

Um comboio por África: identidade e memória em “As mulheres do meu pai”

Juliana Tomkowski Mesko da Fonseca
Doutoranda em Letras, Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
julianatmfonseca@gmail.com

Resumo: Propõe-se aqui a análise do romance-viagem *As mulheres do meu pai* (2007), de José Eduardo Agualusa, a partir do aporte teórico fornecido por Bakhtin, Hutcheon e Bhabha. A estrutura da narrativa abarca variedades de gêneros, dialogando inclusive com outras formas de apresentações textuais. Ficção e realidade confundem-se a cada página, jogando com os limites do histórico e do literário. As relações estabelecidas entre as personagens vão diluindo as imagens sedimentadas sobre cultura e identidade e os conflitos tornam-se cada vez mais fortes nesta viagem física, mas também de amadurecimento. Importa considerar esta obra a partir da perspectiva de romance enquanto plural em estilos e vozes, mas esteticamente unificados, formando uma discussão metaficcional sobre o próprio ato de narrar eventos reais e fictícios. Almeja-se compreender, enquanto categorias típicas do multicultural continente africano, a manifestação do híbrido e do estranho nas personagens e nas (não)soluções propostas pelo autor.

Palavras-chave: Romance; identidade; multiculturalidade.

História de um homem é sempre mal contada. Porque a pessoa é, em todo o tempo, ainda nascente. Todos se multiplicam em diversos e transmutáveis homens. Agora, quando desembrulho minhas memórias eu aprendo meus muitos idiomas.
Da obra de Mia Couto

De quantas verdades se faz uma mentira? É essa frase, ressoante de um sonho do narrador inominado, o impulso inicial à viagem em *As mulheres do meu pai*, livro publicado pelo angolano José Eduardo Agualusa, em 2007. A narrativa metaficcional embarca em duas caravanas rumo aos mistérios da África austral: a primeira, “a real”, protagonizada pelo narrador-escritor-personagem e seus companheiros, o fotógrafo português-catalão Jordi Burch, a música e cineasta britânica Karen Boswall e o motorista Azarado¹, abre os caminhos à segunda, a “de mentira”. O diário de viagem do narrador aponta as paisagens e os encontros que servirão de obra prima à construção ficcional, intercalando-se, na composição do romance, os relatos das duas jornadas.

A ideia de escrever um roteiro cinematográfico “com um forte componente musical, sobre a situação das mulheres no cone sul da África” (AGUALUSA, 2007, p. 37), parte de Karen, que de pronto solicita a ajuda do amigo escritor. Embora reservando algumas surpresas, a trama revela-se logo nas primeiras páginas do livro e, assim, o leitor é convidado a participar engajadamente do processo criativo e a adivinhar as coincidências entre os dois tempos da narrativa:

Queremos contar a história de uma documentarista portuguesa que viaja até Luanda para assistir ao funeral do pai, Faustino Manso, famoso cantor e compositor

¹ Tais personagens existem factualmente, mas são aqui romanceadas e narradas por si mesmas e pela figura do narrador-escritor o qual, ao que tudo indica, é o próprio Agualusa. Várias referências acerca dessa personagem apontadas no romance, como ano de nascimento, profissão, nacionalidade e ideologia, remetem à pessoa do autor.

angolano. A partir de certa altura Laurentina decide reconstruir o percurso do pai, o qual, durante os anos 60 e 70, percorreu toda a costa da África Austral, desde Luanda à Ilha de Moçambique. Faustino ficava dois ou três anos em cada cidade, às vezes um pouco mais, fundava uma família e voltava à estrada. Em cada cidade visitada, Laurentina grava os testemunhos das viúvas de Faustino, e dos seus numerosos filhos, bem como de muitas outras pessoas que conviveram com ele. O retrato que pouco a pouco começa a emergir é o de um homem misteriosamente complexo. No final Laurentina descobre que Faustino era estéril (AGUALUSA, 2007, p. 37).

Assim como em outras obras de Agualusa, a história angolana, o legado português às colônias, a multiculturalidade africana e a íntima conexão existente entre os países de língua portuguesa são preocupações evidentes do narrador, tanto ao relatar em seu diário quanto ao escrever o *script* para o projeto de Karen. Proposto o enredo e idealizados os caminhos, os amigos aportam em Angola para logo deslizarem em uma viagem até Moçambique, passando pela Namíbia e África do Sul, sempre em busca de locações para rodarem o planejado filme.

Enroscam-se, a partir de então, os fios dos dois roteiros, e as personagens imaginadas ganham corpo e capítulos: A documentarista portuguesa Laurentina, personagem central da estória criada pelo narrador, descobre, logo após a morte de sua mãe, ter sido adotada por seus pais, Doroteia e Dário. A revelação de que seu pai biológico seria um cantor angolano muito popular e talvez ainda vivo motiva-a a buscar sua origem africana.

Chegando a Angola acompanhada de seu namorado Mandume - que a contragosto aceita ir à terra de seus ancestrais, carregado de conflitos identitários devido a questões políticas envolvendo seus pais e a guerra civil angolana – Laurentina descobre que Faustino havia morrido recentemente deixando para trás muitos filhos, frutos de relacionamento com muitas mulheres. A primeira intenção da filha afastada, de apenas conhecer sua história e familiares próximos, resulta – a partir de uma sugestão do recém encontrado sobrinho Bartolomeu – em uma viagem de desbravamento pelo território africano.

Laurentina, envolvida no projeto de filmar um documentário que seguisse os passos de Faustino em suas muitas andanças por aquele continente, embarca na malembelembe² junto de Mandume, o negro mais branco de Portugal, Bartolomeu Falcato, o entusiasta da miscigenação e o motorista Pouca Sorte, em busca de paisagens e depoimentos de amigos, uma dúzia de parentes e das muitas mulheres daquele pai. E assim, paulatinamente, múltiplas personagens narradoras vão ganhando voz, revelando suas memórias, impressões e personalidades.

A fragmentação aparente de *As mulheres do meu pai* – além de tudo por haver duas histórias contadas em paralelo passíveis de existir independentemente uma da outra – se desfaz quando compreendida à luz do conceito de romance proposto por Mikhail Bakhtin (1993, p. 73): “[...] um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal.” O pensador russo aponta como elementos estilísticos definidores do gênero romanesco: a narrativa direta do autor; a oralidade estilizada (*skaz*); a introdução de outros tipos de escrita, como cartas e diários; o uso de outras formas literárias externas ao discurso literário do autor, como escritos filosóficos ou descrições etnográficas; e os discursos de cada personagem marcadamente individualizados.

Estas unidades estilísticas heterogêneas, ao penetrarem no romance, unem-se a ele num sistema literário harmonioso, submetendo-se à unidade estilística superior

² Segundo consta na obra, a malembelembe é uma carrinha típica de Angola e de outras regiões africanas que cumpre o papel de taxi coletivo, popularmente conhecido por candongueiro (AGUALUSA, 2007).

do conjunto, conjunto este que não pode ser identificado com nenhuma das unidades subordinadas a ele (BAKHTIN, 1993, p. 73-74).

Assim, como nos informa Bakhtin, o romance é interpenetrado por uma série de outros gêneros literários e discursos narrativos. Nessa possibilidade interpretativa da obra, as histórias paralelas emergem como um bloco único de significado, o que é enriquecedor, sem precisarmos deixar de perceber o valor específico de cada uma das diferentes vozes e perspectivas. Assim, mais do que um relato de duas viagens sobrepostas, pode-se compreender *As mulheres do meu pai* como um romance sobre o próprio ato de escrever, uma metanarração sobre o processo criativo e também sobre os limites do gênero literário. Além disso, o texto afirma-se como um experimento narrativo, abarcando variedades de estilos – carta, entrevista, diário, testemunho. É permeado de intertextualidades evidentes, dialogando inclusive com outras formas de apresentações textuais como a fotografia, a música e o cinema. A narrativa de Agualusa se destaca por utilizar extensivamente recursos paródicos e por utilizar-se do pano de fundo histórico, o que a caracteriza como romance esteticamente situado na pós-modernidade. Um exemplo retirado do depoimento do músico estadunidense Arquimedes Moran, antigo companheiro de Faustino Manso, ilustra bem a conversa travada entre *As mulheres do meu pai* e a literatura universal:

O meu pai era mágico, não um mágico autêntico, um curandeiro, como existem tantos por este país fora, mas um mágico de fantasia, desses que tiram coelhos de dentro de cartolas. O meu querido pai tirava coelhos não de dentro da cartola, não usava nenhuma cartola, mas de dentro da boca – vomitava-os. Vomitava coelhinhos brancos, muito pequenos mas muito perfeitos. Todavia não se atirou de uma janela, não, não com 11 coelhos, levou-o a bebida, uma cirrose hepática, antes de completar cinquenta anos (AGUALUSA, 2007, p. 490).

A referência é reforçada inclusive em uma nota de rodapé: “Refere-se, evidentemente, ao personagem principal do conto “Carta a Una Señorita en París” (*Bestiário*, 1950), de Júlio Cortázar” (AGUALUSA, 2007, p. 490), identificando o conto com o qual se estabelece o intertexto, nota esta um tanto quanto estranha, mas que ressalta a intromissão da narradora Laurentina e dá força à intertextualidade. A versão de *As mulheres do meu pai* transfere a metáfora do autor argentino – referente a problemas existenciais abstratos – aos males da miséria e do corpo, mais palpáveis aos dilemas dos negros americanos da primeira metade do século XX e à África colonizada.

Todo o texto-viagem de Angola a Moçambique, passando por outros países do cone sul africano, contém fatos históricos que se imiscuem à ficção: a situação das mulheres em África, o *apartheid*, músicos, poetas, estabelecimentos não inventados, traços culturais, bebidas e comidas, mapas. A história é parte viva da escrita e do discurso das personagens, não de uma maneira categórica, mas como parte da construção de um espaço-tempo possível em que a narrativa circula. É nesse sentido que podemos ler a seguinte afirmação de Linda Hutcheon (1991, p. 64):

A ficção não reflete a realidade, nem a reproduz. Não pode fazê-lo. Na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade.

Segundo a teórica, a literatura contemporânea apresenta a tendência de parodiar constantemente outros textos artísticos, históricos ou mesmo conjuntos de convenções e impõe a necessidade de participação do leitor a fim de reconhecer a referência e o diálogo

intencionados pelo autor. Nesse sentido, o romance pós-moderno assume a tarefa de efetivar a crítica de si mesmo e concomitantemente dirigir o olhar para a arte produzida até então e para os eventos histórico-sociais, os quais problematiza, sem nunca, no entanto, oferecer respostas definitivas.

De acordo com Rogério Lima (1997, p.168-169),

O que está sendo posto em discussão pelo pós-modernismo são os princípios da nossa ideologia dominante, a qual damos o nome de humanista liberal: este questionamento abrange desde a noção de originalidade e autoridade autoral até a separação entre o estético e o político. O pós-modernismo na sua relação com a ideologia transmite a seguinte lição: todas as práticas culturais são portadoras de um subtexto ideológico que fixa as condições da própria possibilidade de sua produção ou do seu sentido. E, na arte, ele o realiza expondo as contradições entre auto-referência e sua fundamentação histórica.

Em *As mulheres do meu pai*, o discurso social e político sobre África aparece nas entrelinhas em diferentes versões, a história viva do continente é tecida na literatura de forma a iluminar, sob variados focos, os conflitos culturais e identitários ali experienciados, não como um registro factual, mas de maneira a refletir sobre o que pode ter e ser esse território em seu passado-presente. Muitas são as personagens que cruzam os destinos de ambas as expedições narradas no livro, cada uma com sua experiência – histórica, racial, religiosa – todas propondo reflexões que ultrapassam as verdades inexoráveis de uma determinada matriz cultural. A tensão torna-se evidente na relação entre as personagens do namorado e do sobrinho de Laurentina.

Mandume, português filho de angolanos, cresceu com verdadeira aversão à África. Seus pais, antigos militantes pelo movimento de libertação de Angola, foram duramente abalados quando – ainda morando em Portugal – souberam do fuzilamento de dois irmãos de Marcolino, pai de Mandume, acusados de envolvimento em uma tentativa de golpe de Estado pelo governo que antes apoiavam. A decepção com a política africana contagiou toda a família e, assim, o filho rejeita suas tradições ancestrais: “Raízes? Raízes têm as plantas e é por isso que não se podem mover. Eu não tenho raízes. Sou um homem livre” (AGUALUSA, 2007, p. 41).

A decisão de Mandume pela identidade portuguesa como forma de protesto e desprezo incomoda sobremaneira seu companheiro de viagem, que se declara o maior dos africanos apesar de não carregar em si o fenótipo da África negra. A exemplo do próprio narrador-personagem, Bartolomeu encarna a rejeição aos estereótipos pré-estabelecidos pelo olhar exógeno, ou à construção de identidades artificiais em nome da pureza da cultura africana³:

Eu acho que a mestiçagem é por natureza revolucionária. A mestiçagem, biológica, cultural, pressupõe inevitavelmente uma ruptura com o sistema, a emergência de algo novo a partir de duas ou mais realidades distintas (AGUALUSA, 2007, p. 227).

O conflito entre os dois torna-se ainda mais forte quando Laurentina aproxima-se do sobrinho, causando ciúmes no namorado. Mandume transfere sua dor emocional e seu ódio por Bartolomeu à viagem e à própria ideia de africanidade, radicalizando sua identificação

³ Após a tardia independência das colônias portuguesas em África, fez-se necessário a construção de uma identidade nacional que atribuísse unidade ao conglomerado de diferenças culturais que habitavam o território recortado geograficamente pelo colonizador. Diante, ainda, de outras dificuldades como a distância histórica das culturas autóctones que a essa altura já haviam sido profundamente influenciadas pela presença colonizadora, a opção do primeiro governo independente angolano foi apostar na raça negra como ponto comum a toda nação. Eis, segundo essa ideologia, o traço fundamental representativo da africanidade: a cor da pele.

com Portugal. Subjacente à tensão entre as personagens encontra-se a questão do mundo colonial, a problemática relação entre colonizadores e colonizados na qual nenhuma das partes permanece o que era antes de encontrarem-se. Tal temática é pensada por Homi K. Bhabha sob os conceitos de *hibridismo*, *tradução cultural* e *estranhamento*. Segundo o autor, a relação colonial provoca a relativização das culturas de ambos os lados as quais, nesse sentido, não podem ser pensadas sob perspectivas originárias. Desta situação resulta o híbrido – uma conformação mista da qual surge um novo espaço para a enunciação da identidade – e, para pensá-lo, necessita-se ir além das narrativas culturais anteriores ao contato: “É o espaço de intervenção que emerge dos interstícios culturais que introduz a invenção criativa dentro da existência” (BHABHA, 1998, p. 29). O embate cultural entre colonizador e colonizado, dessa forma, manifesta-se como uma performance em que se procura atribuir autoridade ao novo, o sujeito híbrido.

Esse espaço de *negociação* ou *tradução* não significa, necessariamente, a superação na dialética hegeliana, mas a articulação de diferentes elementos. Tal proposta, segundo o autor, tem duas vantagens: 1) Reconhece a ligação histórica entre os sujeitos e seus discursos, pois não há uma verdade essencial, fundamental e atemporal que possa, desse lugar, julgar as demais. Ao contrário, as oposições são co-determinadas umas pelas outras; 2) Chama atenção para o fato de que os referentes e as prioridades políticas não existem com um sentido essencialista, primordial ou naturalista, mas só a partir do momento em que são enunciadas, e mesmo assim estão em constante tensão com a história e com outras vozes.

Porque não há uma comunidade humana homogênea que emita os “sinais corretos”, mas sim uma pluralidade radical e histórica, sempre se faz necessário teorizar, traduzir em discurso essa realidade. Por esse motivo, os discursos se constroem em oposição uns aos outros, em um processo de construção de sentidos e transferência desses significados. Adotar uma visão de identidade e cultura como traduzíveis, em que as representações culturais e políticas são construídas, implica não poder haver identidade entre linguagem e objetos, crer que o dito identifica-se com a realidade. É preciso reconhecer a heterogeneidade (BHABHA, 1998). Nesse sentido, a personagem de Bartolomeu Falcato substantiva a proposta de hibridismo e de tradução ao defender uma África que assumira sua pluralidade:

Discutia-se a contribuição da arte tradicional africana para a renovação da pintura europeia, o cubismo, a globalização, o estreito nacionalismo cultural de muitos dos nossos intelectuais, que ficam felizes quando lhes dizem que Pablo Picasso se inspirou na arte tradicional africana, ou que a Bahia começa em Luanda, mas se irritam pelo facto de alguns dos nossos grupos de carnaval se inspirarem em modelos brasileiros. A mim já me vem faltando paciência para este tipo de discussões. Tradições, dizem, há que respeitar as tradições. Quais tradições? Quem trouxe o carnaval para Angola foram os portugueses, além da língua, de Jesus Cristo, do bacalhau, da mandioca, do óleo de palma, do milho, da guitarra, do acordeão, do futebol e do hóquei em patins. Os portugueses trouxeram também a sífilis, a tuberculose, as bitacaias e, inclusive, o Diabo. Queimaram feiticeiras, em autos de fé, dando origem a uma tradição que se mantém até hoje. Implantaram o tráfico de escravos e com isso iniciaram uma série de outras respeitadíssimas tradições. Tradição. Só a palavra já me dá arrepios (AGUALUSA, 2007, p. 391).

A mesma posição é tomada em relação a Mandume. Bartolomeu o ironiza e questiona em sua rigidez ao não aceitar suas múltiplas influências: “Este aqui é o nosso português – disse Bartolomeu apontando para mim [Mandume]. – Um português tropical” (AGUALUSA, 2007, p. 357). O europeu de ascendência angolana desembarca na terra de seus pais convicto

de a ela não pertencer, mas suas primeiras experiências no solo africano o deslocam, colocando-o em uma situação de confusão identitária.

A personagem não é reconhecida como portuguesa por ser negra, mas igualmente não se vê como africana. A fragmentação em que se encontra, ao ser elaborada em discurso, torna evidente o não pertencimento a quaisquer categorias pré-estabelecidas, mas a situa em um *entre-lugar* que se caracteriza como uma experiência nova em relação às anteriores. O sujeito sofre, segundo Bhabha (1998), a sensação de estranhamento, o que significa estar estranho ao lar, e não necessariamente sem um lar.

A vivência da viagem desperta em Mandume reflexões acerca do seu próprio lugar de pertencimento e o faz perceber sua condição de fronteira: ele nunca vai ser puramente europeu, pois tem na própria pele a sua distinção. Nas palavras de Bhabha, “o momento do estranho relaciona as ambivalências traumáticas de uma história pessoal, psíquica, às disjunções mais amplas da existência política” (BHABHA, 1998, p. 32). Embora tenha nascido e crescido em Portugal e muito da cultura portuguesa faça parte de quem é, carrega em si um vento de África. Ele passa a se aceitar mais como africano ao entrar em contato com familiares desconhecidos, um tio e primos paternos cuja existência havia sido ocultada por Marcolino, o qual guardava grande rancor por seu irmão angolano ao responsabilizá-lo pela morte dos outros irmãos. Segundo o pensamento de Benjamin Abdala Junior, situações como a vivida pela personagem são importantes porque constituem hábitos críticos ao abrirem espaço para uma

[...] perspectiva de fronteiras múltiplas (o homem dividido ou integralizado em pelo menos duas fronteiras), onde ele se desenraiza de sua terra de origem sem se enraizar na terra de origem dos outros, coexistindo com grupos sociais migrantes de outras culturas [...] (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 83).

A convivência com seu tio, pois, aproxima Mandume dos costumes locais e apresenta como sua a identidade de Angola, passando a lidar mais confortavelmente com sua cultura e história familiar. A partir desse momento, ao criar laços com o continente que está descobrindo, seu olhar em relação à Europa muda. Possuindo um maior grau de criticidade, ele reflete sobre o passado e percebe a exclusão que muitas vezes sofreu por ser negro em Portugal.

Assim como as outras personagens viajantes Madume abre-se mais para a pluralidade de culturas que estão experimentando. Em meio a tantos discursos plurais, Agualusa faz emergir questionamentos sobre a realidade africana, em que a busca pela identidade é um jogo de luz e sombras com as diferenças, em um processo de influências mútuas no qual as definições estão sempre por vir.

Os muitos depoimentos tomados por Laurentina dão dimensão à multiculturalidade existente no caldeirão de África. As diversas mulheres, amigos e conhecidos do músico angolano presentes no documentário evidenciam a transnacionalidade e a hibridização das identidades representativas da formação do continente. A própria música de Faustino, composta de várias influências de ritmos africanos, europeus, americanos e brasileiros reforçam a tese de Bartolomeu Falcato.

Esse novo mundo, que a cada página propõe às personagens e ao leitor um novo caminho a trilhar, encanta Laurentina. Receptiva às novidades que lhe são mostradas durante sua jornada, a documentarista reconfigura sua identidade a cada momento, agregando novos elementos: “Sou certamente uma boa portuguesa, mas também me sinto um pouco indiana; finalmente, vim a Angola procurar o que em mim possa haver de africano” (AGUALUSA, 2007, p.36). As vozes das viúvas por ela encontradas descortinam a magia de outras

feminilidades e formas de compreensão da vida que a conectam com sua ancestralidade. São todas mulheres fortes à sua maneira que transgridem o estereótipo de passividade sexual, desbancando ao final da trama a grande figura masculina de Faustino Manso, homem amado e enganado por todas.

Os andarilhos dessa bela história/estória defrontam-se com um tempo mítico de África, em que a linearidade e verdades ocidentais não fazem mais sentido. As imagens sedimentadas vão se diluindo e os conflitos identitários tornam-se cada vez mais fortes à medida que os viajantes conhecem melhor aos outros e a si mesmos, nesta viagem física, mas também de amadurecimento. A linha tênue entre ficção e verdade permite a mistura de elementos entre as duas tramas que compõem o livro: os fatos se repetem e os acontecimentos costumam-se pelas coincidências.

Para a protagonista, a busca por sua história e pela sua origem acaba em parte frustrada: volta ao início – como se o tempo andasse em círculos – ao pai Dário, grávida de um filho fadado a repetir sua vida de incertezas. Assim como Juliana, uma das filhas de Faustino, ensina a Laurentina:

O tempo não se parece com um rio. O tempo é uma esfera. Tudo se repete incessantemente. Assim como te lembrás de alguns fatos que estão a acontecer ontem, também te podes lembrar de certas coisas que estão a acontecer amanhã (AGUALUSA, 2007, 319).

Nós, leitores, aprendemos com a leitura desse romance de Agualusa que o tempo é uma construção. A história – assim como a ficção – é um processo de escrita. As identidades, as tradições, as verdades e as mentiras estão, em *As mulheres do meu pai*, soltas no destino e viajam pelo real maravilhoso de África.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. Fronteiras de Solidariedade. In: **De vãos e ilhas**: literatura e comunitarismo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- AGUALUSA, José Eduardo. **As mulheres do meu pai**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso no Romance. In: _____. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. 3.ed. São Paulo: Unesp, Hucitec, 1993.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LIMA, Rogério. A Metaficção historiográfica e a dessemiotização ficcional da narrativa em *Memorial do Fim*: a morte de Machado de Assis. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org). **Nações/Narrações**: nossas histórias e estórias. Porto Alegre: ABEA, 1997.