia mesmo correndo o risco de terminar de contá-la e morrer. Contudo, avisado por um tio, ele começou a inventar histórias, desse modo, tinha menos risco de morrer no final da narrativa.

¹⁸ Benjamin Button é o personagem principal do longa-metragem “O curioso caso de Benjamim Button” (2008). O referido filme foi inspirado em um conto de F. Scott Fitzgerald (1992) e conta a história de um homem que já nasceu velho. À medida que vai crescendo passa por várias experiências de amor, solidão, medo e desilusão até morrer, como um bebê.

Essa maldição personifica o isolamento e o cerceamento a que estavam submetidos os idosos da narrativa, representantes de uma nação antiga, arrasada pela guerra, com suas tradições sendo substituídas pela modernidade e que não recebiam a valorização a que tinham direito. Os idosos de São Nicolau vivem em uma fortaleza de difícil acesso. Além disso, a situação política da Moçambique representada na obra não propiciava um contato real com outras pessoas que não fossem os próprios velhos. Essa pode ser uma das razões que fazem com que Navaia se precipite a falar com o policial.

Bosi (2004, p. 63, grifos nossos) mostra o valor dos velhos para a perpetuação das tradições:

Nas tribos primitivas, os velhos são os guardiões das tradições, não só porque eles as receberam mais cedo que os outros mas também porque só eles dispõem do lazer necessário **para fixar seus pormenores ao longo de conversações com outros velhos**, [...]. Haveria, portanto, para o velho uma espécie singular de obrigação social, que não pesa sobre os homens de outras idades: **a obrigação de lembrar, e lembrar bem.**

Um aspecto importante do depoimento de Navaia é que ele deixa transparecer que, juntamente com os outros anciãos, detinham-se horas e horas em conversas. “Deitado no meu leito, chamava os outros velhos para lhes contar um pedaço de minha história.” (COUTO, 2009, p. 33). E, durante as noites de conversa, eles aproveitavam para preparar a cerimônia de enterro de Navaia, já que achavam que ele iria morrer ao término na sua narrativa, improvisavam tambores, capulanas, festejavam, bebendo, dançando, sorrindo, como seus ancestrais.

A descoberta desses encontros é que motivou, segundo Navaia, o crime. Vasto Excelêncio, irrompendo no quarto, bruscamente gritou: “— *Eu não disse que estão proibidas estas macacadas no asilo?*” (COUTO, 2009, p. 36, grifo do autor). Finalizando sua conversa com Izidine, Navaia confessou:

Fechei os olhos. Afinal, tinha sido para matar que a morte disputara meu corpo? Desencrispei as mãos. Apoiado pelos velhos fui sendo arrastado para a porta. Sobre mim tombou o luar. Só então notei um punhal brilhando, justiceiro, em minha mão direita.

No segundo dia da sua estada em São Nicolau, Izidine foi surpreendido pelo depoimento de Domingos Mourão. Ele era um português, que preferia ser chamado pelo seu apelido moçambicano, Xidimingo. Pela narrativa não fica clara a razão pela qual ele foi morar em Moçambique, muito menos como chegou ao asilo, mas é evidente que ele amava muito a terra

em que vivia, a ponto de preferir não regressar com a família para Portugal. “Quando veio a Independência, faz agora vinte anos, a minha mulher se retirou. Voltou para Portugal. E levou-me o miúdo que já estava em idade de tropear. (COUTO, 2009, p. 46).

Hall (2003, p. 27), em *Da Diáspora- Identidade e Mediações Culturais*, afirma que, em situações diaspóricas como essa representada na narrativa de Mia Couto pelo personagem Domingos Mourão, o retorno à antiga vida é muito difícil, uma vez que as pessoas se acostumam a uma vivência que não encontram mais ao regressarem à sua cidade natal e, ao mesmo tempo, perceberão “como se os elos naturais e espontâneos que antes possuíam tivessem sido interrompidos por suas experiências diaspóricas.”

— *O senhor não sente saudade?*

— *Eu?*

— *Quando está assim, olhando o mar, não sente saudade?*

Abanei a cabeça. Saudade? De quem? Ao contrário, me sabe bem, esta solidão. Juro, inspector. Me sabe bem estar longe de todos os meus. Não sentir suas queixas, suas doenças. Não ver como envelhecem. E, mais que tudo, não ver morrer nenhum dos meus. Eu aqui estou longe da morte. É esse um pequenito gosto que me resta. A vantagem de estar longe, nesta distância toda, é não ter nenhuma família. (COUTO, 2009, p. 52, grifo do autor)

Ele era um português, mas tinha suas lembranças, sua personalidade repleta de “moçambicanidades”, tinha aprendido a ser moçambicano. Provavelmente, presenciara a miséria que assolara a velha Moçambique arrasada pela guerra colonial e pela guerra civil. Além disso, convivia com o estigma de ser português e de ter-se afeiçoado tanto a essa terra. Na obra mencionada, Stuart Hall (2003, p.15-16), refletindo sobre a identidade na pós-modernidade, afirma que ela não é uma essência, uma substância coesa, unificada, mas “é um lugar que se assume, uma costura de posição e contexto[...]”.

O velho português sentia-se como um moçambicano. Ele não era moçambicano de nascimento, não corria em suas veias o sangue africano, não tinha dentro de si o amor telúrico genuíno. Conforme Pollak (1992), um dos elementos constitutivos da memória individual ou coletiva são os acontecimentos vivenciados por tabela, aqueles que são experimentados pela coletividade na qual o indivíduo está inserido. E eram esses acontecimentos vivenciados por tabela, o sentimento de pertencimento àquela terra, que inundara Mourão, que faziam com que ele se identificasse como um moçambicano.

Há uma identificação de Domingos Mourão com o contexto de luta moçambicano que ele experimentou por décadas, ao ponto de ele assumir a postura de defesa das tradições, da terra, da dor que assola Moçambique, como se ele tivesse quase que herdado essa memória.

(POLLAK, 1992). Em várias passagens da narrativa esse sentimento fica evidente. Ele experimenta uma espécie de diáspora às avessas, já que ele, representante da dominação, é que sai da metrópole para experimentar a vida na colônia. Ao conversar com o policial, afirma:

Sim, eu podia partir de Moçambique. Mas nunca poderia partir para uma nova vida. Sou o quê, uma réstia de nenhuma coisa? [...] **Venho de uma tábua de outro mundo mas o meu chão é este, minhas raízes renasceram aqui. São estes pretos que todos os dias me semeiam.** [...] Desculpe-me este meu português, já nem sei em que língua falo, tenho a gramática toda suja, da cor desta terra. **Não é só o falar que é já outro. É o pensar, inspector.** (COUTO, 2009, p. 46, grifos nossos)

Hoje eu sei: África rouba-nos o ser. E nos vaza de maneira inversa: enchendo-nos de alma. [...] Me entreguei a este país como quem se converte a uma religião. Agora já não me apetece mais nada senão ser uma pedra deste chão. (COUTO, 2009, p. 47, grifos nossos)

Hall (2003), referindo-se aos eventos diaspóricos, afirma que nessas situações as identidades são múltiplas. Existem, em Domingos Mourão, as vivências portuguesas, mas também as moçambicanas, ao ponto de ele não conseguir se desvencilhar dessas novas raízes que renasceram nele, transformando o velho português em um novo indivíduo, que, além de se apropriar de uma nova língua, absorve os costumes, as tradições, a maneira de pensar dos moçambicanos. Suas raízes eram europeias, sua pele era branca, possivelmente seus cabelos eram claros assim como os seus olhos. Mas a sua alma era africana. Ele continuamente era semeado pela magia do imaginário africano, pela doçura e riqueza de suas lendas, de suas tradições, pelas palavras dos que, assim como ele, já tinha vivenciado muitas coisas, daqueles que carregavam em uma única palavra, velhos, um arcabouço de tradições, de memórias.

Domingos Mourão amava muito Moçambique e também tinha a percepção de que essa terra não era mais a mesma. Sua lembrança individual da nação que aprendera a amar era uma constatação coletiva que todos tinham, mas não ousavam declarar. “Digo-lhe com tristeza: o Moçambique que amei está morrendo. Nunca mais voltará. Resta-me só este espaçozito em que me sombreio de mar. Minha nação é uma varanda.” (COUTO, 2009, p. 47).

A guerra e a modernidade advinda da globalização que Moçambique começava a experimentar estava matando as origens, a beleza das tradições. E os velhos, pequenos detentores desses saberes, estavam morrendo. O frangipani, que ficava na parte da frente do asilo, erigia-se como um monumento de veneração e de figuração de uma velha nação que estava a morrer, por isso era tão sagrado para os habitantes do asilo. Aquele asilo, na narrativa,

era o único e o último espaço de reunião da oralidade, da tradição, da memória da ancestralidade.

Outro idoso que se apressou em contar a sua história ao policial foi Nhonhoso. Ele era muito próximo de Domingos Mourão. Foi através dele que o português começou a conhecer melhor as histórias e a tradição moçambicanas. Eles tinham uma relação amistosa, discutiam, mas rapidamente faziam as pazes em um clima de descontração e de amizade. Em algumas dessas discussões, deixavam transparecer um ressentimento que não era somente deles, mas de toda uma nação.

Na conversa travada entre o policial e Nhonhoso, o moçambicano menciona uma dessas discussões:

Nunca tínhamos falado assim. Domingos Mourão, o nosso Xidimingo, se levantou e, aos tropeços, se atirou contra mim. Os dois brigámos, convergindo violências. O branco me solavanqueou, parecia transtornado em juízo de bicho. Mas a luta logo se desgraçou, desvitaminados o pé e o soco. Só os nossos respiros se farfalhavam nos peitos cansados. Os dois nos sacudimos, desafeitos.

— *Você sempre quer mandar em mim. Sabe uma coisa: colonialismo já fechou!*

— *Não quero mandar em ninguém...*

— *Como não quer? Eu nos brancos não confio. Branco é como camaleão, nunca desenrola todo o rabo...*

— *E vocês, pretos, vocês falam mal dos brancos mas a única coisa que querem é ser como eles...*

— *Os brancos são como piri-piri: a gente sabe que comeu porque nos fica a arder a garganta.*

[...]

O velho branco riu-se sozinho. [...] Nos olhámos sérios. De repente, ambos desatámos a rir. Batemos as mãos, chapámos as palmas, em acordo. (COUTO, 2009, p. 62, grifos do autor)

O trecho acima suscita algumas reflexões no que dizem respeito à relação entre pós-colonialismo e a identidade e memória coletivas. Além disso, temos uma alusão à dominação portuguesa, à mágoa e à memória coletiva de séculos de dominação. Portugal, com a sua visão mercantilista, tinha imposto em Moçambique uma política de dominação, incutindo na sociedade moçambicana valores de supremacia, tanto racial, como cultural. A amargura de Nhonhoso, expressa na frase “Você sempre quer mandar em mim. [...]”, é também uma manifestação coletiva dessa insatisfação.

Nessa afirmação, fica marcada a ideia de toda uma nação, que presenciou, por muitos anos, ações de repressão e de dominação impostos pela minoria branca que passou a dominar Moçambique. Os moçambicanos, por séculos, ficaram sob o domínio dos portugueses. Esses,

por sua vez, tiraram proveito das riquezas naturais existentes e impuseram aos africanos alguns sistemas muito intensos, como o trabalho forçado que substituía o investimento em tecnologia na construção de infraestruturas, no cultivo das produções agrícolas necessárias à exportação.

Ao gritar “Sabe uma coisa: colonialismo já fechou!” e “Os brancos são como piripiri: a gente sabe que comeu porque nos fica a arder a garganta.”, Nhonhoso remete ao duro processo de independência pelo qual passou sua nação. Seu grito individual traz a representação de toda uma coletividade, que se vê livre da dominação portuguesa, mas não das consequências dela provenientes. Restaram desse período não só o prejuízo econômico e natural, mas no âmago da sociedade moçambicana, que pouco a pouco percebeu sua identidade ser mesclada com a portuguesa, que viu suas tradições, seus costumes, seus dialetos serem relegados a uma posição inferior, que viu sua gente ser escravizada, abusada e tratada como um animal. Nhonhoso não aceita mais essa inferiorização e, pelo diálogo acima representado, mostra que não admitiria mais esse tipo de dominação.

Por outro lado, constatamos no discurso de Domingos Mourão a repetição de alguns estereótipos e comportamentos preconceituosos, que povoam o imaginário coletivo de brancos e negros. Isso fica bastante evidenciado nos enunciados: “E vocês, pretos, vocês falam mal dos brancos mas a única coisa que querem é ser como eles...”. As concepções ideológicas imbricadas nessa frase do português, deixam transparecer o olhar que boa parte do mundo ocidental branco tem a respeito do outro, dos negros.

Mas não é só Mourão que apresenta um discurso preconceituoso. Nhonhoso também o faz, em uma espécie de preconceito na contramão. Ele é que era negro, realmente moçambicano, que de fato conhecia as raízes de sua terra, a significação de suas lendas, de suas palavras e sentia pena de Domingos Mourão, pois ele não estava na sua pátria, já era velho e além disso branco, não tinha a oportunidade de vivenciar essa velhice com os seus, de ser valorizado como merecia e também porque não conseguia entender na sua completude o passado, as tradições, a luta moçambicana por sua libertação. No decorrer da narrativa fica perceptível que, apesar das desavenças, os dois eram muito amigos e procuravam ter uma relação independentemente da animosidade tradicionalmente imposta aos negros e brancos.

Vejamos:

O português, coitado, mantinha aquela ilusão. Ele não entendia o passado. O que aconteceu é que nós, moçambicanos, acreditámos que os espíritos dos que chegavam eram mais antigos que os nossos. Acreditámos que os feitiços dos portugueses eram mais poderosos. Por isso os deixámos governar. Quem sabe suas histórias eram mais de encantar? (COUTO, 2009, p. 65, grifos nossos)

Voltei atrás e me sentei ao lado do português. **Senti, naquele instante, tanta pena dele.** O homenzito iria morrer aqui, longe dos seus antepassados. Seria enterrado em uma terra alheia. Ele, sim, estava condenado à mais terrível das solidões: ficar longe dos seus mortos sem que, deste lado da vida, houvesse familiar que lhe deitasse cuidados. Nossos deuses estão aqui perto. O Deus dele está longe, para além das vistas e das visitas. (COUTO, 2009, p. 66, grifo nosso)

Percebemos como a memória das tradições, como a compreensão de um mundo passado é importante para o sentimento de pertencimento à sociedade africana. Embora Domingos Mourão já estivesse vivendo há muito tempo em Moçambique, partilhando de lembranças, de sentimentos, de experiências juntamente com os idosos do asilo, não conseguia abarcar a complexidade dessa cultura.

No cenário moçambicano, bem como em boa parte dos países que compõem o continente africano, as tradições vivem e se expressam no respeito aos mais velhos, aos portadores de uma ancestralidade, àqueles que, nas palavras de Bosi (2004, p. 74), dão continuidade à cultura e à educação das pessoas adultas, das gerações posteriores, “pois deles ainda ficou alguma coisa em nosso hábito de sorrir, de andar.”

Essas lembranças, essa memória individual cheia de imbricações com a memória coletiva não pode ser deixada de lado, como se fossem desnecessárias. Mia Couto, com a sua narrativa, põe em debate a importância atribuída à palavra falada, ao costume milenar de contar histórias e apreciar os elementos da natureza, como forma de reverenciar os ancestrais.

Desse modo, a memória deixa de ser um elemento natural humano, sobrevivente em si mesma em forma de lembranças, de simples reminiscências para concretizar-se como um eficiente meio de imprimir às gerações posteriores o passado de uma comunidade ou nação, favorecendo, assim, nas palavras de Halbwachs (1980), um sentimento de continuidade e de coesão tão necessários para que essa matriz identitária não seja esquecida, tampouco relegada ao passado como se não tivesse mais importância.

Exercitar a memória, retomar os mitos, representar as histórias através da literatura torna-se uma maneira eficaz de resistir ao processo massificador da modernização e à assimilação cultural que podem, coercitivamente, afastar os povos de seus costumes, de sua origem, de suas tradições e dos seus velhos.

Os moçambicanos, demarcados pelos idosos na narrativa miacoutiana, estão constantemente passando por um processo ambivalente de encontro com o interior: as tradições, a oralidade, a memória e o exterior: a modernidade, a escrita e o esquecimento. Mia Couto insere sua obra em uma produção pós-colonialista, de modo a produzir uma visão de resgate

das práticas de oralidade, de valorização da memória dos velhos, que estão sendo suprimidas pela modernidade. *A varanda do frangipani*, apesar das dificuldades geradas pelos anos de colonialismo, de guerra em busca da libertação e consolidação de um novo modo de viver, pela perda das tradições, consegue reafirmar-se e mostrar-se, através da vivência dos idosos, como uma opção de convivência entre o novo e o velho. O passado, as tradições podem sim conviver com o novo paradigma social e, mais do que isso, podem ajudar a ressignificar o que já foi vivenciado, através da valorização da memória dos velhos.

3.2 OS CUS DE JUDAS: A MEMÓRIA TRAUMATIZANTE DA GUERRA

O romance *Os Cus de Judas* (2010), do escritor português Lobo Antunes, recria momentos da guerra de Angola pela voz de um narrador em primeira pessoa. A narrativa é desenvolvida em três planos definidos e acionados pela memória: o plano atual, momento da conversa no bar e no apartamento; o plano da memória da guerra, quando o narrador se transporta para Angola e revive seus passos, seus sentimentos e até seus pensamentos e o plano de quando ele retorna a Portugal para visitar a sua família, mas não em definitivo.

O narrador se apresenta como um médico, que durante vinte e sete meses serviu ao exército português em Angola. Segundo Friedman (2002, p.177), o narrador protagonista “encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções.”. Essa afirmação coaduna com o que constatamos na referida obra. A voz narrativa dialoga com experiências e conflitos pessoais vividos por ela mesma durante a sangrenta guerra, e em toda a obra, mesmo que em alguns momentos, dê voz a outros personagens, centraliza o olhar do leitor nas suas vivências e na participação da sua angústia.

A obra de Lobo Antunes é construída a partir do contexto histórico salazarista português, que criou sistemas de coerção para manter o controle e poder, como a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE) e a Polícia Internacional de defesa do Estado (PIDE), ambas arbitrariamente instauraram a censura e uma austera política de dominação e cerceamento às colônias portuguesas.

Ao passo que as colônias africanas reivindicam as suas independências, o governo ditatorial de Salazar dá início à guerra. Angola participa desse processo de resistência durante o período de 1961 a 1975. Na narrativa, a questão histórica que mais se acentua é a da guerra entre Portugal e Angola, sob a ótica das recordações do médico-narrador.

De forma densa, o leitor fica conhecendo a história desse homem, que conta, em uma única noite, a uma desconhecida em um bar, a sua experiência como médico e soldado da Guerra Colonial de Angola. Essa vivência, longe de torná-lo um homem, como foi predito pelas suas tias, transformou, não somente ele, como os demais soldados, em “[...] bichos, percebe, bichos cruéis e estúpidos ensinados a matar, [...]” (ANTUNES, 2010, p. 123). Homens que, inseridos em um contexto bélico, tiveram que reaprender a viver e a matar para que pudessem continuar a viver.

A seguir, temos o momento em que o narrador inicia o diálogo com a mulher, que atentamente aceita ouvir os desabafos e devaneios do ex-soldado.

[...] a senhora e eu, em lugar de conversarmos um com o outro neste ângulo de bar, talvez que eu me acomodasse melhor ao seu silêncio, às suas mãos paradas no copo, aos seus olhos de pescada de vidro boiando algures na minha calva ou no meu umbigo, [...] Talvez que finalmente me falasse de si. (ANTUNES, 2010, p. 9)

O narrador protagonista deixa transparecer que por muito tempo se manteve calado, ensimesmado, absorto em suas angústias, como se suas lembranças traumatizantes estivessem repousando e esperassem o momento propício para serem expressas. Esse momento de silenciamento, de solidão, de elaboração dos traumas advindos do período de guerra, da dissolução da unidade familiar e do seu gradativo isolamento não conduziram ao esquecimento do que ele vivenciou.

Como Pollak (1989, p.05) afirma, “esse momento de silêncio sobre o passado torna-se uma forma de resistência ao discurso oficial”, uma oposição à ideia de que tudo estava bem, de que a guerra e seus males tinham sido superados. O ex-soldado mostra com suas memórias, com a elaboração linguística da guerra expressa pelo diálogo no bar, que ainda é pulsante a necessidade de falar, de encontrar dentro de si e na sociedade as explicações para o horror que presenciou.

Ainda sobre isso, Pollak (1989, p.07) pontua que, “[...] para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta”, alguém que seja capaz de ouvir, de não julgar e de absorver a alta carga emotiva e traumática provenientes de um relato, como o do ex-soldado. Primo Levi (1998, p.07) também afirma isso, no prefácio de *É isto um homem?*, ele diz que “a necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares.”

O falar, o relatar, o testemunhar, após essas experiências traumáticas (holocausto, para Primo Levi, e guerra colonial, para o narrador de *Os cus de Judas*), constituem-se em necessidades primárias, essenciais que ajudarão a ressignificar a vida e o que dela restou. Foi esse impulso desesperado de compartilhar da sua agonia com os outros, com alguém que não era ele, que fez com que o médico começasse a conversar com a mulher desconhecida no bar. A narração fragmentária do trauma o libertaria e quebraria as paredes que o isolavam.

Em princípio, o narrador pensava que o seu regresso seria tranquilo. Dialogando com um colega, prestes a retornar a Lisboa, deixa esse pensamento transparecer.

— Como é que te vais aguentar em Lisboa depois dos cus de Judas? [...] Um ruído inlocalizável de talheres anunciava a hora do jantar.

— Nas calmas- respondi-lhe, afastando com a mãos os cadáveres estilhaçados na picada. — Tu próprio certificaste que tenho o sangue limpo. (ANTUNES, 2010, p. 190)

Ao responder “Nas calmas”, o narrador parece não compreender a extensão da experiência que vivenciou, o outro soldado é que tem a dimensão da mudança de vida, das marcas negativas que a guerra deixou naqueles que lutaram em Angola. Contudo, depois de retornar é que ele percebe que não conseguirá lidar e assimilar tudo o que aconteceu, “[...] foi há seis anos e perturbo-me ainda, [...]”. (ANTUNES, 2010, p. 36). Por isso, vê na mulher, que tão incredivelmente se interessa em ouvi-lo, um escape, e demonstra a necessidade de ter atenção, de partilhar o que vivenciou:

Escute. Olhe para mim e escute, preciso tanto que me escute, me escute com a mesma atenção ansiosa com que nós ouvíamos os apelos do rádio da coluna debaixo de fogo, a voz do cabo de transmissões que chamava, que pedia, [...], **escute-me tal como eu me debrucei para o hálito do nosso primeiro morto na desesperada esperança de que respirasse ainda [...]** (ANTUNES, 2010, p. 57, grifos nossos)

Ele expressa a necessidade que tem de falar e de ser ouvido. O uso do imperativo em “escute, olhe” mostra mais do que uma ordem, sinaliza o apelo de um ser angustiado que necessita ser ouvido com uma extrema atenção, com o mesmo cuidado com que ele, como médico, checkou se o soldado ferido ainda estava vivo. A interlocutora é bombardeada pelo narrador, que, de maneira insistente, relata a sua vida. À mulher, recai a responsabilidade de ouvir como se ela fosse uma psicóloga, que em uma consulta oportuniza ao seu paciente a possibilidade de falar e ser ouvido. Ela representa para o ex-soldado a solução para a dor que o consome. Falar com ela, ser ouvido, receber o carinho que ela lhe proporciona depois da noite

de amor que eles têm é o mesmo que receber um bálsamo milagroso, que proporciona o seu regresso definitivo da África, como fica claro pelo excerto abaixo:

Deixe que eu volte de África para aqui e me sinta feliz, acariciando-lhe as nádegas, o dorso, o interior fresco e macio das pernas, [...]. Deixe que eu esqueça, olhando-a bem, o que não consigo esquecer, a violência assassina na terra prenhe da África, e tome-me dentro de você quando do redondo das minhas pupilas espantadas, enodadas da vontade de si de que sou feito agora, [...]. (ANTUNES, 2010, p. 165-166)

É pelo diálogo entre a mulher e o ex-soldado que ficamos conhecendo a narrativa. No entanto, essas conversas não são estruturalmente apresentadas na narrativa de Lobo Antunes, podemos percebê-los através do registro das impressões da senhora feitos pelo narrador, que os responde sempre fazendo com que um assunto leve a outra oportunidade de exteriorizar os seus pensamentos. Pelos trechos abaixo, percebemos que as conversas são desenvolvidas por meio das divagações do narrador, que de maneira difusa e sofrida rememora os acontecimentos que antecederam e que sucederam à sua ida para a África.

O quê? A Guerra da África? **Tem razão, divago, divago** como um velho num banco de jardim perdido no esquisito labirinto do passado, a mastigar recordações no meio de bustos e de pombos, de bolsos cheios de selos, de palitos e de capicuas, [...] **O certo é que, à medida que Lisboa se afastava de mim, o meu país,** percebe, **se me tornava irreal,** o meu país, a minha casa, a minha filha de olhos claros no seu berço, irreais como estas árvores, estas fachadas, estas ruas mortas [...]. (ANTUNES, 2010, p. 92, grifos nossos)

Em outro trecho, lemos:

Desculpe falar-lhe assim mas acho-me tão farto de me sentir sozinho, tão farto da trágica farsa ridícula da minha vida, do bife raspado do snack e da mulher-a-dias que me rouba nas horas e no pó da máquina, que às vezes, sabe como é, **me vêm ganas de afastar de mim a aflita desordem de que enjoadamente me alimento.** Apetece-me vomitar na sanita o desconforto da morte diária que carrego comigo como uma pedra de ácido no estômago, se me ramifica nas veias e me desliza nos membros num fluir oleado de terror, [...]. (ANTUNES, 2010, p. 184, grifos nossos)

Fica claro que o ex-soldado não contava sua história de maneira linear, sua narrativa não era conduzida pela ordem dos acontecimentos, e, sim, pelo seu fluxo de consciência. A rememoração acontece, conforme Bergson (1999), pelo acionamento de imagens, que delineiam-se e subjetivamente constituem a memória que temos de algo. O narrador, angustiado

pelo que viveu, no plano atual da narrativa, ou seja, no momento da enunciação de sua fala, revive e sofre as experiências, como se ainda estivesse servindo em Angola.

Ele tem consciência de que seu discurso é confuso, mas considera a oportunidade de conversar inacreditável, pois há muito tempo se sente sozinho, e não quer perdê-la. Quando menciona a vontade que tem de afastar a desordem de que se alimenta, revela um ímpeto de exorcizar os fantasmas, as imagens, os sentimentos que tanto o machucam e que o fazem sofrer. Desse modo, destila seus pensamentos e sentimentos de maneira desordenada, como se essa fosse a sua grande chance.

Ao afirmar: “O certo é que, à medida que Lisboa se afastava de mim, o meu país, percebe, se me tornava irreal, o meu país, [...]”, o narrador lembra da angústia que sentiu ao deixar sua terra natal, ao deixar os familiares, seus amigos, sua profissão, e isso, naquele momento parecia tão irreal, as experiências que teve em Angola foram tão intensas que tudo poderia ser um sonho, talvez a sua Lisboa nunca tivesse existido, quem sabe se sua vida só existiria a partir de Angola.

Relembrando os fatos, aciona as imagens advindas daquele período e deixa transparecer seus sentimentos e suas impressões a respeito do que vivenciou, apontando, a nosso ver, não somente para si, mas representando os sentimentos e os traumas dos soldados que, como ele, sofreram nos campos de batalha e ainda tinham que conviver com as consequências advindas do período da guerra de Angola.

Essas divagações e manifestações de falta de vontade de viver se devem à impossibilidade de, pelas palavras, retratar e assimilar tudo o que foi vivenciado pelo narrador durante esse tempo de guerra. A dor, a morte, o desespero, a guerra estão entranhados nele de tal forma, que, mesmo querendo afastar-se desses sentimentos, não consegue. Jeanne Marie Gagnebin (2001, p. 87), evocando o pensamento de Walter Benjamin, afirma que há uma “impossibilidade, para a linguagem cotidiana e para a narração tradicional, de assimilar o choque, o trauma.”.

Como encerrar mais de dois anos de experiências traumáticas de morte, desespero, solidão, saudade e miséria em apenas uma conversa? Adorno (2003), refletindo sobre a posição do narrador no romance contemporâneo, reitera que a forma de narrar atual difere da do romance tradicional. Ele deixa transparecer, em seu texto, que não há como narrar com objetividade total, nem, tampouco, contemplando a totalidade dos fatos.

Não se pode esperar que esse narrador consiga de forma sistemática relatar tudo o que vivenciou, tampouco podemos considerar que tudo o que está sendo contado por ele de fato

aconteceu ou foi experimentado exatamente como foi relatado. A respeito dessa rememoração lacunar, Jeanne Marie Gagnebin (2001, p. 91) afirma que:

Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora, que em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras.

Os momentos traumatizantes vividos são relembrados pelo sujeito, que considera apenas a possibilidade de falar e ser ouvido, como se realmente isso fosse uma condição básica para a sua sobrevivência. A urgência de falar faz com que mesmo depois, em seu apartamento, na companhia da desconhecida, o personagem continue falando até a aurora do dia seguinte.

Além de relatar as cenas de combate, o narrador acrescenta ao seu discurso ferrenhas críticas àqueles que estão por trás da guerra – governo e sociedade portugueses, comunidade internacional – e sobre os que morrem nela: civis inocentes, milícias angolanas, soldados portugueses, os últimos apresentados como vítimas de uma guerra, cujo objetivo seria manter Portugal no poder, como metrópole.

O narrador-personagem tanto reconta a sua história, como a do seu país, de maneira crítica e não-nostálgica, propiciando discussões a respeito do que aconteceu, humanizando a figura do soldado, visto pela tradição como o representante legal do Estado, como o agente do sofrimento, que subjuga, que traz a morte e que cerceia a vida dos nativos. Essa reinserção do contexto histórico problematizado é o que, para Linda Hutcheon (1991), caracteriza o romance pós-moderno.

Nas palavras de Hutcheon (1991, p. 131), a metaficção historiográfica propicia um questionamento do passado histórico e literário através do presente e da ficção, lembrando-nos que embora os acontecimentos “tenham ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo.”.

Conhecemos a história da guerra colonial angolana através das vivências de um soldado português, que foge a todos os paradigmas construídos de nacionalismo e valorização do ideal patriótico. Ele se comporta como alguém que não queria guerrear em Angola, para ele, sair do conforto de seu lar, ir para terras distantes é o símbolo de sua humilhação, batalhar por ideais que não são os seus, que não compartilha, que considera como desumanos, não o faz ter orgulho

de representar seu país, pelo contrário, sentia uma raiva intensa, como se pode perceber no excerto abaixo:

[...] são os guerrilheiros ou Lisboa que nos assassinam, Lisboa, os americanos, os russos, os chineses, o caralho da puta que os pariu combinados para nos foderem os cornos em nome de interesses que me escapam, quem me enfiou sem aviso neste cu de Judas de pó vermelho e de areia, [...] quem me decifra o absurdo disto, as cartas que recebo e me falam de um mundo que a lonjura tornou estrangeiro e irreal, os calendários que risco de cruzeiros a contar os dias que me separam do regresso[...]. (ANTUNES, 2010, p. 40)

As escolhas linguísticas feitas pelo narrador, como o uso de palavrões, confirmam o sentimento de revolta vivenciado por ele. Como não sentir ódio em estar em um lugar distante da sua família, de tudo o que lhe confere o sentimento de pertencimento? Como não se indignar, ao constatar que os motivos que o levaram ao “cus de Judas”, símbolo de onde não se quer estar, do local da guerra, são resultantes de uma ambição egoísta e capitalista acionada pela política de dominação e supremacia da metrópole em detrimento da colônia?

Como Hutcheon (1991) sinaliza, os fatos históricos imbricados na narrativa dependem do posicionamento narrativo, da posição que o narrador assume, do que ele representa, e, conseqüentemente, está cheio de um discurso particular. Certamente se a mesma história fosse contada pelo olhar dos participantes do governo de Salazar seria diferente.

Desse modo, em *Os cus de Judas*, tomamos conhecimento dos fatos através da voz de um ser traumatizado, que, pelo seu discurso, representa a sua vivência, subvertendo o discurso oficial português, de que os soldados eram heróis que representavam seu país e que estavam lutando por um ideal nobre, em defesa de sua pátria e que estavam felizes em poder representá-lo. Pelo contrário, pela narrativa, percebemos que eles eram pessoas fragilizadas e conscientes do desespero, miséria, dor e morte que os esperavam.

O momento em que os soldados embarcam no navio que os levariam a Angola é registrado pelo narrador como instantes intensos de medo, solidão e angústia. Vejamos:

E depois, sabe como é, Lisboa principiou a afastar-se de mim num turbilhão cada vez mais atenuado de marchas marciais cujos acordes rodopiavam os rostos trágicos e imóveis da despedida, que a lembrança paralisa nas atitudes de espanto. **O espelho do camarote devolvia-me feições deslocadas pela angústia, [...]. Um dos médicos, dobrado no colchão do beliche, soluçava aos arrancos em palpitações irregulares** de motor de táxi que se engasga, **o outro contemplava os dedos com atenção vazia** dos recém-nascidos ou dos idiotas que lambem longamente as unhas com os olhos extasiados, **e eu perguntava a mim próprio o que fazíamos ali**, agonizantes em suspenso no

chão de máquina de costura do navio, com Lisboa a afogar-se na distância num suspiro derradeiro de hino. (ANTUNES, 2010, p. 18, grifos nossos)

À medida que se distanciavam do cais de Lisboa, os soldados eram envoltos em um clima de desolação, como se pressentissem o que lhes iria acontecer. Delirando, não conseguiam fixar as imagens daqueles que deixavam para trás, os rostos trágicos e imóveis dos seus entes queridos se despedindo rodopiavam diante dos seus olhos, conseguiam enxergar claramente as incertezas que seus parentes desejavam esconder, alguns soldados choravam como crianças. A metáfora empregada em “soluçava aos arrancos em palpitações irregulares de motor de táxi que se engasga,” representa o choro desesperado e cadenciado daqueles que já sabiam que não iam voltar e que, caso voltassem, não seriam mais os mesmos.

Cada um refletia no espelho a face angustiada, marcada pela incerteza e pela angústia. A indagação “O que fazíamos ali?” martelava em suas cabeças num misto de desespero e egoísmo, “Por que afinal, não foram outras, as pessoas a embarcar naquele navio?”. E, quanto mais se aproximavam do destino, a aflição, o medo da guerra e o do desconhecido crescia em seus corações.

Os fragmentos da memória do médico narrador começam a ser colhidos e formam um mosaico de lembranças repletas de agonia, revolta e dor. Contrariando a historiografia oficial, ele deixa transparecer à mulher o desconforto que sente pelo fato de o Estado português se isentar da sua culpa e mascarar a “verdade” dos fatos. Oficialmente, o governo tentava diminuir o sofrimento e as mortes em Angola, dizendo que “[...] morre-se mais nas estradas de Portugal do que na guerra de África, baixas insignificantes[...].” (ANTUNES, 2010, p. 58). Como a morte de pessoas poderia ser insignificante? O ex-soldado já tinha compreendido o que ele e seus colegas representavam para o Estado. Em outro momento da narrativa afirma:

[...] Faleceu em combate na província de Angola, não éramos cães raivosos, **mas éramos nada para o Estado** de sacristia que se cagava em nós e **nos utilizava como ratos de laboratório e agora pelo menos nos tem medo, tem tanto medo da nossa presença, da imprevisibilidade das nossas reações e do remorso que representamos** que muda de passeio se nos vê ao longe, evita-nos, foge de enfrentar um batalhão destroçado em nome de cínicos ideais em que ninguém acredita, um batalhão destroçado para defender o dinheiro das três ou quatro famílias que sustentam o regime [...] (ANTUNES, 2010, p.124, grifos nossos)

O narrador chega à conclusão de que ele e os outros soldados não passaram de cobaias, de vítimas do interesse mercantilista de Portugal, que os mandou em direção à morte, ao encontro com a miséria extrema dos angolanos que só queriam conquistar a sua emancipação e

se libertar do jugo de escravidão a que estavam submetidos há muito tempo. Pelo excerto apresentado, evidencia-se o total abandono do governo diante dos soldados que regressaram. Eles eram considerados apenas pela sua utilidade. Com o fim da guerra colonial, tornaram-se pesos para a sociedade. Tinham-se tornado pessoas imprevisíveis, mal vistas, eram a constatação viva da inoperância e do fracasso do Estado.

Em outro trecho, o médico indaga-se:

Porque camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar, uma história inventada com que a comovo, fim de conseguir mais depressa (um terço de peleio, um terço de álcool, um terço de ternura, sabe como é?) que você veja a nascer comigo a manhã na claridade azul pálida [...] Há quanto tempo não consigo dormir? Entro na noite como um vagabundo furtivo com bilhete de segunda classe numa carruagem de primeira, passageiro clandestino dos meus desânimos encolhido numa inércia que me aproxima dos defuntos e que o vodka anima de um frenesim postiço e caprichoso, e as três da manhã veem-me chegar aos bares ainda abertos, navegando nas águas paradas de quem não espera a surpresa de nenhum milagre, a equilibrar com dificuldade na boca o peso fingido de um sorriso. Há quanto tempo não consigo dormir? Se fecho os olhos, uma rumorosa constelação de pombos levanta voo dos telhados das minhas pálpebras descidas, vermelhas de conjuntivite e de cansaço, [...] por dentro da cabeça uma chuva de outubro tomba lentamente sobre os gerânios tristes do passado. Em cada manhã, ao espelho, me descubro mais velho. (ANTUNES, 2010, p.66, grifo nosso)

O questionamento do narrador diante do silenciamento da sociedade em relação ao que ocorreu em Angola demonstra o quanto isso o machuca. Ironicamente, ele chega a levantar a hipótese de que tudo o que ele passou, tudo o que presenciou acontecer com os outros soldados e com os habitantes de Angola não passou de uma história cunhada por indivíduos relegados pela sociedade portuguesa. Como puderam esquecer esses vinte e sete meses de dor? Seria possível riscar da história oficial os mais de quinhentos mil homens que combateram em Angola, que tiveram suas vidas destruídas, que foram enterrados no solo africano, longe das suas raízes?

Ele não entende por qual razão não se fala mais nisso, se as consequências desse evento ainda estão marcadas tão fortemente em seu ser, se muitas famílias foram afetadas, se inúmeros soldados ficaram mutilados e outros tantos não tiveram a chance de regressar aos seus lares. Em Portugal, os soldados que retornaram da Guerra Colonial receberam a alcunha de “retornados”, associando a ela o estigma do fracasso diante da tentativa de reestabelecer o domínio português sobre Angola. Eles foram em defesa de um projeto militar, nacionalista, de

manutenção territorial, e, agora, os que voltaram estavam relegados a uma vida medíocre, de miséria, abandono e traumas.

O que o governo português ofereceu aos soldados que regressaram de Angola? Como o próprio narrador afirma, a sociedade, especialmente os políticos, comportam-se como se nada tivesse acontecido, como se “[...] jamais tivesse havido colónias, nem fascismo, nem Salazar, nem Tarrafal, nem Pide, nem revolução[...]” (ANTUNES, 2010, p. 193-194). Todos poderiam ter esquecido do horror que foi a guerra, mas ele não podia esquecer.

Percebemos que o narrador faz questão de contar o que vivenciou, como uma forma de resistir ao esquecimento, a recuperação da palavra silenciada acontece de maneira intensa. Dentre tantos assuntos mais agradáveis para serem abordados na conversa com a desconhecida, ele decidiu falar sobre a guerra, mostrar como a sua vida foi atingida por esse evento histórico, dar voz àqueles que não tinham mais valor para a sociedade. A sua revolta é expressa em “Porque camandro é que não se fala nisto?”, é inconcebível como se pode esquecer e viver como se nada tivesse acontecido.

Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 99) levanta sérias discussões a respeito da elaboração do passado e do esquecimento, referindo-se aos judeus remanescentes de Auschwitz, deixa claro que:

Os sobreviventes, aqueles que ficaram e não se afogaram definitivamente, não conseguiam esquecer-se nem que o desejassem. É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade.

De maneira análoga ao trauma dos que sobreviveram à *Shoah*, a experiência da Guerra Colonial vivenciada pelo narrador de *Os cus de Judas* deixou marcas profundas. Os momentos de horror, de morte, tanto de soldados como de africanos, não podiam ser esquecidos, mesmo que, por um determinado período de tempo, essas lembranças ficassem encerradas inconscientemente. Seria difícil não recordar. Como Gagnebin (2006) afirma, a elaboração do indizível força o não-esquecimento, não só na perspectiva de não terem apagadas as lembranças do evento, mas também, como uma forma de evitar que mais conflitos como esses voltem a acontecer.

A espectadora do narrador de *Os cus de Judas* certamente não seria mais a mesma depois de ouvir, de quem presenciou momentos tão terríveis, o relato do que aconteceu em Angola. A

mulher é o livro em que o soldado escreve suas lembranças, a conversa travada por eles é a sua luta contra o esquecimento, não o esquecimento natural, mas aquele forçado, em que os olhos, os ouvidos são fechados, em que se faz de conta que não se sabe ou se subestima o que aconteceu e o que resultou dessa guerra.

3.2.1 Cicatrizes da guerra: solidão e alcoolismo.

Como vimos nas discussões anteriores, o narrador de *Os cus de Judas* é um indivíduo marcado por uma experiência traumática de alta carga de desgaste, tanto físico, quanto emocional. Conforme Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 110) define, “o trauma é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito.” É justamente isso que conseguimos perceber no ex-soldado português. Em toda a narrativa percebemos que ele tem uma chaga que não foi curada e a demonstra através da revolta, do desânimo, do medo de enfrentar a vida, da maneira como elabora linguisticamente seu relato à desconhecida.

Evidenciamos que as cicatrizes desse evento de dor ainda não estão totalmente cicatrizadas, elas são o sinal latente da ferida, da não-elaboração das experiências vivenciadas em Angola. Estão marcadas no corpo, na mente e no relacionamento do narrador e são expressas, dentre outras maneiras, pela solidão que o cerca e pelo alcoolismo em que o personagem imerge.

Uma das marcas deixadas pela guerra foi a imensa solidão que envolvia o médico. Seu casamento não resistiu à separação forçada pelos anos que viveu nos “cus de Judas”, e ele acabou se separando, como ele mesmo afirma, “numa paz feita de alívio e de remorso, e despedimo-nos no elevador como dois estranhos, trocando um último beijo em que morava ainda um resto indigerido de desespero.” (ANTUNES, 2010, p. 108). O casal não conseguiu superar os anos de dificuldades decorrentes da falta do pai, do marido e do pós-guerra e, num misto de alívio por não ter que viver mais uma vida de aparências e de remorso, em saber que poderia ter feito mais, o divórcio aconteceu de forma natural e consensual.

Depois da separação, o narrador embarca em uma vida de encontros furtivos com mulheres diferentes, frequentando diversos bordéis, procurando preencher o vazio que a ausência das filhas, que não o visitam regularmente, e da mulher deixou em sua via. Sentindo-se sozinho, tem como um dos poucos contatos humanos, a doméstica cabo-verdiana, que às

terças e sextas-feiras faz faxina no seu apartamento, e com quem se comunica através de bilhetes deixados no armário da cozinha, além das mulheres que de tempos em tempos amanhecem em sua cama e desaparecem rapidamente como se fossem imagens fluidas.

O homem parece evitar ter um contato maior e mais duradouro com as pessoas, demonstra estar acostumado com a solidão do acampamento angolano, “Habitua-me demais ao silêncio e à solidão de Angola, [...]” (ANTUNES, 2010, p. 195) e em alguns momentos da narrativa, exterioriza a falta de manejo em manter sólidas relações afetivas e de amizade. Embora viva só, essa condição não o satisfaz. Ao estabelecer o diálogo com a mulher do bar, relata, que, várias vezes, chegou ao seu apartamento como se fosse um cão, a farejar o cheiro de alguém, para minutos depois constatar a sua triste realidade: a solidão de todos os dias.

Sente-se incapacitado de reestabelecer as relações afetivas com a sua família, já que fazia parte de uma tradicional genealogia de homens que serviam no exército português, pois na atual situação em que se encontrava era o símbolo do fracasso. Vê no olhar acusador das tias a frustração de não ter se tornado o homem forte, o soldado vitorioso que elas imaginavam que ele se tornaria. Tinha se tornado um sujeito depressivo, melancólico, desacreditado, marcado pelas cicatrizes da guerra colonial.

[...] Talvez que a guerra tenha ajudado a fazer de mim o que sou hoje e que intimamente recuso: um solteirão melancólico a quem se não telefona e cujo telefonema ninguém espera, tossindo de tempos em tempos para se imaginar acompanhado, e que a mulher-a-dias acabará por encontrar sentado na cadeira de baloiço em camisola interior, de boca aberta, rocando os dedos roxos no pêlo cor de novembro de alcatifa. (ANTUNES, 2010, p. 56)

A sua dor, as angústias que dilaceravam seu ser, os traumas que adquirira depois da guerra eram invisíveis aos olhos da sua família e de seus amigos. Somente era visto como um homem sem esposa, sem filhos, fracassado na sua vida profissional e pessoal, aquele que maculava o legado militar da família. Nem ele mesmo, ao se olhar no espelho, conseguia reconhecer a sombra do que tinha sido, na tentativa de aplacar o silêncio e a solidão que o cercava, tossia para imaginar que estava acompanhado por alguém, com quem pudesse compartilhar sua vida, suas lembranças e suas esperanças.

Outra marca deixada na vida do ex-soldado pela experiência vivenciada em terras africanas é o alcoolismo. Muitas vezes, bebia para esquecer, em outras para ter forças para continuar a viver. Nas longas noites em que passava perambulando pela cidade, de bar em bar, ou em companhias de mulheres, que só podiam oferecer a ele o contato sexual, tinha o álcool

como o seu companheiro inseparável, como o gatilho que lhe proporcionava momentos de reflexão sobre o que foi vivenciado por ele naqueles anos de guerra colonial.

Observemos o trecho abaixo:

Não quer passar ao vodka? Enfrenta-se melhor o espectro da agonia com a língua e o estômago a arder, e esse tipo de álcool de lamparina que cheira a perfume de tia-avó possui a benéfica virtude de me incendiar a gastrite e, em consequência, subir o nível da coragem: nada como a azia para dissolver o medo ou antes, se preferir, para transformar o nosso passivo egoísmo habitual num estrebuchar impetuoso, não muito diverso na essência [...] (ANTUNES, 2010, p. 24)

A cena acima refere-se ao plano atual da narrativa, ao momento em que ele conversa com a senhora no bar. O convite feito através da pergunta denota que aquele não era o primeiro drinque que eles tomavam, mas comprova o efeito que o álcool desperta nele, ao passo que atinge seu estômago, fazendo-o doer e arder por causa da gastrite, dá coragem para que ele possa enfrentar a triste realidade que vivencia. O medo habitual, a dificuldade de enfrentar as lembranças traumáticas, a dor em perceber que está sozinho são dissipados pelo efeito corrosivo do álcool em suas entranhas.

Mais uma vez incita a sua interlocutora a beber. Ele diz:

Outro vodka? É verdade que não acabei o meu mas neste passo da minha narrativa perturbo-me invariavelmente, [...] descíamos do Luso para as Terras do Fim do Mundo, em coluna, [...] a dois quilômetros de Luanda, Janeiro acabava, chovia, e íamos morrer, íamos morrer e chovia, chovia, sentada na cabina da camioneta, ao lado do condutor, de boné nos olhos, o vibrar de um cigarro infinito na mão, iniciei a dolorosa aprendizagem da agonia. (ANTUNES, 2010, p. 36)

Mesmo ainda não tendo terminado de beber, o narrador insiste na ideia de consumir mais. À medida em que a sua narrativa é delineada, que as lembranças vão surgindo e ficando mais vivas, o narrador fica mais angustiado. O efeito do álcool encoraja o homem a expor o início da sua “aprendizagem da agonia”, conta os fatos como se os estivesse vivendo naquele momento. Ao se embriagar, sublima o que tinha vivido lá e consegue falar, o que antes era indizível. A tropa tinha acabado de chegar de Portugal com destino às Terras do Fim do Mundo, a chuva e o tempo ruim preconizavam o que eles iriam sofrer – e simbolicamente podem representar o choro, a exteriorização da agonia, da extremada angústia vivenciadas por aqueles soldados que estavam na iminência de morrer, de ser mutilados, de terem suas vidas modificadas.

Desse modo, a tensa voz do narrador, representante dos soldados portugueses, anuncia a longa e difícil jornada que iriam enfrentar. O álcool é encarado como um subterfúgio, como forma de entender, falar o que ele viveu. É quando está alcoolizado que consegue rememorar e representar linguisticamente o que vivenciou.

3.3 A VARANDA DO FRANGIPANI E OS CUS DE JUDAS: DUAS VISÕES DA GUERRA COLONIAL

A varanda do frangipani e *Os cus de Judas*, obras que representam a memória da guerra colonial, da guerra na busca pela emancipação das colônias portuguesas, respectivamente em Moçambique e Angola, possibilitam que o leitor conheça essa história sob dois pontos de vista: o do colonizado e o do colonizador.

Para os teóricos dos estudos pós-coloniais, o colonizador (branco, europeu, no caso das obras citadas, português) é a personificação, a figura do homem bem-sucedido, dono do território, que demarca a área de atuação dos nativos e exerce um poder em relação a ele. O colonizado (negro, africano), por sua vez, é o símbolo daquele que é subjugado, que tem seus direitos cerceados, sua voz silenciada, é a vítima do processo.

Fanon (2005) esclarece que o colono faz a história, ele não se preocupa com a cultura, com os saberes, com a religião do colonizado. O colonizador é que delinea o colonizado. Sem ele, o outro não existe, já que “foi o colono que fez e continua a fazer o colonizado. O colono tira sua verdade, isto é, seus bens, do sistema colonial” (FANON, 2005, p.52). O nativo passa a ser representado por tudo aquilo que o colonizador não é, e se o colonizador veio até essa nova terra para “disciplinar, domesticar, domar e [...] pacificar” (FANON, 2005, p.350), o colonizado é aquele que é disciplinado, domesticado, domado e pacificado.

Em *A varanda do frangipani* temos sim a figura do colonizador português. Mas, como a história se delinea em aproximadamente 20 anos após a guerra, o domínio português não é tão intenso como antes. Temos o resultado dessa dominação na vida das pessoas, dos velhos, que pouco a pouco estão morrendo e levando com ele as suas tradições, o seu modo de viver, que marca toda a coletividade.

Apesar de não termos marcadamente o colonizador português, identificamos a relação de domínio sendo desempenhada por Vasto Excelência, o diretor do asilo. Ele se comporta como o dono daqueles velhos, além de possuir a posse territorial da fortaleza de São Nicolau, ele dispõe da vida dos velhos como se eles fossem seus objetos.

Pela leitura da carta de Ernestina, mulher de Vasto, endereçada ao inspetor Izidine Naíta, o leitor fica conhecendo quem de fato era o homem.

Vasto tinha servido na guerra. Participara em missões que eu preferia desconhecer. Viu muita gente morrer. Quem sabe foi ali, naquelas visões, que se extinguiu a sua última réstia de bondade? Estranha sucedência: a maior parte da gente era deslocada para o serviço armado. Com Vasto sucedia o contrário: a guerra é que se tinha deslocado para dentro dele, refugiada em seu coração. E agora como tirar a malvada dos seus interiores? (COUTO, 2009, p. 103)

Ernestina deixa claro que preferia não saber no que de fato o marido estava envolvido. Ele participava ativamente da guerra colonial, mas mantinha contatos escusos com aqueles que não lutavam de fato pelo ideal de emancipação. A guerra tinha marcado tão fortemente sua vida, que suas atitudes eram cruéis, impensadas, ele não se colocava como o protetor dos velhos. Achava-se superior a eles, maltratava-os, subjugava-os, deixava-os sem alimentos, fazendo-os viver novamente uma guerra, desta vez pessoal.

Vasto Excelêncio foi assassinado devido a um “negócio de armas”. Armazenava no depósito de alimentos do asilo armas, pensando em iniciar uma nova guerra, por isso, não permitia que os idosos passeassem pela fortaleza, nem chegassem perto do mar. Como desculpa, dizia que o território ainda estava incrustrado de minas. Assim como o colonizador português, o diretor do asilo dominava os habitantes da Fortaleza de São Nicolau, amedrontando-os com seus gritos e maus-tratos.

Como recompensa pelo seu trabalho na guerra, Vasto Excelêncio tinha recebido a incumbência de cuidar dos velhos e do asilo, o que não foi bem visto por ele.

Vasto se sentia traído. Os melhores anos de sua vida ele os dera à revolução. O que restava dessa utopia? [...]O ele ser mulato esteve na origem daquele exílio a que o obrigavam. **Desiludido, ele não se aceitava. Tinha complexo da sua origem, da sua raça.** Vasto Excelêncio, porém, foi ensinado a dar-se mal com sua própria pele. Falava muito sobre a raça dos outros. Castigava de preferência o pobre Domingos. Para que ficasse patente que não privilegiava os brancos. Exercer maldades passou a ser a única maneira de ele se sentir existente. (COUTO, 2009, p.125, grifos nossos)

Vasto desrespeitava as tradições, estimulava em cada um dos moradores de São Nicolau os piores sentimentos, pisava nas suas crenças, desprezava o que para eles tinha tanto valor, e, com Domingos Mourão, o velho português, não era diferente. Fazia questão de maltratá-lo e feri-lo, numa espécie de preconceito às avessas, fazendo com que o homem recebesse em si

todo o ódio e desprezo que ele sentia pelos portugueses, por aqueles que eram responsáveis pelo seu confinamento naquele asilo.

O colonizador branco, europeu, tinha sido substituído pelo mulato Vasto, que, como uma forma de autoaceitação, massacrava os idosos negros e, principalmente, o branco Domingos Mourão, uma pessoa que simbolizava o domínio português. Mas o que incomodava Vasto não era somente o fato de sua nação ter sido escravizada pelos europeus, e sim o fato de ele ser mulato, alguém que não é branco e que também não é negro. Maltratava os negros porque se achava superior a eles e ao único branco morador do asilo para disfarçar o seu sentimento de inferioridade.

Em *Os cus de Judas*, podemos constatar também, à luz das teorias pós-coloniais, especificidades quanto à figura do colonizador e do colonizado. Vemos o soldado português, representante da figura do colonizador, não como tradicionalmente ele é representado. Ele se apresenta, juntamente com os negros angolanos, os colonizados, como vítima do processo, como alguém que também teve sua vida totalmente marcada e destruída pela guerra. Além disso, em muitas passagens da obra, demonstra admirar o continente africano, suas cores e seu modo de viver e se mostra compadecido com o sofrimento dos nativos.

Referindo-se a Angola, afirma que lá “[...] o sofrimento e a morte adquirem triunfais ressonâncias de vitória [...]” (ANTUNES, 2010, p. 158), doía-lhe ver a miséria em que se encontravam aquelas pessoas, vitimadas pelo duro processo de colonização e de escravidão, e, agora, assoladas pela miséria e horror da guerra. Sentia-se indignado e cheio de remorso em pensar na sua filha de olhos verdes, na sua linda mulher e presenciar a morte, a mutilação de inúmeros negrinhos, que eram obrigados a impunhar armas numa guerra sem fim.

[...] queria não ter nascido para assistir àquilo, à idiota e colossal inutilidade daquilo, queria achar-me em Paris e fazer revoluções no café, ou a doutorar-me em Londres e a falar do meu país com a ironia horripelantemente provinciana do Eça. [...] dava o cu para estar longe dali, longe do gajo morto que mudamente me acusava, longe das ampolas de morfina que se amontoavam, vazias, no balde de pensos, no meio da gaze, do algodão, das compressas [...] (ANTUNES, 2010, p. 162-163)

Desejava com todo o seu ser não estar ali, preferia a vida boêmia de Paris, e fazer revolução sem armas, apenas com o intelecto como Descartes, Levi-Strauss, Bourdieu e tantos outros, que mudaram o mundo com seus pensamentos. Preferia estar em qualquer outro lugar e era capaz até de macular sua masculinidade para não presenciar tantas mortes, para não ter que viver com o remorso e com as recorrentes imagens de mortes que o assolavam.

Seria a representação de um colonizador, mas humano, menos preocupado consigo mesmo, e mais atento às necessidades dos outros soldados, como podemos comprovar pelo excerto abaixo:

À porta do posto de socorros, estremunhado e nu, vi os soldados correrem de arma em punho na direção do arame, e depois as vozes, os gritos, os esguichos vermelhos que saíam das espingardas a disparar, tudo aquilo, a tensão, a falta de comida decente, os alojamentos precários, a água que os filtros transformavam numa papa de papel cavalinho indigesta, o gigantesco, inacreditável absurdo da guerra, me fazia sentir na atmosfera irreal, flutuante e insólita [...] ilhas de desesperada miséria de que Lisboa se defendia cercando-as de muros e de grades[...] (ANTUNES, 2010, p. 49)

Enquanto em Portugal os civis passeavam, tinham uma vida “normal”, os militares estavam envolvidos na guerra, sujos de seus sangues e dos seus inimigos, sujeitos à precariedade peculiar da vida em alojamentos. Lisboa seguia sua vida naturalmente, como se nada estivesse acontecendo. O Estado desejava que os soldados conseguissem ganhar a guerra, para enfim consolidar o seu domínio, mas “[...] nós só tínhamos para exhibir pernas amputadas caixões hepatites paludismos defuntos viaturas transformadas em harmónios de destroços [...]” (ANTUNES, 2010, p. 102-103).

Desse modo, fugindo do engessado arquétipo de que o colonizador é essencialmente a figura do mal, da dominação, daquele que recebe apenas os “louros” da vitória, o colonizador, personificado no narrador-personagem cunhado por Lobo Antunes, confirma o que Hall (2003) escreveu, que o processo de colonização e descolonização atingiu tanto os colonizados quanto os colonizadores.

Não é enfoque da nossa pesquisa mostrar quem foi mais abalado pela guerra, ou de que lado os prejuízos foram maiores, o que nos interessa é destacar que o soldado português também sofreu com a sua participação nesse evento militar, e tanto o colonizado, velhos do asilo, negros angolanos, quanto o colonizador, soldados portugueses foram vítimas da guerra colonial e através de suas memórias procuram representar e elaborar o que vivenciaram.

CONCLUSÃO

Nos dois romances em estudo, percebemos a representação de personagens intensamente marcadas pelo processo de guerra colonial experimentados por seus países. Tanto Mia Couto, ambientando sua narrativa em Moçambique, quanto Lobo Antunes, em Angola, deixam transparecer, de maneiras diferentes, as consequências nefastas desse período de instabilidade. Embora sejam guerras vivenciadas em nações africanas diferentes, ambas relacionam-se com a tentativa de libertação do domínio colonial português.

O resgate dessas vivências se dá através da memória, que muitas vezes aparece difusa e fragmentada, o que é de esperar por se tratar de lembranças. Assim sendo, a memória constitui-se em múltiplos discursos sobre o passado, presente e futuro, apontando para a valorização da coletividade e como forma de resistência ao esquecimento, respectivamente em *A varanda do frangipani* (2009) e em *Os cus de Judas* (2010).

Na narrativa de Mia Couto, temos a representação da memória coletiva, os velhos, detentores da hereditariedade, de todo um arcabouço cultural, com suas lembranças, com sua forma de narrar, constituem o emblema de uma nação. Eles são os guardiões de uma geração, do que aconteceu em Moçambique, daquilo que o país era, é e será. O crime evidenciado na fortaleza de São Nicolau é na verdade, um pano de fundo para importantes discussões a respeito da oralidade, da memória da ancestralidade e do resgate e valorização das tradições.

Izidine Naíta, ao tentar desvendar o assassinato de Vasto Excelêncio se insere numa busca sobre o seu passado como nativo, o crime a ser desvendado é uma metáfora para a real morte: a da ancestralidade. Por isso, em toda a narrativa, evidenciamos a importância do falar dos idosos, eles deixam de ser apenas pessoas abandonadas pela sociedade e assumem o seu papel de guardiões da cultura moçambicana e através das suas narrativas exigem e resgatam o direito de serem ouvidos.

Constatamos também, a presença de dois tipos de narradores na obra idealizada por Mia Couto. Segundo a tipologia elaborada por Norman Friedmam (2002) percebemos que cada personagem ao testemunhar sobre o que acontecia na fortaleza é narrador de sua própria história, mesclando a cena imediata, ou seja dando voz aos personagens, e o sumário narrativo, Mia Couto compõe seus personagens de maneira densa. Além do narrador personagem, em alguns capítulos da narrativa podemos encontrar a presença do narrador onisciente intruso, o xipoco Ermelindo Mucanga, que, “dentro” do inspector, em uma espécie de consciência aberta, nos faz perceber as personagens, seus desejos, pensamentos, muitas vezes deixando transparecer a sua opinião.

Além disso, há um entrecruzamento da memória individual com a memória coletiva da guerra. Le Goff (2003) destaca a existência de monumentos que ajudam no armazenamento da memória coletiva de um povo. Assim, os espaços destacados na narrativa, a árvore do frangipani e a fortaleza de São Nicolau são simbólicos de resistência à ação do tempo, da guerra.

A árvore do frangipani é o símbolo da imortalidade e renascimento. Como é uma árvore centenária, presencia as inúmeras modificações ocorridas em Moçambique, bem como, personifica, com a queda de suas flores róseas e perfumadas, a profunda marca deixada pela guerra naquelas pessoas. Seus galhos secos podem muito bem representar a angústia, o medo, o abandono daqueles que foram deixados a sua própria sorte, abandonados pelo Estado e por seus familiares em um lugar ermo, distante de tudo e de todos.

Contudo, a árvore renasce e floresce novamente, o que faz com que sua copa se estenda na frente da fortaleza, formando uma bela varanda, assim como os velhos, que, quando começam a contar sobre si, sobre guerra, mergulham dentro de sua ancestralidade e fazem ressurgir a tradição, valorizando a oralidade e a beleza de suas vozes.

A fortaleza, por sua vez, é o símbolo da dominação portuguesa, seus muros antigos, sua estrutura interna e seu posicionamento geográfico constatarem que ela foi idealizada com o único objetivo de isolar os que ali foram enviados. De local de exploração dos escravos à prisão dos que eram contrários ao regime de exploração portuguesa, a fortaleza agora era o abrigo de idosos, representantes de uma nação fragilizada e prestes a ser totalmente esquecida.

Já, na obra de Lobo Antunes, o médico-narrador deixa transparecer a memória individual, contraposta muitas vezes ao que a coletividade, Portugal, aceita como “verdade” sobre o que aconteceu em Angola. As memórias desse narrador podem, ao máximo, estender-se para as memórias dos soldados alistados para a guerra, mas, a nosso ver, não serão representações da coletividade, como em *A varanda do frangipani*.

A história é contada sob o enfoque do narrador personagem, soldado português, que em uma conversa travada com uma desconhecida em um bar, conta a sua experiência traumática vivenciada em Angola. A narrativa se dá em 03 planos: o plano atual, em que o narrador, mais velho, conversa com desconhecida em um bar; o plano da memória de guerra, em que a senhora e o leitor é transportado para Angola e começa a conhecer, através da memória traumatizante do narrador o que aconteceu lá e o plano de quando ele retorna da guerra para visitar a sua família e depois tem que regressar ao continente africano.

O narrador é um indivíduo instável, uma vez que os papéis sociais destinados a ele não são os que ele idealizou. Antes de ir à guerra, era subestimado pelos seus familiares, a ponto de

as tias, em várias conversas, deixarem claro a sua opinião sobre ele, de que somente as tropas, a sua participação na guerra faria dele um homem.

Ele, por sua vez, se considerava um animal, um ser indigno. Detestava a ideia de participar da guerra e como foi obrigado a fazê-lo achava-se a pior das criaturas. O objetivo que o levava àquele combate o afligia, a ideia de matar, de cercear direitos, de acabar com a vida, com o sonho dos outros não o atraía. Sentia-se pior, quando constatou o modo como a sociedade portuguesa via os regressados, muitos tinham pena, outros consideravam que eles queriam muitos direitos, que se julgavam como grandes homens, mas que na realidade não eram nada.

O encontro com uma desconhecida que aceitou ouvi-lo foi um alívio. Primo Levi (1988) chama a atenção para o fato de que pessoas marcadas por eventos tão intensos de angústia, medo e morte, como o que passou o soldado, sentem a necessidade de falar, de ser ouvidos, e isso se torna um imperativo, uma forma de tentar sobreviver.

Desse modo, o soldado se apega à mulher, enchendo-a com suas lembranças e quase não dando a ela a chance de falar. Através de sua narrativa fragmentária, cheia de lacunas tenta retratar linguisticamente o horror vivenciado, sua memória é acionada por imagens, que nos fazem, a desconhecida e o leitor, a adentrar profundamente no universo ficcional elaborado, fazendo com que o soldado narrador exteriorize seus “fantasmas” e ressignifique seus traumas.

No discurso do narrador percebemos também, uma desilusão em relação à maneira como Portugal tratou e tratava os regressados de Angola. A mágoa e angústia do narrador com o abandono vivenciado pelos soldados após a guerra são perceptíveis, não conseguem entender como o Estado tinha conseguido esquecer vinte e sete meses de guerra, se eles, os soldados, traziam em seus corpos, em suas mentes, em seus espíritos as marcas desse evento traumático. Ele estava ali, dizendo que tudo não fora resolvido, como o governo português queria. Os soldados existiam, não tinham e nem podiam esquecer o que vivenciaram, contar o que vivenciou era uma forma de resistir ao esquecimento, era mostrar as cicatrizes, sinal latente das feridas, muitas das quais, ainda estavam abertas.

O narrador de *Os cus de Judas* não era mais o mesmo que era antes da guerra. Era um homem, como predito pelas tias, mas traumatizado, descrente, solitário, incapaz de constituir vínculos familiares e afetivos sólidos, era uma pessoa fragilizada e terrivelmente marcada pela guerra.

Inserindo as obras na visão dos estudos pós-coloniais, constatamos que tanto uma, como a outra, apresentam uma visão do binômio colonizado/colonizador, apontando para uma perspectiva diferenciada daquilo que se costuma enfatizar nos estudos pós-coloniais. O colonizado, tradicional símbolo da vitimização do nativo africano, e o colonizador, aquele que

traz a significação de domínio, da selvageria europeia é representado de outra maneira nessas narrativas.

Não que o colonizado e o colonizador deixem de ser totalmente encarados como vítima e algoz, respectivamente, mas, em *A varanda do frangipani*, também são evidenciadas a baixeza e a crueldade do nativo, do diretor do asilo Vasto Excelêncio, um negro, africano, que se colocava em posição superior aos outros moradores da fortaleza de São Nicolau. Em *A varanda do frangipani* exercitar a memória, retomar os mitos, representar as histórias através da literatura é uma maneira eficiente de resistir ao processo massificador da modernização e assimilação cultural.

E, em *Os cus de Judas*, o colonizador é representado sob um olhar mais humanizador, trazendo à tona os seus sentimentos e emoções. Esse homem, além de ir a Angola desempenhando a função de soldado, de representante oficial do Estado português, também deixa transparecer que é humano, que se comove com o sofrimento dos negros angolanos e que também é vítima da dominação portuguesa.

Poderíamos dizer, então, que em *Os cus de Judas* temos uma nova visão do colonizador português? Sim, o colonizador apresentado é mais humano, mais fragmentado e tem sua vida redirecionada pelo evento traumático, que, ao mesmo tempo em que foi o carrasco, foi a vítima. Mas poderíamos estender essa nova visão a todos as obras que apresentam como personagens soldados portugueses? Possivelmente, não. Cada narrativa apresenta uma forma peculiar de representar a realidade que subjaz ao texto literário. Como Hutcheon (1991) nos diz, a narrativa é delineada através de escolhas e seleções do que merece ser contado, escolhas que dizem respeito ao posicionamento narrativo que se quer assumir, do ponto de vista que se quer evidenciar na narrativa.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: 31, 2003.

ARNAUT, Ana Paula. **Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007**: confissões de um trapeiro. Coimbra: 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: Editora Hucitec, 1990.

BARRIVIERA, Alessandro. **Poética de Aristóteles**: tradução e notas / Alessandro Barriviera. -- Campinas, SP: [s.n.], 2006.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**- ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Pontes, 1999.

BONNICI, Thomas. **Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais**. Maringá, Eduem, 2009.

_____. **Teoria e Crítica Pós-Colonialistas**. In: Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3.ed.rev. e ampl-Maringá, Eduem, 2009.

BORGES, Valdeci Rezende. **História e Literatura: Algumas considerações**. In: Revista de Teoria da História Ano 1, Número 3, junho/ 2010 Universidade Federal de Goiás. Disponível em:http://www.historia.ufg.br/uploads/114/original_ARTIGO%205__BORGES.pdf?1325259086 Acessado em: 20/12/2013.

BRAGA, Elizabeth dos Santos. **O trabalho com a literatura: Memórias e histórias**. In: Cadernos Cedes, ano XX, nº 50, Abril/00. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v20n50/a07v2050.pdf> Acessado em: 31/12/2013.

BURKE, Peter (Org). **A Escrita da História: novas perspectivas**. Tradução: Magda Lopes, Unesp, 1992, SP.

_____. As fronteiras instáveis entre a História e a Ficção. In: **Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico o literário**. São Paulo: Xamã, 1997.

CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos; ZURBACH, Christine. **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162:

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

_____. Literatura e História. In: **Topoi**. Rio de Janeiro, 2000. nº 1, pp. 197-216. Disponível em: http://www.revistatopoi.org/numeros_antteriores/topoi01.htm. Acessado em 05/11/2013.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2007.

CORREIA, Rosa Adanjo. *A varanda do frangipani* e a demanda da matriz identitária. In: **Navegações**. Porto Alegre. v. 3, n.1, p. 76-83, jan. / jun. 2010.

COUTO, Mia. **A varanda do frangipani**. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Encontros e encantos – Guimarães Rosa**. In: E se Obama fosse africano e outras interinvenções. Lisboa: Caminho, 2009, p. 113-125.

FANON, Franz. **Os Condenados da Terra**. Trad. Enilce Albergaria Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FERNANDES, Alexandre Claudius. **A obra, a escrita dilacerada e a (Pós)-Modernidade**. Revista Travessias. Paraná: Unioeste. v.02, nº. 02, 2008.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico**. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo. *Revista da USP*, março/abril/maio, 2002, p.166-182.

GAGNEBIN, JEANNE MARIE. **Memória, História, Testemunho**. In. *Memória e Res (sentimento)*. Campinas: UNICAMP, 2001, p. 85-93.

_____. **Lembrar, Escrever e Esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GUIMARÃES, Joaquim Francisco Soares; Rezende, Cacia Valéria de; BRITO, Ana Maria Plech de. **O conceito de memória na obra “Matéria e Memória” de Henri Bergson**. In. VI Colóquio Internacional- Educação e Contemporaneidade. São Cristovão. SE/ Brasil

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. História. Teoria. Ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IZQUIERDO, Iván. **Memória**. Porto Alegre: Arthmed, 2002.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5 ed. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: Unicamp, 2003.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.

LEVI, Primo. **É isto um homem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. **Os afogados e os sobreviventes**. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MARTINS, Joana Daniela Vila de Faria. **Mia Couto – Luandino Vieira- Uma Leitura em Travessia pela Escrita Criativa ao Serviço das Identidades**. Universidade do Minho, 2005. Mia Couto fala da influência de Jorge Amado na cultura dos países africanos lusófonos (Estadão) Disponível em: <http://integras.blogspot.com.br/2008/04/mia-couto-fala-da-influencia-de-jorge.html>. Acessado em 01/10/2013.

MUNIZ, Estevan. Mia Couto e a paz. **Revista do Brasil**. Número 72, Junho 2012.

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

REIS, José Carlos. **O desafio historiográfico**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

SANTOS, Tiago Ribeiro dos. Estórias de vida, cenas de morte: a representação da guerra nas narrativas de Mia couto e Paulina Chiziane. In: **RevLet – Revista Virtual de Letras**. Goías, v. 02, nº 1, 2010

SILVA, Ana Paula. Os cus de Judas”: lugares abandonados pela memória. In: **1º CIELLI-Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários. 4º CELLI- Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários**. 2010. Maringá. Anais... Maringá: UEM, 2010. VEYNE, Paul. **Como se escreve a História. Foucault revoluciona a História**. 4. ed. Ed. da Universidade de Brasília, 1998.

WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. Trad. José. L. de Melo. 2 ed. São Paulo: Edusp, 1995, p. 17-56.

_____. Teoria literária e a escrita da história. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994, p. 21-48. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/archive> Acessado: 28/01/2014.