

ARTIGO

As viagens na obra de José Eduardo Agualusa

– **construção da memória intercultural** –

Caso de estudo:

Catálogo de Sombras

Carina Cerqueira

CEI – Centro de Estudos Interculturais
Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto
Instituto Politécnico do Porto
ina_nocas@hotmail.com

RESUMO

A viagem é um processo de movimento, físico e mental, mas também sócio-cultural. Este artigo propõe uma viagem pelas expressões de interculturalidade que marcam a escrita de Agualusa, numa fluidez triangular (Angola – Brasil – Portugal), onde se ultrapassa fronteiras e se alcança a desconstrução da memória cultural. Aparentemente encerrados em espaços geográficos unidimensionais, as múltiplas narrativas de *Catálogo de Sombras* rompem fronteiras e mesclam influências interculturais – expressão da geografia lusófona.

PALAVRAS-CHAVE: viagem; interculturalidade; memória cultural



SUMMARY

A journey is a process of movement, physical and mental, but also social and cultural. This article proposes a journey through intercultural expressions that mark Agualusa's writing, in a triangular fluidity (Angola – Brazil – Portugal) that crosses borders and reaches the deconstruction of cultural memory. Apparently confined in dimensional spatial domains, the multiple narratives of *Catálogo de Sombras* break boundaries and merge cross-cultural influences – expression of Lusophone geography.

KEY-WORDS: journey; interculturality; cultural memory

1. INTRODUÇÃO

A viagem suscita no leitor uma ânsia de movimento, a procura/desejo de conhecer o desconhecido. Este movimento dicotómico de partida e chegada, implica reconhecer uma ausência desejada, e praticar uma alternância entre espaços, culturas e mentalidades – *fazer do desconhecido, conhecido*.

Esta mobilidade é deveras apelativa, chega mesmo a tornar-se um intenso desejo para quem aprecia o processo viático. Mas, a viagem física implica o cumprimento de uma série de factores práticos – económicos, sociais, laborais – muitas vezes determinando a impossibilidade de cumprir tal desejo. Contudo, a viagem metafórica liberta-se de tais restrições. A literatura é uma das formas mais directas de cumprir tal desejo, sendo que, o recurso à literatura de viagens é uma das escolhas de eleição de muitos leitores.

José Eduardo Agualusa é um autor de viagens e ele próprio persiste na alternância de habitação, movendo-se principalmente na geografia lusófona. O autor



imprime às suas narrativas este movimento de fluidez, tão característico da literatura de viagens.

Este artigo estuda as narrativas e personagens que viajam ‘física’ e metaforicamente pelo imenso mundo que Agualusa dimensiona através da sua escrita. Porém, as narrativas de José Eduardo Agualusa, como aquela aqui estudada, são difíceis de definir/analisar, muito devido à sua interdisciplinariedade. Os seus textos englobam uma série de envolvências sócio-culturais, geográficas e temporais, transversais a um largo segmento identitário. Porém, por outro lado, é precisamente esta dificuldade que contribui decisivamente para a sua riqueza, uma *polaridade de temas e visões* que emana uma perspectiva distinta de narrar viagens. As narrativas de Agualusa centram-se no processo intercultural de viagem, mas permeiam inúmeros temas que contextualizam lugares e personagens. Temas centrais para a compreensão da geografia lusófona, como por exemplo, a construção de memória cultural, analisada sob a perspectiva do ex-colonizado.

No ponto dois, apresento um breve enquadramento sobre José Eduardo Agualusa, focalizando a sua integração como autor da interculturalidade. Esta opção visa evidenciar a tónica cultural que marca as narrativas deste autor. *Catálogo de Sombras* foi a obra seleccionada e, no ponto três deste artigo, passo a apresentar a sua análise, sempre ladeado pelos dois temas principais – *viagens e interculturalidade*. No ponto quatro, focalizo o conceito de memória, enquanto factor cultural, descortinando os momentos narrativos que elucidam esta contínua construção/reconstrução. Finalizo com o ponto cinco, as reflexões finais, onde mais do que encontrar certezas, procuro salientar interrogações.



Assim, neste estudo, procuro apresentar a relação triangular – *viagens, interculturalidade, memória cultural* – enquadrada pela análise específica destas narrativas de Agualusa, que embora diminutas, são qualitativamente demonstrativas do carácter multi e intercultural que nos une.

2. JOSÉ EDUARDO AGUALUSA – Viajante da Interculturalidade

José Eduardo Agualusa é um escritor angolano, nascido na cidade de Huambo, a 13 de Dezembro de 1960. Ele próprio agente da interculturalidade vive entre Luanda, o Rio de Janeiro e Lisboa, é autor de múltiplas obras onde retrata o contexto sócio-cultural das sociedades que habita. Exímio autor da africanidade, é dotado de uma enorme sagacidade literária, capaz de transpor nos discursos narrativos a contemporaneidade da vivência quotidiana do sujeito híbrido. E, nesta análise, é precisamente a isso que me proponho: desfiar reflexões sobre o espaço e tempo da viagem e o seu contributo para a construção da memória cultural.

As personagens dos contos fluem em movimentos utópicos pelas inúmeras fronteiras identitárias. A definição identitária é uma questão problemática que se evidencia no carácter volátil dos sujeitos criados por Agualusa. As personagens movimentam-se *in-between* (Bhabha, 2004: 309), num espaço em trânsito, fruto do desenraizamento das sociedades contemporâneas, onde a composição migratória, a metamorfose pós-colonial e a reapropriação da memória intercultural, conduzem a um sentido de pertença dúbio. A acção contínua de trânsito procura um estado permanente de equilíbrio entre ausência e pertença - diáspora física e mental com o propósito de alcançar a determinação identitária.



Com a análise a *Catálogo de Sombras*, proponho reflectir sobre a construção intercultural da memória, enquadrada pela narrativa viática.

3. CATÁLOGO DE SOMBRAS – Texto de Viagens

“Posso entrar?
Entrar?! Mostra-me, ao invés, como se faz para sair. O que eu quero é regressar
contigo, voltar ao lugar de onde vieste, de onde eu vim.”
(Agualusa, 2003: 107)

A reunião destes contos permite-nos partir numa viagem pela própria produção narrativa do autor, marcando a intertextualidade e interculturalidade inerentes ao processo criativo de Agualusa. Os elementos explicativos anexos à obra atribuem-lhe a dupla caracterização: interculturalidade e intertextualidade - elemento do qual encontramos expressão no espaço “Notas e Agradecimentos”:

«Escrevi o conto «Catálogo de Sombras», a convite da Clara Ferreira Alves, para a belíssima revista *Tabacaria*. «A Casa Secreta» resultou de uma proposta do jornal *Expresso*; pediu-me o *Expresso* que escrevesse um conto inspirado num dos cantos d’«Os Lusíadas», e destinado a acompanhar uma edição ilustrada da obra maior de Luís de Camões – escolhi o Canto II. «O Homem da Luz» foi publicado anteriormente na revista *Ficções* e depois seleccionado por Vasco Graça Moura para a colectânea «Os Melhores Contos e Novelas Portuguesas», numa edição das *Seleções do Reader’s Digest*. O conto «Discurso sobre o Fulgor da Língua» surgiu primeiro, numa versão reduzida, nas páginas da revista *Pública*, suplemento de domingo do jornal *Público*; reescrevi-o meses depois para ser publicado numa edição sobre a língua portuguesa e o mundo lusófono da revista brasileira *A Revista*. [...] *A Bigger Splash* foi escrito a convite da revista *Egoísta* para um número dedicado ao amor. «O Corpo no Cabide» foi anteriormente publicado na revista *Ícone*, entretanto extinta. «Rita Cantava uma Canção Redentora» foi publicado na *Magazine Artes*. Todos os outros contos foram publicados originalmente na revista *Pública*.» [grifo do autor] (Agualusa, 2003: 151)

As personagens de Agualusa vivem em completa comunhão com a literatura, desta forma, a intertextualidade é uma evidência (*A vida escrita*, décimo sétimo conto da obra.): “Vivo nos livros”, disse-me, mergulhando no susto dos meus olhos a água



leve dos seus: “Decidi esta manhã que iria viver a vida como se a tivesse escrito, só para mim, o Eça de Queirós.” (Aqualusa, 2003: 142) Saliento, desta forma, a reapropriação dos personagens e construções narrativas de efabulação literária, adoptadas como intenção de vivência – comunhão entre construção literária e aplicabilidade cultural:

“Asseguro-lhe que se trata de um exercício interessante. Amanhã, ao acordar, diga para si próprio – hoje quero ser um personagem de Gabriel García Marquez. Saia depois pelas ruas, e, se o fizer com convicção, há-de ver que o ar se torna de súbito mais ténue, perfumado, e talvez algum anjo lhe saia do caminho com um par de asas mais convincente que as dos pássaros.” (Aqualusa, 2003: 143)

De forma similar, também a memória cultural é passível de criação e recriação, numa eterna intertextualidade cultural, ou seja, os padrões culturais que encontramos nos diversos contos de Aqualusa marcam a complementaridade sócio-cultural inerente à construção intercultural do triângulo lusófono (Angola-Brasil-Portugal). Assim, a acção reconstrutora de Aqualusa marca a intertextualidade cultural presente na vivência quotidiana do viajante lusófono. As personagens fluem entre fronteiras, reeditam filmes e reescrevem histórias – são agentes activos de memória cultural.

Em paralelismo com a evidência da intertextualidade, encontramos a contra-capa da obra, onde se espelha claramente o carácter intercultural derramado ao longo das inúmeras linhas narrativas. Esta explicação salienta o processo viático associado à obra em questão:

«Fernando Pessoa exilado no Brasil interessa-se pelo candomblé. Descendentes de um marinheiro de Vasco da Gama, em Malindi, no Quénia, cantam a História para melhor a preservarem. Numa praia de Pernambuco um pescador sonha uma baleia e lança-a ao mar. O filho de um oficial de Nicolau II, o último Czar da Rússia, atravessa o Sul de Angola carregando uma velha máquina de projectar. Viaja de bicicleta, com o seu ajudante, o jovem James Dean, entre o Lubango e a Humpata, entre a Huíla e a Chibia. Leva um lençol branco, prende-o à parede de uma cubata, prepara o projectador e passa o filme. James Dean pedala a sessão inteira para produzir a electricidade. São sombras à deriva. Homens que caem em direcção à luz. Contos de um mundo que fala português.» (Aqualusa, 2003: contra-capa)

Por se tratar de uma reunião de contos, não existe nem uma introdução para dar mote à obra, nem uma conclusão; esta opção induz o leitor de imediato à leitura; da mesma forma, termina sem ponto de reflexão, atribuindo ao leitor uma maior liberdade



de interpretação. Além disso, o leitor opta pelo seu próprio percurso narrativo, fomentando uma viagem dentro da leitura narrativa.

Uma das características da literatura de viagens prende-se com o cunho autobiográfico, pois é o narrador-viajante que relata as histórias. Também em *Catálogo de Sombras* é Agualusa que relata as histórias (na grande maioria), assumindo o papel preponderante no desenvolvimento narrativo, além de transferir a sua experiência pessoal cultural com carácter de testemunho:

“«Firmino gostava de mim. Estranhara ao princípio o meu sotaque – de onde vinha eu? Angola?! -, olhara-me perplexo:

«Na África?! E lá falam português?...»

Disse-lhe que sim, que falávamos português, tal como muita gente em Moçambique, Cabo-Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, Timor, e, é claro, em Portugal. Não, isso não, contestou o velho, em Portugal não. Os portugueses já mal falam português. Na verdade, acrescentou, nem sequer se pode dizer que falem, isso carece de demonstração.” (Agualusa, 2003: 56-57)

Os contos de Agualusa narram a sua perspectiva cultural, subjectiva e intimista – são relatos de viagens repletos de interculturalidade lusófona. O processo de determinação desta obra, enquanto viagem, prende-se com uma categorização metafórica que evidencia o princípio da interpretação subjectiva, revelando a plurisignificação da narrativa literária.

A escrita assim como a leitura são formas de viajar. Na narrativa de viagens suscita-se uma fluidez intensa entre a cultura de partida e a cultura de chegada, onde à semelhança do processo tradutivo, se procura criar uma ponte de ligação entre dois mundos. Mais do que qualquer outra forma de narrativa, a literatura de viagens caracteriza-se pela acção híbrida, descrita na multiplicidade cultural inerente ao seu processo criativo.

«[...] a experiência da viagem pode ser entendida como teste, procura de superação do conhecimento que o homem tem de si e do mundo. Ela é vivida como “supra-realidade” ou como “realidade trans-humana”. Há na viagem o sentimento da inevitabilidade, da experiência do que se recebe de bom ou mau. Aí o inesperado é esperado, por quanto na alma dos viajantes é precedido por uma tradição. Mas o clímax de uma experiência de viagem é o encontro com o estranho, o diferente, sendo o monstro a pedra de toque da autenticidade de uma experiência de viagem.» (Madeira, 2010: 12-13)



Agualusa opta determinantemente, por conduzir as suas personagens em inúmeras viagens, tornando-as actores neste cenário tão complexo e tão rico da interculturalidade:

“O velho voava de regresso a casa. Não gostava de aviões. Nunca gostara. Os aviões, é bem certo, reduziram a Terra a uma rede de metro. Tiraram-lhe o mistério e a grandeza. Também não gostava de auto-estradas, nem de pontes, e tão-pouco de telefones. Odiava a Internet. As viagens rápidas, dizia, eram da mesma perversa natureza que o *fast food* – triunfo da barbárie através da tecnologia. Defendia com vigor o regresso da humanidade à lentidão: «Quanto mais corremos menos tempo temos.»” (Agualusa, 2003: 135-136)

3.1. Expressão da interculturalidade

Neste ponto, faço-me viajante e parto à procura da interculturalidade, analiso na prática discursiva o cunho da cultura triangular (africana - brasileira - portuguesa) que marca a escrita de Agualusa. Embora a interculturalidade seja transversal a toda a obra, contudo, devido aos constrangimentos necessários, nomeadamente no número de páginas, terei de limitar a minha opção. Decidi focalizar o estudo dos contos que evidenciam a construção narrativa sob o processo dual, âmbito deste estudo – *interculturalidade e memória cultural*.

Tendemos a considerar um dado histórico como expressão autêntica e incontestável da prática quotidiana. A autenticidade está relacionada com a forma como apresentamos o nosso ‘Eu’ e nas relações que estabelecemos com o ‘Outro’; dinâmica sob a qual, a memória cultural ganha espaço para a reestruturação. Como nos indica a teoria de Walter Benjamin, contrastivamente aquilo que caracterizamos como verdadeiro iguala a definição de original, enquanto que o falso iguala a cópia. Da mesma forma, o ‘nós’ e a nossa concepção de cultura é edificada no campo da autenticidade, portanto ‘original’; já o ‘outro’ e a sua vivência sócio-cultural é definida como cópia, susceptível de ser reescrita, ou melhor, reinventada.

Ao ler os contos de Agualusa, aqui estudados, observamos uma intensa mescla entre os múltiplos constructos sócio-culturais, sob os quais conseguimos determinar traços de identidade nacional. Este espaço discursivo/narrativo criado na mescla cultural enaltece a interculturalidade e a intertextualidade.



As construções sociais designadas como categorias culturais da história visam cimentar a ligação entre autenticidade e história. Contudo, a cultura é construída sob representações visíveis, seja nos monumentos, festividades, expressões folclóricas, relatos dos acontecimentos passados, isto é, nos bens culturais associados à nação. Ao criar uma intensa associação entre espaços específicos, objectos ou expressões culturais estamos a assumir determinados valores, conceitos e interpretações, que no seu todo, formam o discurso da memória colectiva. E são estas expressões, que vivem na memória cultural, enquanto espaços discursivos que visamos focalizar neste artigo.

A par da memória cultural, os contos de Agualusa enaltecem o processo viático. Quando viajamos tendemos a estabelecer comparações entre a cultura que definimos como ‘nossa’ e aquela com a qual nos deparamos. Muitas vezes, esquecendo o carácter construído dos designados patrimónios sócio-culturais.

A obra literária de Agualusa questiona a originalidade (enquanto ponto de origem) do discurso cultural português, promovendo uma construção literária mesclada onde se sente transbordar novos sons, cheiros e cores, de uma lusofonia nascida na junção de africanidade e a brasilidade. Os contos aqui analisados resultam da interacção intrínseca e extrínseca, onde se inclui não só construções linguísticas e literárias híbridas, mas também configurações sociais, culturais e históricas interculturais.

O pós-colonialismo, muito mais do que o período após a independência dos países colonizados, salienta, analisa e desconstrói narrativas coloniais. Trata-se de um exercício sócio-cultural e literário que procura evidenciar vozes silenciadas pela colonização. A identidade nacional é uma das temáticas mais estudadas, pois face às circunstâncias políticas e sociais que marcam o nascimento destas nações independentes, que soltam amarras dos países colonizadores, é necessário encontrar espaços discursivos que problematizam as transformações políticas, económicas e culturais. Na dinâmica reconstrutiva destas nações, agora independentes, são concebidas representações e interpretações culturais, numa acção reconstrutiva da memória cultural.

Angola enquanto país independente a partir da segunda metade do século XX está efectivamente no decurso temporal reconstrutivo da sua identidade nacional, sendo que para tal, estimula-se um reavivamento híbrido das inúmeras matrizes que concorrem para a reconstrução desta cultura nacional, que acima de tudo, é intercultural. Parâmetros de análise que facilmente identificamos nesta obra de Agualusa.



Em *Catálogo de Sombras*, primeiro conto e título homónimo da obra, narrado na primeira pessoa (“Ao princípio ri-me com o acontecido, ri-me sem gosto, [...]”; “Os meus amigos sabem que alimento [...].”(Aqualusa, 2003: 13)), encontramos o narrador-viajante, José Eduardo Aqualusa. Este conto narra a história de uma obra literária (*Catálogo de Sombras*) encontrada por Pedro Rosa Mendes, “[...] num velho alfarrabista em Alcântara, Maranhão, escondido entre títulos de poesia brasileira dos anos quarenta.” (Aqualusa, 2003: 13)

O título da obra – *Catálogo de Sombras* – surge numa identificação tripla (1. Título da obra; 2. Título do primeiro conto e 3. Título da obra literária) utilizada como foco no primeiro conto, o que associa à reapropriação do título como evidência do processo de construção/reconstrução da memória cultural.

A obra (*Catálogo de Sombras* – inserida no primeiro conto) tinha sido, possivelmente, escrita por Alberto Caeiro, porém, Aqualusa “[...] não [reconheceu] um único verso. O estilo, contudo, [atordou-o] – inconfundível. Foi então que [se lembrou] de Borges.” (Aqualusa, 2003: 14) Fernando Pessoa, expoente máximo da cultura portuguesa, através da sua obra, transpõe fronteiras e barreiras culturais, a sua leitura e estudo é transversal ao mundo lusófono.

A indeterminação da autoria dos poemas leva o amigo de Aqualusa a responder: “«Talvez seja simplesmente», [...], «um obscuro homónimo brasileiro do mais famoso heterónimo português.»” (Aqualusa, 2003: 14) Esta indefinição, torna-se ignição para a viagem: “Tinha de descobrir quem escrevera o livro.” (Aqualusa, 2003: 15)

Assim, na ânsia de ir ao encontro do desconhecido, Aqualusa parte para São Paulo. Depois de lá chegar, reconhece no discurso do autor a ânsia de encontrar o estereótipo - evidência da memória cultural:

«[...] não, não era aquilo o que eu esperava. A bem dizer não sei o que esperava. Creio que esperava um milagre, na figura de um fantasma magro, de ombros curvos, chapéu na cabeça, óculos redondos, um ridículo bigode branco; no sujeito à minha frente, porém, tudo era real e bruto.» (Aqualusa, 2003: 17)

Apesar de tudo, o trilho conduziu-o a Dona Inácia, que “[...] trabalhara trinta e cinco anos para o doutor, limpando a casa, fazendo a comida, cuidando do velho nos seus últimos dias, e este ao morrer deixara-lhe tudo.” (Aqualusa, 2003: 17) Dona Inácia havia regressado a Cachoeira, na Bahia, terra natal (viagem de retorno às origens), e levou consigo toda a correspondência do inglês. Aqualusa parte novamente para São



Salvador da Bahia. Será necessário salientar aqui a completa inserção do autor nesta aventura – o desmistificar da autoria dos poemas.

Quando já na presença de Dona Inácia, uma fotografia e algumas cartas deixam o narrador perplexo:

«Numa das caixas, disse-lhe, havia várias cartas assinadas por Aleister Crowley, o mago inglês que visitou Fernando Pessoa em Lisboa, no Verão de 1930; essa visita terminou, como se sabe, de forma bizarra, com Fernando Pessoa e alguns amigos a encenarem o suicídio de Crowley – este, asseguravam, lançara-se à Boca do Inferno, em Cascais. Numa carta endereçada a Charles Robert Anon, e datada de Dezembro de 1936, Aleister Crowley recorda o episódio, tratando-o como uma anedota, troçando da polícia portuguesa e dos agentes da Scotland Yard enviados a Portugal para resolver o mistério.» (Agualusa, 2003: 25)

Aqui, o desejo de Agualusa conduz e induz conclusões, ou melhor, precipitações que conspiram para o fortalecimento de uma imagem de mistério associada a Fernando Pessoa e a todo o episódio. Mais tarde, quando Agualusa regressa a Salvador, Dona Inácia já tinha falecido, contudo tinha deixado algo para o narrador:

“Abriu uma pasta de couro e tirou a fotografia de Charles Robert Anon, num jardim, com um livro aberto entre as mãos. Nas costas da fotografia, a mesma que eu vira antes, em Nossa Senhora do Silêncio, alguém escrevera a lápis numa caligrafia infantil: «Pai Dionísio.»” (Agualusa, 2003: 26)

E quem era Pai Dionísio? “[F]oi um grande médium.” (Agualusa, 2003: 26). Assim, no fim do conto, estamos na presença da construção cultural onde se associa elementos portugueses (Fernando Pessoa, enquanto expressão de culturalidade portuguesa) com elementos africanos (Pai Dionísio, enquanto expressão do candomblé, religiosidade de raiz africana e adaptabilidade brasileira). Por fim, une-se a expressão de multiplicidade identitária pessoana ao misticismo africano e brasileiro, na expressão musical:

“«Lá vem Pai Dionísio
Lá vem, lá vem
com suas quatro sombras
abrindo o caminho:
Caeiro, Seu Álvaro, Reinho e Pessoa.
Lá vem Pai Dionísio, oh gente!,
preparem o vinho,
a benção, padrinho
- oh, gente boa!»” (Agualusa, 2003: 26)



A conclusão do conto é uma junção de memórias culturais – a literatura de Fernando Pessoa e a propagação da mesma, pela geografia lusófona, o misticismo dos heterónimos e o candomblé, enquanto expressão religiosa, de raiz africana e reconstrução da mesma no contexto brasileiro – discurso intercultural de grande relevância na construção da memória cultural.

No segundo conto da obra, *A Casa Secreta* Agualusa volta a ser o narrador-viajante. A narrativa começa no Brasil, mais propriamente na Vila da Barra do Rio Grande, em 1995 – determinação concreta do cenário para o enredo. Agualusa encontra-se com um velho, enquanto lê o clássico literário português – ‘Os Lusíadas’: “Somos sem dúvida o eco de outras vozes.” (Agualusa, 2003: 31) Saliento aqui, um retorno à literatura portuguesa, evidência dos maiores nomes do cânone literário nacional.

Neste contacto, o velho (Domingos Paixão Neto) relata um acontecimento que muito nos indicia quanto à vertente viática do conto:

“Contou-me que o avô, o pai do pai, fora amigo de Richard Burton. Não do actor, é claro, referia-se a Richard Francis Burton, o grande viajante inglês, um dos primeiros europeus a visitar a cidade santa de Meca, e o primeiro, sem dúvida, a contemplar o Lago Tanganica. Richard Burton desceu o rio São Francisco, em 1869, uma bela aventura, descrita com muitos pormenores [...] em «Viagem de canoa, de Sabará ao Oceano Atlântico». Foi naquele mesmo cais, numa tarde idêntica, que o seu avô o conheceu.” (Agualusa, 2003: 31-32)

Num salto narrativo e geográfico, passamos para Malindi, no Quênia, onde Agualusa procura Joseph Mendo e a “[...] *Banda Kwa Mreno* (Casa Portuguesa, em Swahili) [...]”(Agualusa, 2003: 33) Embora com medo inicial do primeiro contacto, “[...] Joseph Mendo sorriu. Abriu um riso largo, de dentes magníficos, e abraçou-me: Está a falar com a pessoa certa.” (Agualusa, 2003: 33) Posteriormente, já chegados ao destino, Joseph Mendo disse a Agualusa:

“«Lê!», ordenou-me apontando a lâmina. À luz desmaiada da única lâmpada do quarto inclinei-me sobre ela, como por sobre as sombras da História, e decifrei, com esforço, por entre a ferrugem demorada e a persistente ruína dos séculos, um nome antigo – Diogo Mendes.” (Agualusa, 2003: 34)

Enquanto leitores, ficamos em suspenso, para regressar rapidamente ao Brasil, numa nova viagem narrativa ao reencontro de Domingos Paixão Neto, que tinha lançado ao narrador-viajante uma questão: “Sabes o que levou Burton a interessar-se pelo ‘Os Lusíadas?’.” (Agualusa, 2003: 32)



“«Foi na África», disse. «Foi lá no Quênia, na costa oriental da África, que Burton começou-se a interessar pela aventura marítima dos portugueses – e pel’Os Lusíadas’, está claro. Venha até minha casa. Vou mostrar-lhe uma carta que Burton escreveu ao meu avô.»” (Agualusa, 2003: 35)

E desta forma, juntamos dois destinos, dois pedaços de história no mesmo discurso narrativo – “(*Fragmentos de uma carta de Richard Francis Burton a Domingos da Paixão, escrita em Damasco, em Fevereiro de 1869*).” (Agualusa, 2003: 35)

“Os, assim chamados, portugueses de Melinde, ou Malindi, vivem da pesca e alguns, poucos, do comércio de copra. São de estatura baixa, enxutos de carnes, propensos ao álcool e à fantasia, e, de uma forma geral, desprezados pelos outros povos.” (Agualusa, 2003: 35-36)

Nova viagem narrativa e regresso ao Quênia, onde reencontra Joseph Mendo. Enquanto leitora, na minha mente ainda “[...] brilhava a espada de Diogo Mendes.” (Agualusa, 2003: 36), um achado cultural, que mais do que marcar a interculturalidade, evidencia um momento de história ‘viva’:

“[...] deu início à cerimónia, soprando uma melodia aérea, levemente árabe, à qual, ao fim de dois minutos, se juntavam os batuques, primeiro num sussurro, depois cada vez mais rápidos, num galope urgente, e então um dos homens irrompeu a cantar, numa poderosa voz de tenor, arrastando o coral. Levei alguns minutos para compreender, em sobressalto, que cantavam em português, ou melhor, num idioma em ruínas que, séculos antes, havia sido o nosso. [...] aquilo que cantavam eram fragmentos de um diário – o testemunho de um marinheiro que Vasco da Gama deixou em Melinde, um lançado, e que por ali ficou fazendo filhos. Ao que parece, muitos filhos.” (Agualusa, 2003: 37)

A cerimónia, enquanto expressão de reconstrução cultural, relata “O Diário de Diogo Mendes” (Agualusa, 2003: 37):

“Julgo que os descendentes de Diogo Mendes decidiram transformar em canções o diário do avô português, transmitindo-o depois, nesse formato, de geração em geração, como forma de melhor o preservarem. Pouco a pouco, porém, à medida que se iam esquecendo do sentido das palavras, passaram a atribuir-lhes propriedades mágicas. Joseph Mendo explicou-me que cada canção, cada fragmento do diário, cumpre (cumpria) um diferente propósito. Uma servia para esconjurar espíritos maléficos; com outra atraía-se a fortuna. Com esta evitava-se o paludismo, com aquela combatia-se a tristeza. [...] Hoje tudo isto caiu em desuso. Fui, receio, a última pessoa a ouvir a voz longínqua de Diogo Mendes.



Ou não – quiza a música seja, realmente, filha mais firma do que o ferro de uma espada.” (Aqualusa, 2003: 38-39)

O Homem da Luz é o terceiro conto narrado por José Eduardo Aqualusa. Nele conhecemos Nicolau Alicerces Peshkov, personagem com nome e físico excepcional:

“O nome improvável, a fisionomia ainda mais extraordinária, tudo isso se devia à passagem pelas terras altas de Huambo de um russo extraviado, um russo branco, que nos seus delírios alcóolicos se vangloriava de ter servido Nicolau II como oficial de cavalaria.” (Aqualusa, 2003: 43)

Trata-se de uma narrativa de guerra, onde o horror das torturas e morte paira sobre os destinos das personagens - “Foi precisamente o nome, as sardas, a máquina de projectar, digamos pois, a herança russa, que quase o levou a enfrentar um pelotão de fuzilamento.” (Aqualusa, 2003: 43) O cerne do conto centra-se na apropriação do cinema pela personagem, assim como na interpretação dos captores quando visionam as imagens fílmicas.

Nicolau Peshkov projectava filmes e “[o]rgulhava-se de ter levado a sétima arte aos devãos mais longínquos de Angola – lugares esquecidos pelo resto do mundo. Na época colonial viajava de comboio. Benguela, Ganda, Chianga, Lépi, Catchiungo, Chinguar, Cutato, Catabola, Camacupa, Muchango, Luena.” (Aqualusa, 2003: 47) A viagem marca o percurso da personagem que mesmo durante o período de guerra, ajustou a forma e meio de movimento; porém, não deixou de fazer chegar o cinema às populações mais remotas:

“A guerra após a independência destruiu o caminho-de-ferro e ele ficou amarrado às cercanias das grandes cidades. [...] Fixou-se no Sul. Viajava de bicicleta, com o seu ajudante, o jovem James Dean, entre o Lubango e a Humpata, entre a Huíla e a Chibia. Por vezes arriscava descer a Mossâmedes. Talvez Porto Alexandre. Baía dos Tigres. Não saía dali.” (Aqualusa, 2003: 47)

Nessas andanças, “Nicolau ainda não sabia que guerra era aquela mas compreendeu que, qualquer que fosse, estava do lado errado – ele era o índio, ali, e não tinha sequer um javite (machadinha) para se defender.” (Aqualusa, 2003: 44) Mais tarde, Nicolau acabou por ser capturado. Interrogado, o captor confronta a personagem com a questão identitária: “Pode provar que é efectivamente o cidadão que pretende ser?” (Aqualusa, 2003: 48) - “Nicolau Peshkov tirou do bolso da camisa um papel amarelo e desdobrou-o cuidadosamente. Era um recorte do Jornal de Angola. Uma entrevista publicada cinco anos antes: *O Último Herói do Cinema*.” (Aqualusa, 2003:



48) Este episódio narrativo, conduz-me a uma questão subsequente: quem e como poderá provar quem, efectivamente, afirmamos ser? O conceito de identidade está intrinsecamente relacionado com a construção da memória, pois se a identidade é formada pelo aglomerado diacrónico de acontecimentos que constituem a nossa memória; também a memória é subjectivamente analisada e readaptada, de forma a integrar as minudências que especificam a nossa identidade. Assim, a dialéctica da identidade e da memória são indissociáveis do processo formativo de uma narrativa pessoal ou social.

Porém, o foco dos soldados prendeu-se no filme e na máquina de projectar – o *fascínio do cinema*. O cinema é utilizado neste conto, como forma de expressar a influência cultural ocidentalizada na construção do itinerário de Nicolau. O filme agrega influências culturais ocidentalizadas que são rapidamente absorvidas sob os padrões culturais dos captores, revelando na prática a construção/reconstrução contínua da memória cultural:

“Na primeira cena via-se uma família a ser atacada por pássaros dentro da sua própria casa. O episódio impressionou muitos os assistentes (impressionava sempre). **O homem alto falou por todos: «Já viram?! Passarinhos tipo macebos.»** A seguir apareceu um velho empoleirado sobre um telhado a tocar violino. **«É para enxotar os pássaros», concluiu um dos guardas, «esse cota é feiticeiro.»** viu-se ainda um caubói a beijar a namorada em frente a uma cascata. Finalmente um homem de olhos tristes, chapéu na cabeça, despediu-se de um casal num aeroporto. Quando o casal embarcou apareceu um outro sujeito com uma pistola, mas o tipo do chapéu foi mais rápido e deu-lhe um tiro. **O casal devia estar ainda a fugir dos pássaros. The End.**” [grifo meu] (Agualusa, 2003: 49-50)

Os captores de Nicolau Alicerces Peshkov executam, através do filme, uma readaptação cultural. Pois é através da “[...] representação [que] actua simbolicamente para classificar o mundo [...]” (Da Silva, 2009: 8) que se consegue definir e entender uma estrutura discursiva fora do nosso contexto cultural.

A *Bigger Splash* é o quinto conto da obra e Agualusa volta a ser o narrador-interveniente na história. Este conto retrata a eminência da última viagem, aquela que determina o fim da existência – “Tomás não sabe fingir. Baixou os olhos, afundou os olhos nos papéis. Tirou o estetoscópio do pescoço, sem olhar para mim, e arrumou-o cuidadosamente numa gaveta. Vai dizer que lamenta muito, pensei, vai dizer que lhe



faltam as palavras.” (Aqualusa, 2003: 61). Ao que o narrador-interveniente responde: “[...] grande sossego, provavelmente até sorri; perguntei-lhe: «Quanto tempo?»” (Aqualusa, 2003: 61). E na resposta “«Nove meses. Tens no máximo nove meses. Podes viver seis, sete, com algum conforto. Os últimos vão ser difíceis.»” (Aqualusa, 2003: 62), aqui suscita-se a evidência do paralelismo pela opção temporal dos nove meses, pois resta ao narrador nove meses de existência, tempo similar para a formação gestacional de uma vida, destaque do binómio morte/vida.

O narrador regressa a casa onde tem “[...] na parede da sala de visitas, uma cópia em tamanho real de *A Bigger Splash*, 243,8 cm, que David Hockney pintou em 1967. Pago a um jovem artista para me fazer cópias exactas das minhas obras preferidas.” (Aqualusa, 2003: 62) Esta pintura torna-se foco da atenção da personagem:

“Sento-me em frente de *A Bigger Splash*, a cópia, e demoro-me a vê-la. É uma composição simples. Uma casa, duas palmeiras, uma cadeira de lona, e, em primeiro plano, uma prancha e a piscina. Alguém acabou de saltar, mas não se vê corpo nenhum, apenas a água em desordem. O silêncio, um súbito *splash*, e o silêncio de novo. Eu ainda não mergulhei de vez, penso, estou suspenso no ar. Aquele é o meu retrato amanhã.” (Aqualusa, 2003: 63)

Um pouco mais tarde na narrativa voltamos à pintura:

“Quero que ele volte a pintar uma cópia de *A Bigger Splash*, idêntica em tudo ao original, mas acrescentando duas figuras:

- 1.ª figura) Eu próprio, emergindo da água em convulsão;
- 2.ª figura) Vera Regina, sentada na cadeira de lona, do outro lado da piscina.” (Aqualusa, 2003: 65)

Temos aqui espaço para voltar a salientar uma relação paralela, pois da mesma forma que o conto enaltece a disparidade entre obra de arte original e cópia da obra de arte; também enquadrada pela memória cultural, identificamos os sistemas culturais definidos como autênticos (cultura do ‘eu’) *versus* construções sócio-culturais da ‘cultura cópia’ (cultura do ‘outro’). Esta relação difusa entre aquilo que é original e cópia, resulta no fim do conto, na reapropriação e reestruturação numa nova obra de arte, pois embora sob construção da pintura matriz, introduz referências individuais próprias, resultando no nascimento do reposicionamento pictórico.

Aqui, a personagem procura executar uma reinterpretação da pintura de David Hockney, exerce uma reapropriação do seu destino, ou pelo menos a tentativa pictórica de ‘desenhar’ o seu ressurgimento. A personagem identifica-se com o momento de suspensão, de indeterminação que lhe suscita a pintura; mimeticamente reapropria-se do



cenário e pede a reconstrução da memória. O narrador e a mulher, Vera Regina, tomam lugar principal, são reconduzidos na preponderância da nova pintura. Contudo, uma alteração de acontecimentos coloca este pensamento em pausa:

“Há cinco mensagens novas. Leio a primeira:

«Houve uma troca de chapas. Tu estás bem. Liga-me.»

É de Tomás. A segunda também é dele. Pede que o desculpe pelo erro. A terceira e a quarta mensagens ainda são de Tomás. «Ninguém sabe de ti, cabrão. Liga-me já ou volto a matar-te.» Não vou ligar tão cedo. Vou deixá-lo cozinhar em lume brando. A quinta mensagem é de Vera Regina: «Amo-te.»” (Agualusa, 2003: 66)

A eminência do cataclismo na vida do narrador marca uma reinterpretação da sua percepção, que se projecta na prática, na reconstrução da sua vida plasmada na pintura: a reinterpretação do quadro de David Hockney é exemplo da construção da memória.

O Corpo no Cabide é o sexto conto, que começa com a seguinte afirmação: “«Por vezes, ao acordar, sinto que a minha alma não cabe no corpo.»” (Agualusa, 2003: 71) Este conto relata um diálogo entre um homem e uma mulher, enquanto expressão de dicotomia de géneros. Aqui Agualusa é narrador, mas não interveniente no enredo.

“A frase, lançada com frieza no silêncio húmido do quarto, produziu uma pequena escuridão no espírito do homem. «O que significa isso?»” (Agualusa, 2003: 71), seguido da interrogação inevitável: “Fiz alguma coisa que não devia?” (Agualusa, 2003: 71) Todo o conto é marcado pela interrogação, introspecção focalizada na mulher, o que conduz o elemento masculino por trilhos tortuosos, desaguando na afirmação: “Não compreendo as mulheres.” (Agualusa, 2003: 72)

“Sinto que o corpo me aperta a alma, sei lá, que está curto, entendes?, como se tivesse adormecido com quinze anos e acordasse aos vinte e cinco ainda com a mesma roupa. Sinto uma grande vontade de despir este corpo e ficar com a alma exposta, inteiramente nua.” (Agualusa, 2003: 71)

A relação da mulher com o corpo é determinada pela construção de concepções sócio-culturais que muitas vezes conduzem a uma reflexão intelectual. A mulher é inúmeras vezes determinada pela sua expressão corpórea. Assim, ao propor o despir desta estrutura classificatória, dá-se um momento de claro desfasamento entre representação identitária de cariz sócio-cultural e expressão individual de género.



“Às vezes gostaria de poder despir este corpo. Despia-o e pendurava-o num cabide, no armário, ao lado dos vestidos que nunca mais voltarei a usar. Cuidaria dele nos domingos de chuva, de manhã, quando me afligissem as saudades destes dias. Ou talvez, simplesmente, o esquecesse. Farias amor com a minha alma nua?” (Aqualusa, 2003: 72)

Na perspectiva masculina: “A Esfinge afiava os dentes, «decifra-me ou devora-me, e o que podia ele responder-lhe?” (Aqualusa, 2003: 73) – “Compreendeu que faria melhor se continuasse calado. Preferia fingir-se de morto, como alguns pequenos animais quando o predador os alcança.” (Aqualusa, 2003: 74) Mas ela insiste: “Estou a assustar-te? Quero que te assustes, sim, gosto de te ver assustado. Agora responde: entre o meu corpo e a minha alma o que é [que] tu escolhias?” (Aqualusa, 2003: 74)

Como forma de desviar a atenção, o homem procura relembrar o passado, introduzindo o conceito de nostalgia, que só o retorno às memórias passadas pode induzir. Esta viagem ao passado (“Trazias o teu vestido verde, lembras-te?” (Aqualusa, 2003: 76)) permitiria criar um hiato para acalmar a insistência interrogativa da mulher. Mas “[e]la não se queria lembrar. Vivía o presente e esquecia o passado.” (Aqualusa, 2003: 76).

O binómio de género é uma construção sócio-cultural, responsável pela perpetuação de dinâmicas relacionais complexas. Assim, ao incidir no discurso homem/mulher, este conto salienta um reposicionamento do poder de género. O exemplo escolhido age como argumento avaliador da mulher:

“A fêmea do louva-a-deus assassina o macho por luxúria. Um louva-a-deus macho ao ser decapitado executa melhor e com mais vagar os movimentos espasmódicos próprios da cópula. A fêmea corta a cabeça ao macho e devora-lhe as entranhas enquanto este se agita ansiosamente para atingir o orgasmo. Em algumas espécies, com a excitação, a fêmea muda de cor e brilha. A mulher levantou-se e avançou lentamente em direcção a ele. Uma escuridade acesa. Bela como um abismo. Bela como um louva-a-deus fêmea antes da cópula.” (Aqualusa, 2003: 76)

Segundo Simone de Beauvoir, o homem determina a mulher como sendo o ‘Outro’ essencial, porque para ele “[...] a mulher é a figura sensível da alteridade [...]” (Beauvoir, 1949: 299) Uma alteridade sublinhada nas opções representativas, como aquelas apresentadas no conto. A mulher embora caracterizada como ‘sexo fraco’ e/ou subjectiva e confusa, amedronta pelas interrogações e pelas acções; construções sócio-culturais e identitárias que servem como categorização de género.



Se Nada mais der Certo leia Clarice é o décimo conto da obra, onde Agualusa volta a ser o narrador-viajante. O conto começa com o narrador sentado nas areias de Itamará a desenhar e eis que um velho pescador de Pernambuco lhe interroga:

“«Por que faz isso?», perguntou. «O mar não cabe aí!»

Sentou-se ao meu lado. Disse-me que às vezes, ao acordar, lhe doía, do lado esquerdo do peito, a humanidade. Caminhava então até à praia, estendia-se de costas na areia, e sonhava um peixe.” (Agualusa, 2003: 99)

A opção pela utilização metafórica do peixe não foi certamente ao acaso, pois esta escolha indica movimento. Desta forma, o peixe serve como união triangular entre *literatura, metáfora e misticismo*:

“Contava-se na ilha que o velho estivera três semanas perdido no mar. Salvava-se por milagre, porque ao décimo terceiro dia Nossa Senhora Aparecida lhe apareceu no saveiro, trazendo nas mãos um pernil de porco e uma garrafa de litro de coca-cola. Ele próprio me desmentiu o milagre, até um pouco irritado:

«Nossa Senhora Aparecida?! Qual Nossa Senhora, rapaz?! Quem me apareceu foi Clarice Lispector!...».” (Agualusa, 2003: 100)

Aqui teremos de salientar a introdução de elementos culturalmente relevantes. Ao referir o aparecimento da Nossa Senhora Aparecida, somos remetidos para a religiosidade católica, de forte presença na cultura brasileira e portuguesa. Contudo, a ‘imagem’ da aparição é alterada pela introdução de elementos gastronómicos – pernil de porco e coca-cola. O porco é na cultura popular tomado de significado metafórico, nomeadamente, enquanto representação depreciativa, e a coca-cola é uma bebida identificada com a globalização, com a cultura ocidental. Estes elementos externos ao conceito de religiosidade criam um sentido de estranhamento. Posteriormente, o ‘milagre’ é esclarecido com a substituição de Nossa Senhora Aparecida por Clarice Lispector, ícone da cultura literária brasileira. Esta alteração remete para a reverência à cultura literária em substituição da cultura religiosa.

Este conto permite-nos questionar a devoção aos objectos reais ou metafísicos, aos quais atribuímos características sebastiânicas. A salvação da personagem surge na forma de uma escritora, assinalando uma vez mais, o carácter construído de algo tão inexplicável e intrínseco ao ser humano como a fé. O messias pode ter muitos nomes, nacionalidades e características identitárias, e numa época de globalização e



interculturalidade como aquela em que vivemos, o surgimento de novas formas de idolatria são uma realidade que carece da devida interpretação.

O Uivo Amarelo dos Girassóis é o décimo terceiro conto da obra, onde conhecemos Ricardo que numa noite, enquanto passeia pelo Leblon, conhece uma linda mulher.

“A mulher chamou-o com um riso esplêndido e ele entrou. Conversaram? Ricardo não se recorda. Ela estendeu-lhe um copo. O meu amigo bebeu. O líquido era gelado e guardava no fundo um gosto turvo, amargo, que hoje ele se esforça, inutilmente, por decifrar. Acordou de madrugada, descalço e sem carteira, num ônibus atulhado de gente.

«Onde estou?».” (Aqualusa, 2003: 117)

Ricardo viaja dentro das suas próprias percepções. Devido ao episódio relatado, a visão da personagem alterou-se, ele redescobre na sua cidade uma nova perspectiva:

“Um arco-íris desenrolava-se à sua frente como uma cobra. Viu-lhe as escamas rebrilhando no dorso, e cada cor cantava, e no conjunto aquilo pareceu-lhe mais largo, sonoro e arrebatador do que qualquer uma das nove sinfonias de Beethoven. Maravilhou-se: ouvia as cores! Sim, podia ouvir as cores.

A sensação não desapareceu nos dias seguintes, antes pelo contrário, intensificou-se. O espectáculo do sol, ao crepúsculo, incendiando as nuvens, ganhou, para ele, uma dimensão inédita. Tapava os olhos para não escutar, à beira das estradas, a estridência selvagem das buganvílias em flor, ou, ainda mais doloroso, o uivo amarelo dos girassóis.” (Aqualusa, 2003: 118-119)

Embora tenha sido um episódio intenso, pouco depois:

“[...] Ricardo voltou a ser um de nós. Hoje percorre os bares de Ipanema e Leblon contando a quem estiver disposto a ouvi-lo a sua incrível história. [...] Procura ansiosamente a bela mulher negra que numa noite de sábado o chamou para dentro de um bar com um sorriso luminoso, o envenenou, e lhe roubou a carteira e os sapatos. Não conheço ninguém que busque quem o assaltou com tal amor, tanto carinho, tamanho desvelo. «Meu irmão», confessou-me recentemente com os olhos rasos de água, «faço qualquer coisa para voltar a ouvir o pôr-do-sol no Arpoador.».” (Aqualusa, 2003: 119)

A forma como entendemos o mundo que nos rodeia deriva da leitura sócio-cultural, expressão do passado e presente identitário individual e colectivo. A releitura da personagem passa pelo despertar de novas perspectivas, interpretações metamorfoseadas acentadas na reconstrução do quotidiano.

As expressões interculturais assim como a construção/reconstrução da memória cultural marcam as múltiplas narrativas de *Catálogo de Sombras*, evidenciam a relação



dinâmica da geografia lusófona e abrem espaço para a reflexão sobre a transversalidade cultural. A relevância desta análise centra-se na preponderância da interculturalidade para compreender a relação triangular (Angola – Brasil – Portugal) presente na vivência social e literária dos países em questão.

4. CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIA CULTURAL

“Deseja mais alguma coisa?
Sim, disse ele: traga-me o passado por favor.”
(Agualusa, 2003: 82)

Este artigo visa aprofundar a análise da memória cultural enquanto reflexo de tradução cultural. Tradução que podemos especificamente observar na interpretação, interações e expressões que combinam diferentes lugares e tempos, subordinando a memória do leitor ao processo reconstrutivo da diáspora portuguesa.

A memória é antes de mais selectiva e manipulável, dotada de interpretações, construções e reformulações, servindo como indicador das múltiplas transformações históricas. O processo de construção da memória cultural revela as idiosincrasias que marcam o funcionamento da comunidade lusófona, desmistificando crenças e preconceitos na construção discursiva do enredo narrativo.

Nestes contos de Agualusa as personagens vivem em diáspora, ou seja, compartilham uma multiplicidade de costumes, formas discursivas e interpretações sócio-culturais que contribuem activamente para a construção de memórias fluídas e flexíveis, reescrevendo identidades tradutivas. Agentes da tradução cultural estas personagens problematizam o conceito metafórico de fronteira assim como autenticam o foco na interculturalidade.

Existe uma forte ligação entre memória cultural e formação identitária (colectiva e/ou individual), apoiada nas expressões do imaginário histórico que se auto-sustentam pelo fluxo de recriações continuamente adaptadas ao contexto sócio-cultural de uma nação. A memória cultural é assim, antes de mais, um processo de introduções e subtracções que reconstituem a dinâmica de interação intercultural.

A memória enquanto forma hegemónica de controlo sócio-cultural resulta no processo distorcido de formação identitária. No advento do pós-colonialismo e na



valorização das ciências sociais impõe-se uma reflexão sobre a relação dinâmica entre memória e fronteira. O processo de descolonização e consequente reposicionamento da identidade nacional é assim uma questão complexa.

Depois da euforia independentista, a acalmia salienta a necessidade de definir a identidade nacional, que está edificada sob heranças difusas, apreendidas e/ou instituídas pelo colonizador, em comunhão com múltiplas etnias e traços culturais, é necessário acalentar o ressurgimento revisitado de espólios históricos, transformados por longas épocas de contacto. O processo de invenção/criação ficcional é, aliás, expressão primordial desta capacidade para manipular a memória, que no caso de Agualusa, fluí da sua envolvência e vivência intercultural.

Estudar o relacionamento entre os dois conceitos serve como reapropriação (no aspecto temporal, espacial e cultural) do espaço de fronteira, reposicionando o artifício da memória, enquanto *uma das formas* de discursar sobre o passado. A fronteira abre espaço para a relocalização do sujeito e da comunidade, traduzindo-se na acção prática de destruir/reconstruir a memória cultural. Assim, a memória induz à negociação, ao processo de transferência cultural entre interpretações e subjectividades que partem de diferentes identidades sócio-culturais.

A obra de Agualusa, aqui em análise, reúne histórias de ausência cultural, marcadas pela dialéctica entre sombra e luz. As viagens que aqui se propõem implicam o exercício de reconstrução da memória cultural, em conjunto com o processo de integração intercultural.

Viajar implica a aceitação de um elemento móvel, sob o qual seja possível deslocar, essencialmente interligar, espaços físicos mas também mentais. Os contos de Agualusa, que navegam no espaço híbrido e intercultural, evocam o processo viático enquanto forma de repensar a cultura. *Catálogo de Sombras* é, desta forma, uma metáfora literária onde se exercita a interculturalidade, enquanto processo para a reconstrução da memória cultural.

Focalizando o texto *Falsas recordações felizes* (décimo quarto conto da obra), é-nos apresentado Gonçalo, o homem sem memória. Nesta narrativa é colocada em causa a veracidade que atribuímos à memória: *O que significa afinal ter memória?* Gonçalo, a personagem, tinha boas memórias contudo eram falsas, ou pelo menos assim pareciam. As memórias verdadeiras, os acontecimentos de ‘facto’ ocorridos, não faziam parte da sua perspectiva (da sua memória efectiva). Esta inexactidão própria da memória, pelo



aspecto fluído da sua edificação, é terreno fértil para continuamente procedermos à construção/reconstrução dos acontecimentos.

“Seria possível que todas as suas memórias fossem apócrifas? Voltou a sentar-se, trémulo, e pediu mais uma cerveja. Se não podia confiar nas próprias recordações não havia nada em que pudesse confiar. O crítico de música citou Buñuel:

«Uma vida sem memória não é uma vida.»

Depois percebeu que aquilo não tinha nada de animador e tentou emendar:

«O teu caso não me parece tão grave. Tens uma vida. É falsa, sim, mas afinal de contas é uma vida.»

«Mais valem falsas recordações felizes», acrescentou um outro, «do que lembranças autênticas e desgraçadas.»” (Agualusa, 2003: 125-126)

Este conto é uma interrogação assertiva à construção da memória individual e cultural. A personagem vive com ‘falsas’ recordações, mas serão as ‘verdadeiras’ mais relevantes? E quem poderá definir quais as recordações ‘falsas’ e as ‘verdadeiras’? Esta personagem foi criada na dicotomia, pois se a memória ‘falsa’ é feliz, já a memória ‘verdadeira’ é triste. O personagem exerce, na prática, a construção da memória individual e cultural, numa afirmação objectiva das capacidades interpretativas.

E ainda, numa outra perspectiva, o conto *Uma Silhueta ardendo ao crepúsculo* (décimo sexto conto da obra) retrata com clareza a capacidade reconstrutiva da memória. Agualusa apresenta o velho, personagem principal da narrativa, marcado pela estruturação específica da sua infância e terra natal. A viagem que o conduz de regresso à sua aldeia e subsquentemente à edificação das estruturas que marcaram a sua infância, fomentam o reavivamento construído da memória.

“Voava de regresso à sua cidade natal. Quando a deixara era ainda uma pequena vila de província. Galos puxavam a aurora. Cães, ao longe, ladravam aos sinos. Os pássaros dormiam, em bandos, sob a espessa folhagem das árvores. As crianças, domingo à tarde, dançavam de mão dada em redor do coreto. As pessoas sentavam-se à soleira das portas vendo a noite baixar sobre os jardins. O rádio era um milagre. Havia poucos. Os mais velhos espreitavam o céu com desconfiança, podia lá ser!, o ar, o mesmo ar de sempre, agora cheio de vozes. As crianças, essas, espreitavam curiosas para dentro dos rádios, que eram móveis enormes e solenes, e viam lá dentro as luzes coloridas das cidades grandes, as multidões apressadas do futuro, todas as vozes, todo o estrépito de um novo mundo em construção.

Tinham passado sessenta anos. Encontraria ainda o casarão feliz, o largo quintal com muros de adobe, onde vivera a infância?.” (Agualusa, 2003: 136-137)



Trata-se claramente de uma construção efabulada da infância e da aldeia, marcada pela selecção de momentos vivenciados pela personagem, circunstâncias redesenhadas pela longa ausência. Quando o velho reconhece esta ausência e por conseguinte assume a construção da memória cultural, cria um desfasamento entre ‘realidades’, que não deixa de assolar a personagem – “E se não houvesse já, em lado algum, sinais da sua infância? O velho estremeceu.” (Aqualusa, 2003: 137)

As narrativas de viagem são palco de interculturalidade que, inevitavelmente, integram expressões de memória cultural, enquanto manifestações identitárias. A dialéctica entre viagem, interculturalidade e memória cultural é terreno para aprofundar o conhecimento interdisciplinar na construção da comunidade cultural. Assim, ao focalizar as narrativas de Aqualusa, estamos também a abrir espaço para estudar as influências culturais que enriquecem a geografia lusófona.

A memória cultural, seja ela individual ou colectiva, é sempre uma forma de construção, representação, interpretação e tradução das experiências vividas, efabuladas, absorvidas ou impostas, pelas quais os sujeitos recriam a sua própria identidade e a do mundo em que vivem. Aqualusa, também ele, vive fisicamente em trânsito, num movimento de transposição fronteiriça, faz deslocar no seu discurso escrito a ‘marginalidade’ de quem se situa nas extremidades, abrangendo com o olhar, a vasta cultura intercultural que grassa pela africanidade, brasilidade e portugalidade.

5. REFLEXÕES FINAIS

Os retratos expostos na narrativa de Aqualusa marcam a evidência intercultural na construção relacional entre os três países em questão – Angola, Brasil e Portugal. A memória que construímos e reconstruímos, sucessiva e constantemente, é argumento do estado de viagem interno e externo. As fronteiras aparentemente estanques são na verdade um conceito fluído, moldado por símbolos, discursos e representatividades, sob a forma da interculturalidade. Seja com Pai Dionísio, Domingos Paixão, Nicolau Alicerces Peshkov, Ricardo, Gonçalo ou o próprio Aqualusa, as vivências retratadas revelam o movimento intercultural que determina a geografia lusófona, promovem a reunião de antagonismos e subjectividades, verbalizam encontros e desencontros,



destroem fronteiras e constroem pontes – a narrativa viática é espelho do ADN das sociedades contemporâneas.

Através de *Catálogo de Sombras* podemos questionar memórias, imagens e representações culturais sob as quais foram cimentados episódios históricos. Para tal, Agualusa viaja, literária e fisicamente, por África, pelo Brasil e Portugal, onde executa o processo de tradução cultural, evidenciando a junção entre diferenças e semelhanças, numa reconstrução identitária.

Estas narrativas, de forma crítica e reflexiva, ajudam a ancorar conceitos de memória cultural, identidade e interculturalidade. O confronto narrativo, visível nos contos, abre espaço a diferentes perspectivas; envolvendo relatos místicos, folclóricos e populares, num recurso que promove o questionamento da versão pré-instituída.

Os contos, aqui analisados, cruzam o ‘passado’ e a ‘contemporaneidade’; as diferentes referências culturais encontram-se no discurso efabulado e reconstruído saído da imaginação de Agualusa. As múltiplas narrativas de *Catálogo de Sombras* transportam uma pluralidade de vozes onde se estabelecem encontros sócio-culturais de matriz lusófona, que mais não são do que o universo intercultural traduzido na prática literária de quem cria *entre-lugares* físicos, mentais e emocionais.

Assim, os contos seleccionados e analisados tem como foco principal narrar movimentos em trânsito, deslocações que apresentam transformações conceituais, características do espaço lusófono. O questionamento identitário é tópico permanente nas múltiplas sociedades em análise; seja pela necessidade de conciliar diferentes traços culturais, com proveniências distintas, ou pelas contingências históricas, o facto é, que a obrigatoriedade na construção efectiva de uma memória cultural, capaz de definir o projecto nação, tem-se traduzido numa atitude literária relevante. De *Catálogo de Sombras* apreendemos a indagação identitária, pois, através das suas narrativas observamos a construção identitária enquanto conceito de articulação sócio-cultural.

As personagens de Agualusa permanecem em movimento, pelos locais geográficos e pela memória que lhes acalenta os sonhos. Os contos de *Catálogo de Sombras* problematizam a dinâmica entre passado e presente, com referência à ambivalência sócio-cultural da vivência intercultural, pelo que as personagens focalizadas reivindicam diferentes processos de vivenciar e interpretar a história, exercendo na prática a acção reconstrutiva de tradução cultural.



Contudo, não devemos pensar que os espaços discursivos em análise – passado, presente e *in-between* – sejam conversas fechadas, pois antes pelo contrário, a reestruturação intercultural e híbrida da memória cultural encontra-se em permanente diálogo, numa acção fluída, numa sucessão de construções, destruições e reconstruções. A obra *Catálogo de Sombras* enquanto reunião de contos singulares e divisíveis é, no entanto, permeado pelo trilho condutor; todas as narrativas e personagens salientam a relevância do passado e da interculturalidade na construção identitária individual, assim como evidenciam a transformação espaço-temporal. As personagens e narrativas, aqui analisadas, são assim, antes de mais, o resultado do amadurecimento viático.

Na leitura de *Catálogo de Sombras* o leitor torna-se, também ele, um tradutor cultural, pois é na sua mediação literária, social e cultural, exercida através da leitura e interpretação, que o texto se transforma num instrumento de memória reconstruído. Facto pelo qual encontramos, recorrentemente, a utilização de objectos e expressões características do espaço-tempo cultural africano, brasileiro e/ou português.

Os contos de Agualusa, aqui estudados, promovem a diluição entre fronteiras geográficas e culturais, apresentam uma mescla de factos, personagens e situações históricas e ficcionais, que concorrem para a construção da memória cultural. Claro que o facto de Agualusa optar por narrativas onde a viagem tem papel principal evidencia a posição ambivalente entre o discurso do colonizador e o discurso do ex-colonizado, ou seja, a identidade pós-colonial surge da mescla discursiva e do encontro de espaços híbridos. Todos os contos, aqui apresentados, induzem à confluência de traduções culturais.



6. BIBLIOGRAFIA

- AGUALUSA, José Eduardo. *Catálogo de Sombras*. 4.^a edição (1.^a edição - Outubro de 2003). Lisboa: Publicações dom Quixote, 2004.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo – volume I*. Lisboa: Quetzal Editores, [1949] 2009.
- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. 1.^a edição – 1994. Nova Iorque: Routledge, 2004.
- DA SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e Diferença – a perspectiva dos estudos culturais*, Petrópolis (Brasil): Editora Vozes, Petrópolis, 2009.
- MADEIRA, Cláudia. *Híbrido – do mito ao paradigma invasor?*. Lisboa: Editora Mundos Sociais, CIES, ISCTE-IUL, 2010.