

Da Destruição Do Espaço À Memória Como Topografia Arruinada Em “Jesusalém”, De Mia Couto, E Em “O Vendedor De Passados”, De José Eduardo Agualusa¹

FROM THE DESTRUCTION OF THE SPACE TO THE MEMORY AS A RUINED TOPOGRAPHY
IN "JESUSALÉM", BY MIA COUTO, AND IN "O VENDEDOR DE PASSADOS", BY JOSÉ
EDUARDO AGUALUSA

Cristóvão Felisberto **SENETA**²

Resumo: O presente artigo discute os procedimentos diegéticos, através dos quais a categoria do espaço, enquanto signo estruturante do universo romanesco, participa no processo de formação das identidades em estreita relação com a memória e o esquecimento. Assim, tomando como objecto de análise os romances *Jesusalém*, do escritor moçambicano Mia Couto, e *O Vendedor de Passados*, do romancista angolano José Eduardo Agualusa, considera-se que a retórica de devastação do espaço físico, psicológico e social, que permeia os dois romances, aponta para um empreendimento literário que procura correlacionar o processo rememorativo das personagens com essa geografia em ruínas.

Palavras-chave: Espaço. Memória. Identidades. *Jesusalém*. *O Vendedor de Passados*.

Abstract: This article discusses the diegetic procedures from which the category of space, as the sign that defines the universe of novels, integrates the process of building identities together with memory and forgetfulness. Thus, the analysis of *Jesusalém*, novel written by the Mozambican Mia Couto, and *O Vendedor de Passados*, by the Angolan novelist José Eduardo Agualusa, boils down to the view that the rhetoric of the devastation of the physical, psychological and social spaces that permeates the two works indicates a literary universe that tries to connect the remembering process to the geography of such ruins.

Keywords: Space. Memory. Identities. *Jesusalém*. *O Vendedor de Passados*.

Nota introdutória³

¹ O título em alusão faz parte da dissertação de mestrado, defendida na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, para a obtenção do grau de mestre em estudos literários, culturais e interartes, sob a orientação da Professora Doutora Ana Paula Coutinho Mendes.

² Doutorando em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. Actualmente, docente do Departamento de Português da UP-Maxixe/Portugal, e colaborador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Endereço eletrónico: cristof.seneta@gmail.com.

³ Agências de fomento: Professora Doutora Ana Paula Coutinho Mendes; Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa; Universidade Pedagógica – Maxixe/Portugal.

Espaço e memória são duas categorias epistêmicas que operam conjuntamente na ancoragem dos saberes simbólicos que estão na base de processos de sedimentação de identidades culturais de uma determinada sociedade. Trata-se, segundo a argumentação de Maurice Halbwachs, na esteira de Paul Connerton (1999), de uma simbiose que inscreve a memória numa cartografia física, psicológica e simbólica, concorrendo para a potenciação das estratégias sócio-discursivas que dotam os indivíduos de uma visão partilhada sobre o mundo que os rodeia.

Analisado no âmbito do discurso narrativo, que é aquele de que nos ocupamos neste trabalho, o espaço revela toda a sua pertinência ao cimentar “uma ilusão de imobilidade, permitindo encontrar o passado no presente”, se quisermos empregar as palavras de Carlos Alexandre A. Silva (2001). Para Ricardo Gullón, isto sugere que a análise do espaço passa, necessariamente, por compreender “os seus rumores, as suas movimentações, a sua vida: reconhecê-lo impregnado de temporalidade, de latências que estão sendo ocorrências em outra parte” (GULLÓN, 1980, p. 8).

Ainda, na trilha argumentativa de Ricardo Gullón, poderíamos acrescentar que uma das funções do narrador consiste em produzir nesse espaço verbal um contexto de movimentos, através do qual a narrativa se desencadeia (GULLÓN, 1980). Por esse motivo, e evocando, deste modo, o pensamento de Gaston Bachelard (2000, p.20-25), parece-nos fecundo também assinalar que, ao acomodar as lembranças e os esquecimentos nesse “teatro do passado que é a memória”⁴, o espaço investe-se num cenário que mantém as personagens em seu papel dominante.

Com a análise da categoria do espaço em *Jesusalém*⁵, romance de Mia Couto, e no romance *O Vendedor de Passados*⁶, de José Eduardo Agualusa, pretendemos sobretudo pontuar as estratégias narrativas a partir das quais essa categoria participa no processo de (de)formação das identidades. Nossa premissa radica na ideia segundo a qual a retórica de devastação do espaço físico, psicológico e social, que permeia os dois romances, aponta para um empreendimento literário que procura correlacionar o processo rememorativo das personagens com essa geografia em ruínas.

Da destruição do espaço à memória como *topografia arruinada*

⁴ Roland Barthes, referindo-se à escrita do romance, levanta algumas afirmações que convergem com a abordagem de Gaston Bachelard, já que para aquele crítico francês, “o romance [...] faz da vida um destino, da recordação um acto útil, e da duração um tempo dirigido e significativo” (BARTHES, 2006, p.37).

⁵ Para efeitos de citação textual, sempre utilizaremos a sigla JSA.

⁶ Para efeitos de citação textual, sempre utilizaremos a sigla VDP.

Em *Jesusalém*⁷, o desdobramento do espaço realiza-se através de uma dialéctica contrastiva que inscreve, em termos gerais, as personagens em dois domínios, cuja “constante passagem de um para o outro” (CASSIRER, 2004, p.155), afigura-se crucial na sequencialização das acções que permeiam a diegese. Sendo assim, podemos assinalar que, se o primeiro plano nos remete para a oposição entre campo e cidade, já o segundo ressalta a dicotomia entre África (Moçambique) e Europa (Portugal).

Voltando nossa análise para o espaço mais restrito, parece-nos que, em *Jesusalém*, Mia Couto cartografa literariamente as chagas de um Moçambique que está a ser devastado pelo *dilúvio* da guerra civil, que irrompeu logo depois da celebração da independência nacional a 25 de Junho de 1975, resultando desse exercício uma “radical interrogação do mundo [Moçambique] e suas acontecências”, para empregarmos as palavras de Luís Carlos Patraquim (2008, p.215), sob o ponto de vista social, cultural, histórico, político-ideológico e religioso, conforme podemos observar no seguinte registo descritivo do narrador:

Sorriu. Mas era um riso triste porque a verdade é que, no presente, que história haveria para inventar? Que história pode ser criada sem lágrima, sem canto, sem livro e sem reza?. (JSA, 2009, p.60).

Portanto, no seguimento da enunciação inquisitiva do narrador, parece-nos que, se, por um lado, Mia Couto idealiza aqui uma escrita, enraizada na “melancolia do passado e do pessimismo do presente” (GIL, 2011, p.208) e que busca reinventar o espaço em ruínas, isto é, a nação moçambicana, “reconfigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a actuação do presente”, no dizer do já citado Homi Bhabha (1998, p.27- grifo do autor); por outro lado, ensaia um discurso que problematiza a questão de como o presente pode falar do seu passado e de que forma se pode transmitir uma determinada experiência, para recuperarmos a explanação ricoeuriana, num contexto em que a guerra devora esse mesmo lugar e, conseqüentemente, “onde os homens se despojaram da sua humanidade e se transfiguraram em bestas” (SAÚTE, 2008, p.224). Por outras palavras, e também no seguimento da reflexão de Isabel Capeloa Gil, diríamos que nesse processo criativo, o espaço arruinado também “configura os escombros da mente” (GIL, 2011, p.207), daí o escritor não se limitar no mapeamento desse espaço físico-simbólico, mas também “penetra[r] nos escombros da consciência” (GIL, 2011, p.207) das personagens.

De facto, em *Jesusalém*, conforme referenciamos anteriormente, o desenrolar do enredo dispõe as personagens em dois universos ambivalentes, que embora partilhem os traços da

⁷ “Jesusalém” foi publicado no Brasil com título “Antes de nascer o mundo”.

destruição ou da morte anunciada, um emerge como “lugar do sonho” (MATA, 2010, p.195) - o ambiente rural, e o outro como “lugar de infelicidade” – a atmosfera urbana, o que parece consubstanciar-se na dicção de Mwanito, o narrador-protagonista da narrativa, ao afirmar que

Nessa odisseia cruzamos com milhares de pessoas que seguiam em rumo inverso: fugindo do campo para a cidade, escapando da guerra rural para se abrigarem na miséria urbana. As pessoas estranhavam: por que motivo a nossa família se embrenhava no interior, onde a nação estava ardendo? (JSA, p.21)

A propósito da problemática da degeneração da cidade por causa da guerra, Inocência Mata lembra-nos o seguinte: “apesar de a guerra não acontecer na cidade, é sobretudo lá, na cidade, que se evidenciam os sinais de desmoronamento político-ideológico e de fragmentação identitária” (MATA, 2010, p.195). A ser assim, parece-nos, realmente, confirmar-se tal tese em *Jusalém* onde se enuncia a inversão de sentido de deslocamento das personagens da cidade para o campo.

Nesse sentido, e em resposta à indagação de Mwanito, poderíamos pontuar que a ida para o interior/campo “onde a nação estava ardendo” tem que ver com o “imperativo de sobrevivência e de invenção de novas razões para narrar e existir”, se quisermos empregar a terminologia de Simone Pereira Schmidt (2009, p.143).

Esta análise mostra até que ponto a tensão entre memória e esquecimento é fundamental na trilha narrativa coutiana. Nesse processo, as personagens assumem o deslocamento cidade-campo como pretexto para o soterramento daquilo que Silvestre Vitalício, uma das personagens da história, apelida “obras do tempo” (JSA, p.22), ou seja, as chagas do passado, que se traduzem em memória violenta. Esse apagamento do passado pressupõe, de certo modo, o abandono dos lugares arruinados onde tais memórias desencantadas se cultuam ou reivindicam a sua consagração.

Daí que não seja de todo surpreendente observarmos que a narração começa em *Jusalém*, um “ermo habitado apenas por cinco homens” (JSA, p.13), que, fugindo da suposta indigência aguda que encharcava, ainda de acordo com a visão de Silvestre Vitalício, o “Lado-de-Lá” (JSA, p.13) – a cidade –, exilaram-se para ali, na tentativa de inventar um novo país, isento de sofrimento e de qualquer passado, dado que “a guerra roubou-nos memórias e esperanças” (JSA, p.44).

Realmente, ao adentrarmos no âmago da diegese, percebemos que *Jusalém*, o tal “país” situado num “abandonado acampamento de caçadores” em torno do qual “a guerra tornara tudo vazio, sem sombra de humanidade” (JSA, p.22), não passava de uma majestosa obra imaginária levada a cabo por Silvestre Vitalício, “o único sabedor de verdades, o solitário adivinhador de

presságios” (JSA, p.33), que, tencionando superar os efeitos (físico-psicológicos) provocados pela guerra e, particularmente, dos infortúnios da sua vida amorosa com a sua esposa, Dordalma, apregoava a morte do mundo e de toda a humanidade, sendo Jerusalém o único lugar sobrevivente. Desta forma, para legitimar a sua arte de vazar “o mundo para encher com as suas invenções” (JSA, p.36), Silvestre Vitalício assegurava a Mwanito e Ntunzi, seus dois filhos, que

Terminara o universo sem espectáculo, sem rasgão nem clarão. Por definhamento, exaurido em desespero. [...] Primeiro, começaram a morrer os lugares-fêmeas: as nascentes, as praias, as lagoas. Depois, morreram os lugares-machos: os povoados, os caminhos, os portos.
– *Sobreviveu este lugar. É aqui que vivemos de vez.* (JSA, p.24)

Como podemos notar, na sequência da reflexão “cosmo-agónica” de Silvestre Vitalício, a narrativa parece pautar-se pela celebração de uma estética da decadência dos lugares, cuja expressividade simbólica esquematiza marcadores textuais antitéticos, designadamente “morte e sobrevivência/vida”, que ancoram condicionalmente as personagens num lugar percebido como o único capaz de oferecer as condições necessárias para a regeneração das suas vidas – repare-se, por exemplo, para os déicticos “este/aqui/agora/de vez”. Note-se igualmente que a invocação da “cosmo-agonia” como signo fundante do aqui/agora parece antever a presença de um futuro sem a “marca avassaladora do passado” (GIL, 2011, p.207).

Nesta ordem de ideias, podemos pensar que “a morte dos lugares-fêmeas” e “lugares-machos”, prenunciada por Silvestre Vitalício, também surge como indício de uma temporalidade arruinada, podendo-se conceber, à vista disso, “a memória como topografia arruinada” (GIL, 2011, p.216), pelo que o acto da reabilitação da ruína, a demanda pelo novo espaço habitacional, é simultaneamente um gesto de reconstrução do passado traumático. De facto, as imagens topográficas, que emanam ao longo da narrativa, visualizam um grupo de indivíduos, ou de uma sociedade refém de um passado desolador, que se desdobra na busca de estratégias sócio-discursivas de evasão, estratégias essas que “assumem a forma de uma fuga para o futuro” (cf. LE GOFF, 2000, p.174) em detrimento daqueles lugares-fêmeas/lugares-machos e tempos definhados e inabitáveis. É por conta disso que, provavelmente, podemos ler nos gestos de Silvestre Vitalício, um sinal de apelo à destruição enquanto processo de renovação, quer dizer, a necessidade de criação de uma nova ordem, o que parece certificar-se no seu discurso de implantação oficial do novo “reino”/país: “– *Este é o país derradeiro e vai-se chamar Jerusalém*” (JSA, p.42).

Sob esse ponto de vista, *Jerusalém* afigurava-se como um projecto de limpeza dos “escombros da consciência” dos indivíduos com as suas repartições grupais e sociais, para a

incorporação de novas experiências de concepção de mundo, cuja materialização reside preferencialmente no apagamento de rastros do passado dramático. É por isso que, Silvestre Vitalício, ao cindir suas necessidades do presente com os símbolos e imagens do passado, estabelece costumes que, de forma coactiva, desembocariam na afirmação da “jovem nação”, ou, então, do “Homem novo”, destacando-se nesse vasto leque, o impedimento da reza, do sonho, do livro, do canto, das mulheres, do banho nas águas do rio, da escrita, pois essas práticas figuram essencialmente como mecanismos performativos da viagem pelo tempo anterior, ou seja, do retorno à “memória das cinzas” (VILELA, 2010, p.515), conforme podemos observar na seguinte exposição do narrador:

[...] Ntunzi repetiu a frase, como se raspasse unha sobre vido.
 – Sem mulheres, não resta semente...
 A rispidez de Silvestre confirmou a já velha, mas nunca enunciada interdição: as mulheres eram assunto interdito, mais proibido que a reza, mais pecaminoso que as lágrimas ou canto.
 – Não quero essa conversa. Aqui não entram mulheres, nem quero ouvir falar a palavra. (JSA, p.37)

Ou nesta notação descritiva, quando o narrador se pronuncia acerca da “cerimónia do desbaptismo”, ou seja, o ritual de atribuição de novos nomes como sinal de renascimento:

Quando nos mudámos para Jesusalém, meu pai nos conferiu outros nomes. Rebaptizados, nós tínhamos outro nascimento. E ficávamos mais isentos de passado. (JSA, p.41)

Ou ainda quando o narrador explica-nos sobre a ordem proibitiva de os habitantes da coutada entrarem em contacto com qualquer objecto de registo histórico: “Em Jesusalém não entrava livro, nem caderno, nem nada que fosse parente da escrita” (JSA, p.45).

Portanto, a partir deste encadeamento discursivo do narrador, parece-nos evidente que, com Silvestre Vitalício, Jesusalém transforma-se numa “cidade-refúgio” (FERNANDES, 1992, p. 64) e de renovação que autoriza a normalização política, ideológica e social, resultando daí a superação das perturbações psicológicas que afectam as personagens. Outrossim, reportando-nos à simbologia cristã proposta pelo próprio título do romance, Jesusalém erige-se como lugar de redenção – “esse lugar [está] cheio de milagres” (JSA, p.238) –, segundo as palavras do próprio Silvestre, para o qual, apartando-se do desencanto da cidade, as personagens peregrinam em busca de redenção de suas memórias reflectoras de um passado vergonhoso, humilhante e desumano gerado pelas circunstâncias sócio-históricas.

Neste quadro escatológico, para Silvestre Vitalício, se o ambiente citadino “apresenta-se como alegoria da recordação traumática do violento passado” (GIL, 2011, p.216), sendo a

violação sexual de Dordalma e a sua conseqüente morte uma das marcas desse passado, então Jerusalém aduzirá uma “significação sacral e afectiva” (FERNANDES, 1992, p.65), figurando, no quadro dessa lógica, o lugar da esperança, de espera, de resistência e de libertação:

A fronteira entre Jerusalém e a cidade não foi nunca traçada pela distância. O medo e a culpa foram a única fronteira. (...) O medo me fez viver, recatado e pequeno. A culpa me fez fugir de mim, desabitado de memórias. Era isso Jerusalém: não um lugar mas a espera de um Deus que ainda estivesse por nascer. (JSA, p.293)

Com base nesta cena diegética, parece-nos que, veiculando-se à sublimação escatológica, Jerusalém veicula uma aproximação a “Jerusalém celeste, da morada eterna prometida à humanidade sob forma de cidade” (cf. LE GOFF, 2000, p.174), que, por um lado, se constitui como uma topia de espera de um salvador e, por outro, estabelece-se como uma distopia, porque imaginária e inalcançável, onde, no dizer de Mircea Eliade citado por António Teixeira Fernandes (1992, p.83), “o ‘altíssimo’ faz-se espontaneamente um atributo da divindade” e nessa medida transformando-se “numa dimensão inacessível”.

Neste caso concreto, o neologismo do título do romance *Jesusalém*, resultante do processo adjuntivo do substantivo “Jesus” com o advérbio “além” parece apontar para esse propósito paradoxal de que “através de Jesus a humanidade reconcilia-se com Deus, mas ainda não está salva” (LE GOFF, 2000, p.169), já que, dada a sua condição de “altíssimo”, esse Deus se encontra no “além”, num “tempo cheio de futuro” (JSA, p.24) e longe dos homens que sofrem no momento presente as hecatombes da guerra civil.

Mesmo se atentarmos para o outro processo derivativo que se substantifica através da substituição da consoante vibrante [r] de “Jerusalém” pela fricativa [s], o que origina “Jesusalém”, essas propriedades idiossincrásicas prevalecem, pelo que o “corte umbilical” que se opera entre Jesusalém e Jerusalém denota que aquele território “fica na fronteira entre o sagrado e aquilo que é uma espécie de invenção da loucura, um assalto ao que existe” (COUTO, 2009b, p.23). Por outras palavras, diríamos que a fronteira entre o sagrado e a loucura faz com que olhemos para Jerusalém como lugar de aliança com Deus e para Jesusalém como lugar/acto simplesmente de «espera de um Deus [...] por nascer», conforme o diagnóstico final de Silvestre Vitalício.

Ernestinho Sobra, agora renomeado Zacaria Kalash, é outra personagem que embarca na “nova Arca de Noé” rumo à Jesusalém, com vista a reordenar os escombros da sua mente, uma vez que, como ele próprio contava a Mwanito e Ntunzi, abominando “antiguar os tempos” (JSA, p.92) de guerras, nomeadamente a guerra colonial, a guerra com Ian Smith, a guerra civil e a guerra “amorosa”, nas quais “lutara sempre do lado errado” (JSA, p.92), no dizer do Tio

Aproximado, necessitava de “deixar de ouvir os seus fantasmas” (JSA, p.91) interiores, fontes da sua animalização.

Se aludimos anteriormente que a “cosmo-agonia” denunciava o ruir dos lugares da memória, com Zacaria Kalash notamos o corpo humano a conformar duplamente essa geografia da devastação, nomeadamente a mutilação do corpo e a da memória, sendo as perfurações das balas o patenteamento de um percurso histórico e estado psíquico marcados gravemente pela violência das guerras. Atentemos ao seguinte recorte textual:

– Vão saltar, já vos mostro.

Os dedos zelosos de Zacaria comprimiam os músculos da perna de encontro ao osso. Subitamente, da carne saltavam pedaços de metal que tombavam e rodopiavam pelo chão.

– São balas – proclama Zacaria Kalash com orgulho. (JSA, p. 89)

Portanto, embora os “pedaços de metal” alojados na sua “carne” constituam uma espécie de “santuário” de um passado do qual se pode orgulhar, o reavivamento das paisagens de guerra, “o desfilar dos mortos” (JSA, p.94) nas noites de sono, era o maior pesadelo a extinguir da sua consciência. É sob essa óptica que, para Zacaria Kalash, Jesusalém espelha o lugar de recuperação da sua humanidade desfeita em todos os conflitos em que participara. Daí que, convergindo a solidão da vida vivida na cidade e a culpa pela morte de Dordalma, sua amante, Zacaria Kalash partilhava e autenticava a alegoria da extinção do mundo e da humanidade tecida pela mente imaginante de Silvestre Vitalício, o que tornava Jesusalém, com as suas leis selváticas, a única habitação que lhe proporcionava o primeiro momento de alento, de modo que, quando confrontado com a curiosidade dos rapazes sobre se [ele] não sentia falta da cidade, afirmava:

– Mas, Zacaria: e você não tem saudade da cidade?

– Nada.

– Nem saudade de ninguém?

– Sempre vivi em guerras. Aqui é a minha primeira paz ... (JSA, p.94)

No mesmo sentido simbólico, através da portuguesa Marta, a segunda voz narrativa do romance, também vemos idealizar-se a quimera de Jesusalém como lugar de regeneração, de “anúncio da semente” (JSA, p.144). Absorvida pela sensação de que teria sido o seu egoísmo que ditara o fim da sua relação conjugal com Marcelo (português), Marta enceta uma viagem para Moçambique, em busca do seu marido, que não somente “tinha sido engolido por uma boca imensa, uma boca do tamanho de um continente” (JSA, p.148), como também pela beleza da negra Noci, sua amante. Durante esse itinerário, e diante da impossibilidade de reaver o amor do já perecido marido, Marta descobre, em Jesusalém, novas formas de lidar com a “dor de um fruto

já tombado” (JSA, p.144), isto é, o peso de um amor vivenciado sob o auspício de pesadas e tristes lembranças:

Quero voltar para Lisboa, mas sem memória de alguma vez ter vivido. Não apetece reconhecer nem gente, nem lugares, nem sequer a língua que nos dá acesso aos outros. É por isso que me dei tão bem em Jesusalém: tudo era estranho e não prestava contas sobre quem era, nem que destino devia escolher. Em Jesusalém, a minha alma se torna leve, desossada, irmã das garças. (JSA, p.254-255)

Aqui, através da confluência de espaços - Moçambique e Portugal -, encarnada anteriormente pela presença de Marcelo e agora pela a de Marta, parece-nos que Mía Couto ensaia uma escrita que se afirma como “lugar de contradição” e de negociação de diferenças culturais, contribuindo para a sedimentação de um imaginário identitário pós-colonial orientado para a superação de fronteiras geopolíticas no espaço de língua oficial portuguesa, se bem que em contraposição ao paradigma homogéneo do período colonial. De facto, é na porosidade espacial e no contacto de culturas diferentes que Marta reconstrói a sua própria identidade, o seu estado psíquico, pelo diálogo que estabelece com os outros nos interstícios do espaço moçambicano, acontecendo o mesmo com os habitantes da coutada – Jesusalém.

Contrariamente a Silvestre Vitalício, Zacaria Kalash e Marta que percebem Jesusalém como lugar de resgate da esperança, para Ntunzi aquele lugar não passava senão de um labirinto que o aprisionava de toda a possibilidade de experienciar as maravilhas do mundo, desde a presença de mulheres até à boémia nocturna da cidade. Mais ainda, em seu entender, Silvestre Vitalício arrastara a família para Jesusalém, de forma a esconder-se do crime cometido contra Dordalma, sua mãe, daí o sentimento colérico que cultivava contra o pai.

Em razão disso, “[...] Ntunzi vivia num só sonho: escapar de Jesusalém” (JSA, p.59), sonho esse que se transformou, com o transcorrer do tempo, numa miragem angustiante, uma vez que, todas as tentativas de transpor tais fronteiras labirínticas fracassaram, a começar pelo aluimento do encenado sermão de que se lembrava da mãe, passando pelas vezes em que triunfalmente escapulira-se da jurisdição paterna, mas nunca conseguindo evadir-se das forças sobrenaturais que também governavam a vida de Jesusalém:

Na manhã seguinte, Ntunzi acordou determinado: iria fugir, mesmo que não houvesse nenhum outro lugar. A última agressão do nosso pai o tinha conduzido à decisão:

– *Vou partir. Fugir daqui para sempre.*

[...]

Mas aconteceu o seguinte: em lugar do almejado passo em frente, meu irmão se vergou como que atingido por um invisível golpe que lhe tivesse quebrado os joelhos. Caiu sobre as próprias mãos e ali se deixou ficar, em postura de bicho.

Rastejava em círculos, fungando entre as poeiras. [...] Derrotado, Ntunzi ladainhava:

– *Eu sei o que é isto... Isto é feitiço...* (JSA, p.68-71)

Num horizonte contrário ao de Ntunzi, percebemos que, para Mwanito, Jerusalém significava o lugar de invenção da infância⁸. Na verdade, ao abandonar a cidade ainda pequeno, as ruínas de Jerusalém certificavam o nascimento e a gestação da sua infância, se bem que o “Lado-de-Lá” “era tão triste que não dava vontade de nascer” (JSA, p.43). Órfão de passado para contar, tão depressa descobriu o seu desígnio de silenciar as «obras do tempo», que regurgitavam dos devaneios existenciais de Silvestre Vitalício, seu pai e sua única divindade doméstica. Aliás, como muito bem assinala na sua locução, se “uns nasceram para cantar, outros para dançar, outros [nasceram] simplesmente para serem outros” (JSA, p.15), ele (Mwanito) simplesmente tinha nascido para ser “um afinador de silêncios” (JSA, p.16): Minha única vocação é o silêncio. Foi meu pai que me explicou: tenho inclinação para não falar, um talento para apurar silêncios (JSA, p.15).

Para Mwanito, não havia outro território (lar) que lhe despertasse saudade, a não ser Jerusalém, na medida em que foi naqueles escombros, dominados pela linguagem bélica e animalésca, que se ergueu o seu maior “refúgio de sonhar”, isto é, corporificaram-se os seus desejos de menino, de brincar, de aprender a ler, ser amado, mesmo que esse amor se condensasse no amparo proporcionado por aquela “humanidadezita, unida como os cinco dedos” (JSA, p.15), da qual se destacava, obviamente, a entrega inestimável de Silvestre Vitalício. Portanto, o pensamento de Mwanito demonstra a natural curiosidade de um miúdo que “viveu pregado a um só chão”, daí não poder “sonhar com outros lugares”.

O seguinte excerto textual irradia esse desejo infantil de “sonhar com outros lugares”:

Sentado ao volante da falecida máquina, eu podia ter inventado viagens infinitas, vencido distâncias e cercos. Como faria outra qualquer criança, poderia ter dado a volta ao planeta, até que o universo inteiro me obedecesse. Mas isso nunca sucedeu: o meu sonho não aprendera a viajar. Quem viveu pregado a um só chão não sabe sonhar com outros lugares. (JSA, p.27)

Se, segundo o narrador-protagonista, o que faz um lugar é “o chegar e o partir”, para ele (Mwanito), o retorno à cidade jamais significou efectivamente o regresso, todavia o fim da sua infância, uma fissura com o seu espaço mnemónico e identitário, visto que “o único lar que tivera foram as ruínas de Jerusalém” (JSA, p.233). Desse modo, tal como sucedera com os outros

⁸ Em *O contrabandista de palavras*, entrevista de Mía Couto concedida a Hélder Beja a respeito do tópico da infância que modula o romance *Jerusalém*, o escritor moçambicano defende que todas as crianças têm o poder de inventar um lugar de infância, “por muito dura e dolorosa que seja a sua vida: as crianças têm essa capacidade mais forte do que nós pensamos, de construir a infância de vivê-la” (COUTO, 2009b, p.24).

habitantes de Jerusalém, Mwanito, ao embarcar para a cidade, carecia de uma nova identidade, “um novo nome, um novo baptismo”, que lhe pudesse conferir o sentimento de pertença àquela casa.

[...] Não era de Jezibela que me apartava. Eu me despedia de mim mesmo. A minha infância ficava do lado de lá. Ao iniciar esta viagem eu deixara de ser criança. Mwanito ficara em Jerusalém, e eu carecia de um nome, um novo baptismo. (JSA, p.230)

É precisamente na cidade que Mwanito entra no burburinho das “doenças” e do homem-bicho, conforme os vaticínios de Silvestre Vitalício e Zacaria Kalash respectivamente, marcas fundamentais do seu desencanto: “o luxo que se encosta na miséria”, o que revela a gritante disparidade entre as classes sociais; a violência contra a mulher, sendo exemplo disso a morte de Dordalma, sua mãe; a prostituição, que ressoa nos serviços corporais que Noci prestava a Marcelo e Tio Aproximado; a corrupção, o crime organizado e a dilapidação dos recursos e fundos do Estado, que se espelham na morte de um conceituado jornalista; a “pandemia” da SIDA, que também arruinava as vozes mais críticas da “injustiça” e dos “novos-ricos”, como é o caso do Professor que denunciara os negócios sórdidos de Tio Aproximado.

Enfim, uma sociedade de cuja ebriedade resultam a injustiça e violência sociais generalizadas. Mas também parece-nos pertinente observar que foi nesse ambiente em estado de agonia que Mwanito (re)descobre os atalhos de lembranças positivas da sua infância, ao partilhar lições escolares com as outras crianças, coisa de que se privara durante o acantonamento em Jerusalém:

Não me esquecerei o meu primeiro dia de aulas, o estranho sentimento de ver tantos meninos sentados numa mesma sala. Mais estranho ainda: era um livro que nos unia horas a fio, tecendo infâncias num mundo envelhecido. Durante anos eu me concebera como o único menino do universo. E durante uma vida essa solitária criança esteve interdita de olhar um livro. Por isso, desde a primeira lição, enquanto tabuada e abecedário fluíam na sala, eu acariciava os cadernos e me recordava do meu baralho. (JSA, p.270)

Deste modo, parece-nos aceitável admitir que Mwanito, “essa solitária criança que esteve interdita de olhar um livro”, encarna em si os sintomas de uma infância patológica de muitas crianças moçambicanas/africanas que nascem e crescem no contexto de guerra, de violência político-ideológica e social, cujo processo identitário genericamente se estrutura em “lugares precários”, com base no vocabulário de um passado traumático, um presente fleumático e um futuro vazio de convicções, porque “quem nunca foi criança não precisa de tempo para envelhecer” (JSA, p.238).

De modo geral, em *Jesusalém*, Mia Couto traz-nos o retrato de Moçambique destruído pela guerra civil, cujas consequências conformam a “doença moral, a malária psicológica” (cf. GIL, 2011, p.219) que afecta a sociedade em geral. Se atendermos às premissas de Maurice Halbwachs, vinculativas da memória social ao espaço físico, simbólico, psicológico e social, podemos considerar que *Jesusalém* mostra-nos como a destruição do espaço habitacional configura simultaneamente a aniquilação da memória individual e colectiva. Nessa perspectiva, *Jesusalém* alegoriza um país que tenta refazer-se de um passado histórico traumático, sem o qual não pode imaginar o seu presente e o futuro, inventando, desse modo, uma nova topografia mnemónica, histórica e identitária.

À semelhança de Mia Couto, que se apodera das técnicas narrativas para forjar um discurso literário que funciona como espaço de afirmação da moçambicanidade⁹, através de um olhar que se alicerça nas imagens de um passado histórico violento, causado pela guerra de libertação e civil respectivamente, o escritor angolano, José Eduardo Agualusa, também procura inscrever o seu imaginário narrativo numa Angola a refazer-se paulatinamente dos escombros da guerra de libertação nacional e civil. Nesse processo, parece-nos que a natureza interactiva, que procede da simbiose da memória individual e colectiva, reporta-se textualmente como uma estratégia questionadora da consciência histórica e identitária angolanas no contexto pós-colonial.

É assim que uma possível leitura do romance *O Vendedor de Passados* não poderá descorar a assertiva de que a tensão entre memória individual e memória colectiva é o mote dominante, a partir do qual Agualusa sutura uma poética que problematiza os processos de construção identitária, pela ficcionalização de ocorrências históricas da sociedade angolana. Aqui, por assim dizer, os eventos históricos surgem como uma simbiose de realidades fragmentárias, passíveis de recriação segundo o movimento do tempo e do contexto. Para além disso, cabe-nos também salientar que, na teia dessa escrita romanesca, Agualusa estabelece, através do diálogo das personagens, uma crítica dos problemas que assolam a sociedade angolana, desde as questões de raça, cor, medo, miséria social, a degradação dos valores morais, até ao nepotismo ideológico praticado pelas novas elites políticas.

Por conseguinte, em *O Vendedor de Passados*, Agualusa recria o imaginário angolano, ancorando o desenrolar das acções na casa de Félix Ventura, uma das personagens protagonistas,

⁹ É certo que falar de moçambicanidade implica a convocação de um conjunto de práticas culturais que apontam para o pensamento e o sentimento próprios da sociedade moçambicana. No entanto, estas práticas não devem ser perspectivadas a partir de um paradigma essencialista, mas segundo uma reflexão situada num movimento dinâmico que associa reportórios de sentidos ou significados partilhados pelos diferentes estratos da sociedade moçambicana a outros que se situam à escala transnacional, uma vez que, como nos lembra Stuart Hall, “toda a identidade tem necessidade daquilo que lhe falta”. E essa abertura ao novo e ao outro faz com que o tecido da moçambicanidade se reinvente diariamente.

localizada na azáfama da cidade de Luanda. É a partir desse espaço heterotópico, percebido metaforicamente como “um barco cheio de vozes” (VDP, 2008, p.35), que as personagens assumem posições de enunciação, dando-nos a conhecer as suas angústias do passado, as dificuldades do presente e as incertezas do futuro, mesmo convictas de que “a Esperança é a última a morrer” (VDP, 2008, p.22).

Num primeiro momento, é pelo olhar objectivo da lagartixa-osga (Eulálio), o “pequeno deus nocturno” (VDP, 2008, p.13) encarregue pela narração da história, que nos reportamos ao espaço restrito do enredo: a casa que “vive” e “respira” como “um coração a pulsar” (VDP, 2008, p.19). Deslocando-se pelas paredes da casa, Eulálio-osga sente-se seguro; contudo, ao anoitecer, há alguns compartimentos da casa que não frequenta por recear ser devorado por morcegos, o mesmo receio que o impossibilita “explorar o quintal” (VDP, p.20). É justamente isso que atestamos nesta passagem:

[...] Subindo-a, chega-se a uma espécie de mansarda, que o albino pouco frequente. Está cheia de caixotes com livros. Eu também não vou lá muitas vezes. Morcegos dormem nas paredes, de cabeça para baixo, embrulhados nas suas capas. Ignoro se as osgas fazem parte da dieta dos morcegos. Prefiro continuar sem saber. O mesmo motivo – o terror! – impede-me de explorar o quintal. (VDP, p.20)

É “o mesmo motivo – o terror”, que sobressai das impressões colhidas do mundo exterior à casa – o quintal e “o chão de Angola”, na sua totalidade –, que também ofusca o divertimento das crianças. Enquanto o universo de Eulálio-Osga é ameaçado por morcegos que “dormem nas paredes” da casa, a infância das crianças é atemorizada pelo terror dos engenhos explosivos implantados no território angolano durante a guerra civil. Tanto que Eulálio-osga chega a classificar, por exemplo, a acção de os “meninos” saltarem o muro “coberto de cacos de vidros” para roubar frutas como um gesto característico da ingenuidade da infância, visto que “o fazem para provar o risco”, o que futuramente “há-de, talvez, saber-lhes a nêspersas maduras”, ou seja, será uma recordação com acento terno e doloroso. A apreciação em causa constata-se na seguinte descrição:

[...] Parece-me uma tarefa demasiado arriscada para tão escasso proveito. Talvez não o façam para provar as frutas. Creio que o fazem para provar o risco. Amanhã o risco há-de, talvez, saber-lhes a nêspersas maduras. Imaginemos que um deles venha a tornar-se um sapador. [...] Um dia enfrentará a inevitável questão lançada, com um misto de curiosidade e horror, por um jornalista estrangeiro:
 “Em que pensa enquanto desarma uma mina?”
 É o menino que ainda houver nele responderá sorrindo:
 “Em nêspersas, meu pai”. (VDP, p.21)

Aqui, notamos que a insegurança vivenciada quer dentro da casa, quer fora dela, por Eulálio-osga, não se restringe exclusivamente ao presente, mas flui para os ecos do futuro. Assim sendo, o tom pessimista, que caracteriza a dicção do narrador (Eulálio-osga), parece estampar essa ideia de que o horror gerado pelas “maduras nêspas da morte” “enterradas no chão de Angola”, figuram como pegadas de um passado histórico perturbador que não só se infiltra negativamente no convívio quotidiano dos “meninos”, restringindo os lugares de partilha de experiências colectivas, como também continuará a hipotecar os seus sonhos futuros, no que concerne às suas escolhas profissionais, na medida em que, num país onde “provavelmente haverá mais minas do que angolanos” (VDP, p.21), eles estão condenados a trabalharem como sapadores.

A seguir, a imagem da cidade de Luanda é-nos transmitida pela personagem José Buchmann, o estrangeiro “que pretendia fixar-se no país” (VDP, p.30). Através do seu “olhar mecanizado”, revela-se-nos uma Luanda em escombros, o que nos leva a pensar que José Buchmann sobressai do universo narratológico como “uma testemunha” centrada na denúncia das hecatombes naturais e humanitárias que constituem “um selo dos nossos tempos em diferentes geografias” (CHAVES, 2008, p.187). Quem assim o afirma é o próprio José Buchmann, quando Félix Ventura “precisava de saber, no mínimo, em que se ocupavam os seus clientes” (VDP, p.30): “Sou repórter fotográfico. Recolho imagens de guerra, da fome e dos seus fantasmas, de desastres naturais, de grandes desgraças. Pense em mim como testemunha” (VDP, p. 30).

Sob esse ponto de vista, podemos argumentar que, ao longo da narrativa, encontramos cenas, nas quais vemos emergir paisagens de Luanda que primam pela elucidação das ruínas físicas e psicológicas, decorrentes principalmente da guerra civil, ruínas essas que concorrem para a deterioração da natureza humana. O que, na pegada das palavras do narrador, equivale a declarar que José Buchmann mostra-nos “a cidade na perspectiva de um cão danado” (VDP, p.127), como ilustra o seguinte trecho:

O velho, de costas, avança ao longo das ruas esventradas.
Prédios em ruínas, com as paredes picadas pelas balas, os magros ossos expostos. Um cartaz de música, numa das paredes, anuncia um concerto de Júlio de Iglésias.
Meninos jogam à bola cercados por prédios altos. São muito magros, quase diáfanos. Estão imersos, suspensos na poeira, como bailarinos num palco. O velho observa-os sentado numa pedra. Sorri
O velho dorme à sombra da carcaça, comida pela ferrugem, de um tanque de guerra.
O velho é engolido pelo chão.
O velho urina contra a estátua do Presidente.

O velho emerge da sargeta, como um Deus Insubmisso, a revolta cabeleira iluminada pela luz da manhã. (VDP, p.127)

Neste exemplo observa-se que o efeito do registo em “flashes”¹⁰, adoptado pelo narrador, parece remeter-nos para o “punctum” barthesiano (cf. BARTHES, 2009b, p.35), essa marca de realidade cortante, que nos fere o olhar: a paisagem em escombros e o drama humano, de maneira que a alternância e a sobreposição de tais realidades, que radicam sobretudo da convergência de pessoas de duas gerações diametralmente opostas, mas ambas “atingidas pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no próprio seio do mundo em movimento” (BARTHES, 2009b, p.13), cristalizadas na imagética do “velho” e dos “meninos”, estruturam um quadro analítico que denota a decadência, a angústia, o inconformismo e a esperança:

- O velho: circula em “ruas esventradas”, descansa no enferrujado “tanque de guerra”, dorme na “sargeta”. “É engolido pelo chão”. Vive nas trincheiras da angústia. Diante destas condições sociais críticas insurge-se contra o sistema político vigente, profanando os símbolos nacionais – “urina contra a estátua do Presidente”. Portanto, é “um Deus Insubmisso” que só “sorri” com as brincadeiras dos meninos “bailarinos”.

- Os meninos: brincam, “suspensos na poeira” dos prédios altos em ruínas. “São muito magros, quase diáfanos”. Em suma, têm os “ossos expostos”. Contudo, o atributo “bailarinos”, que os qualifica, e o “palco” associados ao cartaz que anuncia o espectáculo musical, resgatam o espírito de alegria que sucumbe no desassossego do escombros. Por conseguinte, “os meninos” simbolizam a esperança, “a luz da manhã”, que reaviva o estado de alma do sujeito angustiado que os observa sentado na pedra – “o velho”.

Como apontamos anteriormente, outro aspecto que merece nossa atenção, ao discutirmos a problemática do espaço em *O Vendedor de Passados*, reside na modelização da paisagem da pós-colonialidade em geral como uma topografia em desabamento. Nessa ordem argumentativa, e ainda através da personagem José Buchmann, a escrita agualusiana parece transcender as fronteiras literárias de Luanda (Angola), para cartografar a globalidade do mundo pós-colonial, sobressaindo desse domínio o tópico da guerra enquanto signo dominante. Tal concepção encontra pontos de ancoragem, por exemplo, no seguinte fragmento discursivo:

Atravessei a última década sem morada certa, à deriva pelo mundo, fotografando guerras. [...] Estive no Afeganistão em mil e novecentos e oitenta

¹⁰ Esta expressão está associada à última categoria apontada por Norman Friedman no âmbito da sua teoria sobre a tipologia do narrador desenvolvida em *Point of view in fiction* (1955). Tal categoria, designada “câmara”, “serve àquelas narrativas que tentam transmitir ‘flashes’ da realidade como se apanhados por uma câmara, arbitrária e mecanicamente” (LEITE, 2002, p.62-63). Assim sendo, esta abordagem parece-nos aceitável, porque o cenário descrito por José Buchmann é captado pela máquina fotográfica, embora não de forma neutra, como entendia Friedman, acabando por enumerar gradativamente da morfologia da cidade e dos seus habitantes.

e dois, do lado das tropas soviéticas... em Salvador, do lado da guerrilha... no Peru, dos dois lados... nas Malvinas, também dos dois lados... no Irão, durante a guerra contra o Iraque... no México, do lado dos zapatistas... Fotografei muito em Israel e na Palestina. Muito. Ali não falta trabalho. (VDP, p.99-100)

Nesta cena diegética, em que José Buchmann descreve a sua experiência à Ângela Lúcia, sua filha, observamos a convocação de outras latitudes que vivem os horrores da guerra – “Afeganistão, Salvador, Peru, Irão, Iraque, Israel, Palestina” –, o que nos sugere, desde logo, cenários de destruição do espaço físico e do tecido humano. Tanto que não nos parece exagerado afirmarmos que as “imagens de guerra”, tiradas pela personagem José Buchmann, testemunham que todos nós somos habitantes de uma paisagem em desmoronamento, em ruínas, paisagem essa que também configura nosso espaço psíquico como paisagem fracturada.

Quanto a este último aspecto, que incide particularmente sobre “a doença moral, a malária psicológica”, retomando a expressão de Isabel Capelo Gil, vale a pena buscarmos a exposição da personagem Félix Ventura que idealiza “a casa” ou, se quisermos, a nação angolana como sendo “um velho navio a vapor cortando a custo a lama pesada de um rio” (VDP, p.39), alusão metafórica aos problemas com que se confrontam os seus habitantes. Porém, referindo-se especificamente aos dramas psicológicos, esta personagem entende que, no período pós-guerra civil, a cidade de Luanda e “os musseques em volta” tornaram-se numa “feira de loucos” e de “patologias que ainda nem sequer estão catalogadas”, conforme observamos neste diálogo, encetado por ele (Félix Ventura) e José Buchmann, quando este último duvidava da loucura de Edmundo Barata dos Reis:

Oiça, o homem é completamente doido. Cacimbou. Você esteve muito tempo fora, a viajar, não faz ideia daquilo por que passámos neste maldito país. Luanda está cheia de pessoas que parecem muito lúcidas e de repente desatam a falar línguas impossíveis, ou a chorar sem motivo aparente, ou rir, ou praguejar. Algumas fazem tudo isso ao mesmo tempo. Umas julgam que estão mortas. Outras estão mesmo mortas e ainda ninguém teve a coragem de as informar. Umas acreditam que podem voar. Outras acreditam tanto nisso que realmente voam. É uma feira de loucos, esta cidade, há por aí, por essas ruas em escombros, por esses musseques em volta, patologias que ainda nem sequer estão catalogadas. (VDP, p.189)

Neste caso, por exemplo, a descrição do narrador coloca-nos diante de um imaginário psicossocial arruinado, de decomposição literal dos sujeitos, como repercussão da mutilação do espaço geográfico – “ruas em escombros”, daí os indivíduos manifestarem comportamentos anormais, ou seja, “de repente desatam a falar línguas impossíveis ao mesmo tempo”. Repare-se igualmente que essa “vida em estado de embriaguez” (VDP, p.22) perpassa o leito cronológico

do passado e afirma-se como drama do presente em devir, calcado sobre um amalgamado museu de memórias traumáticas.

Do exposto até aqui, podemos concluir que, tal como sucede em *Jesusalém*, em *O Vendedor de Passados*, o percurso dialógico das personagens revela-nos um cenário de ruína, perda, dor e esperança. Se, no romance de Mia Couto, a destruição do espaço é perceptível tanto no campo como na cidade, no de Agualusa é a atmosfera urbana que respira sobre os escombros da guerra. Assim, a trilha narrativa agualusiana talha uma Angola da pós-guerra civil que busca exorcizar os fantasmas de uma memória traumática, por forma a reformular seu espaço identitário, dentro desse quadro de crises, mas pejado de confiança. É como nos lembra Ricardo Gullón “o espaço está cheio de memórias e esperanças” (cf. GULLÓN, 1980, p.1).

Referências

- AGUALUSA, José Eduardo (2008). *O Vendedor de Passados*. 9ª ed., Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- BACHELARD, Gaston (2000). *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes.
- BARTHES, Roland (2006). *O grau zero da escrita*. Tradução de Maria Barbosa Barahona. Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland (2009b). *A câmara clara*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70.
- BHABHA, Homi (1998). *O Local da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila Eliana L. de Lima Reis e Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- CASSIRER, Ernst (2004). *A Filosofia das Formas Simbólicas*. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Martins Fontes.
- CONNERTON, Paul (1999). *Como as sociedades recordam*. Tradução de Maria Manuela Rocha. Lisboa: Celta Editora.
- COUTO, Mia (2009b). “O contrabandista de palavras”. *Revista Os Meus livros*. Entrevista concedida a Hélder Beja.
- COUTO, Mia. *Jesusalém* (2009). 6ª ed., Alfragide: Caminho.
- FERNANDES, António Teixeira (1992). “Espaço social e suas representações”. *Revista de Sociologia da Faculdade de Letras*. I Série, vol. 2, Porto: Faculdade de Letras, 1992, pp. 61-99.
- GIL, Isabel Capelo (2011). *Literacia Visual: Estudos sobre a inquietude das imagens*. Lisboa: Edições 70.
- GULLÓN, Ricardo. *Espacio e Novela* (1980). Barcelona: Antoni Bosch.
- HALL, Stuart (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et. al., Brasília: Editora UFMG.
- LE GOFF, Jacques (2000). *História e Memória – Memória*. Tradução de Ruy Oliveira. Vol. 2, Lisboa: Edições 70.
- LEITE, Lígia Chiapini Moraes (2002). *O foco narrativo*. São Paulo: Ática.
- MATA, Inocência (2010). *Ficção e História na Literatura Angolana: o caso de Pepetela*. Lisboa: Edições Colibri.
- PATRAQUIM, Luís Carlos (2008). “Da Poesia como desencontro com a História”. In RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Moçambique das palavras escritas*. Porto: Afrontamentos, 2008, pp. 215-222.

- SAÚTE, Nelson (2008). “Escrever e (Sobre)Viver em Moçambique”. In RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Moçambique das palavras escritas*. Porto: Afrontamentos, 2008, pp. 223-228.
- SCHMIDT, Simone Pereira (2009). “Onde está o sujeito pós-colonial? (Algumas reflexões sobre o espaço e a condição pós-colonial na literatura angolana)”. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*. Vol. 2, nº. 2, 2009, pp. 136-147.
- SILVA, Carlos Alexandre A. (2001) *A memória social e a sua transmissão*. Dissertação de Doutoramento em Antropologia, Lisboa: Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa.
- VILELA, Eugénia (2010). *Silêncios tangíveis. Corpo, resistência e testemunho nos espaços contemporâneos de abandono*. Porto: Afrontamento.

Recebido: 27-02-2015

Aceito: 27-05-2015