

SAMBA, NGA NDREZA E ANA OLÍMPIA DA  
LITERATURA COLONIAL E NACIONAL A UMA  
POÉTICA DA INCOMUNICABILIDADE<sup>1</sup>

SAMBA, NGA NDREZA AND ANA OLÍMPIA FROM  
COLONIAL AND NATIONAL LITERATURE TO A POETICS  
OF INCOMMUNICABILITY

Pedro Marques

Doutorando no King's College London

---

<sup>1</sup> Este texto baseia-se em resultados preliminares e parciais do trabalho de doutorado em King's College London.

**Resumo:** *Nação Crioula*, de José Eduardo Agualusa, é, antes de mais, uma afirmação de cariz metaliterário sobre o valor da literatura enquanto forma de comunicação e enquanto ferramenta para uma resposta ética aos traumas da história. Uma leitura paralela de *Nga Muturi* de Alfredo Troni e de “Samba” de Castro Soromenho permitir-nos-á identificar as diferenças de perspectiva introduzidas pela literatura pós-moderna relativamente à subjetividade do eu, o poder da memória, e às potencialidades e falhas da literatura como sistema de produção de significado e comunicação.

**Palavras-chave:** *Nação Crioula*, José Eduardo Agualusa, pós-modernismo, metaliteratura.

**Abstract:** José Eduardo Agualusa's *Nação Crioula* is first and foremost a metaliterary statement on the value of literature as a means for communication and as a tool for an ethical response to the traumas of history. A parallel reading of Alfredo Troni's *Nga Muturi* and Castro Soromenho's "Samba" will enable us to pinpoint the different outlook introduced by postmodern literature in terms of the subjectivity of the self, the power of memory, and the strengths and weaknesses of literature as a system for the production of meaning and communication.

**Keywords:** *Nação Crioula*, José Eduardo Agualusa, postmodernism, metaliterature.

Referindo-se às limitações do romance *Nação Crioula* (1997), de José Eduardo Agualusa, enquanto desfecho utópico para a experiência colonial portuguesa, Salete de Almeida Cara (2004) lembra a novela *Nga Muturi* (1882), de Alfredo Troni, e a coletânea de contos *Rajada* (1943), de Castro Soromenho. Diz do romance de Agualusa que reproduz os lugares-comuns de uma pretensa lusofraternidade que impede a compreensão (e resolução) efetiva dos processos brutais através dos quais se desenrolou a ocupação colonial e aponta Troni e Castro Soromenho como testemunhos muito mais lúcidos do modo como o colonialismo e as estruturas de poder locais se cruzaram naquilo que Cara chama de “experiência de exploração angolana” e que se prolongaria até hoje.

Cara está, em parte, a reagir à receção entusiasmada que *Nação Crioula* recebeu logo após a sua publicação, em que se celebrava o achado da reinvenção engenhosa do Fradique Mendes de Eça de Queirós, a busca de um sentido utópico para o colonialismo português, e o pôr em cena da sociedade escravocrata do século XIX. Em 1999, numa das primeiras recensões ao romance de Agualusa, na revista baiana *Afro-Ásia*, admitia-se que *Nação Crioula* pudesse ser usado como material pedagógico no estudo das sociedades brasileira e portuguesa (ZAMPARONI, 1998-1999), e Isabel Pires de Lima falava, na revista *Camões*, da “subversão” pós-moderna do olhar colonial de Fradique para o pôr ao serviço da construção de um ide-

ário pós-colonial (LIMA, 2000). Simultaneamente, circulava o entendimento de *Nação Crioula*, não como uma retomada mais ou menos crítica do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre (ver, por exemplo, ARENAS, 2011), mas como uma defesa tácita do colonialismo português (LEME, 2003).

Outras duas objeções prendiam-se com o tratamento pitoresco (isto é, demasiado deleitoso) de figuras e questões *importantes* (isto é traficantes de escravos e escravagismo), e com a figura de Ana Olímpia, ex-escrava (tal como a protagonista de *Nga Muturi*) por quem Fradique se apaixona, uma personagem perfeita e europeizada, que jamais mereceria o tratamento brutal que é dado à ex-escrava da novela de Troni — e a quem, depreende-se, jamais seria oferecido o violento mas salvífico desfecho da Samba de Castro Soromenho. Cara lamenta em *Nação Crioula* a deferência acrítica ao *marketing* liberal em torno de uma fantasmagoria (que não uma utopia) internacionalista e que apaga a experiência colonial.

De *Nação Crioula* enquanto objeto pedagógico a *Nação Crioula* como objeto de *marketing* e de mistificação irresponsável da experiência colonial vai a distância de uma crítica mais ou menos apreciadora daquela que se crê ser a mensagem ideológica do romance, e, simultaneamente, a partilha de uma concepção de literatura como algo que deve incluir um valor de verdade – ou estritamente factual (o romance pode servir para ilustrar as sociedades escravocratas

do passado), ou metafórico/simbólico (o romance faz ou não justiça poética à brutalidade desse passado e aos enviesamentos históricos do presente). Daí a sugestão de *Nga Muturi e Rajada*, como mais próximos das verdadeiras estruturas sociais que enquadravam a vida das mulheres negras ou mestiças da Angola colonial. Nesta perspectiva, a figura de Ana Olímpia, produto de um quase-conto de fadas, é entendida como um afastamento inadmissível em relação a um espaço cultural que é tido como genuíno. Ana Olímpia corresponde aqui à criação ilegítima de um *outro* – uma belíssima ex-escrava que discute Kant e lê poesia francesa – para consumo europeu (ver SILVESTRE, 2002).

O que desejo fazer aqui é uma outra leitura de *Nação Crioula* e de Ana Olímpia, trazendo à discussão questões relacionadas com o tipo de subjetividade que se atribui às personagens nestas obras, isto é, a forma como elas conceptualizam o mundo diegético e fazem projeções de futuro. Pretendo passar da discussão do valor de verdade factual ou ético das narrativas e alargá-lo a questões de mecânica de construção narrativa e de construção das personagens e da sua subjetividade e de como estes mecanismos podem criar um efeito de identificação junto do leitor contemporâneo. Independentemente de Ana Olímpia ser ou não baseada numa ou mais figuras reais, Ana Umbertali e Ana Joaquina (FARIA, 2021), a criação dificilmente pode ser encarada como tentando ser um

símile humano (o co-protagonista é Fradique Mendes, criação proto-heteronímica de Eça de Queirós) mas como uma banca de ensaio para concepções de memória, história e narrativa. Estas considerações levar-nos-ão a olhar para a noção de narrativa que é repassada em *Nação Crioula*. O nosso argumento é de que *Nação Crioula* é sobretudo uma instância de reflexão metaliterária, de consideração do alcance ontológico e pragmático das narrativas e que, por isso mesmo, resiste às exigências pedagógicas ou éticas que se têm feito a este texto. Já às outras duas narrativas subjazem intencionalidades substancialmente diferentes.

Um conto como “Samba”, de Castro Soromenho, oferece uma experiência intramuros, isto é, para o leitor que se deixe imergir na narrativa, a focalização é interna, no sentido narratológico, e no sentido de que “Samba” decorre dentro dos termos da mundivisão étnico-cultural da protagonista, sem perspectivas externas que imprimam julgamentos morais. Ainda mesmo antes de nos introduzir a personagem de Samba, Castro Soromenho (s.d. [1943]) apresenta-nos personagens coletivas (os diferentes grupos étnicos e sociais que se reúnem para a compra e venda de escravas) com traços bem vincados, essencialistas. As mulheres bangalas, prestes a serem traficadas, *são* belas e capazes no amanhã da terra. Os homens quioços *são* guerreiros e aventureiros e empunham as lanças como se estivessem no campo de batalha. Velhas,

mulheres e rapazes cumprem diligentemente o que lhes cabe fazer. E Samba, a protagonista, surge a fazer preces para que o seu destino no mercado de mulheres *seja* o melhor possível dentro dos limites do mundo que se apresenta, isto é, que a sua fealdade não a impeça de ser comprada, pois, caso contrário, sobre o seu povo cairá uma maldição e o seu corpo será sacrificado. Samba é totalmente incapaz de imaginar uma transfiguração, um ou mais desfechos alternativos para a sua narrativa. A brutalidade da proposição (e que Salete de Almeida Cara valorizará pela sua honestidade) é intencional. O objetivo, típico da chamada primeira fase da escrita de Soromenho, é precisamente oferecer para consumo europeu o exotismo dos costumes africanos, intocados pelo homem branco (TORRES, 1977, PIMENTA and RIBEIRO, 2013). A narrativa “Samba” é um equivalente verbal, se bem que mais incisivo e cru, das imagens que se publicavam na década de 40 na revista *Panorama*, exemplo de uma postura antropológica colonial. Castro Soromenho, ele mesmo, numa página ilustrada por uma fotografia de mulheres de Quilengues e de Quipungo, escreveu: “Penetrar na selva (...) e seguir os passos do negro em seu destino miserando – é viver uma vida sem igual no mundo, cheia de atractivos, onde o homem, entregue a si mesmo, se abisma na barbárie, ou se diviniza” (SOROMENHO, 1941, p. 32). E são estas as alternativas que se apresentam a Samba e que se



misturam no final da narrativa: a personagem aceita a sua própria morte, conseguindo assim a sublimação.

Já em *Nga Muturi*, de Troni, Nga Ndreza, a personagem principal, passa efetivamente por um processo de mudança, de *buxila* (filha de escrava ou de branca servente) a viúva abastada, superando, em certa medida, a rede de papéis inflexíveis do cosmos da personagem Samba. No entanto, avisa-nos o narrador, logo no início da narrativa, Nga Ndreza recusa-se a admitir a transfiguração, afirmando-se livre de nascença; isto é, a personagem não consegue conceber-se como uma identidade em trânsito porque essa permeabilidade não faz parte da sua mundivisão. Se bem que Troni nos deixa a sugestão de que Nga Ndreza criou uma narrativa alternativa para si própria (algo de que Samba é incapaz) — “à força de afirmar que não foi escrava” —, logo nos diz que essa narrativa se faz à custa de um passado que é incompatível com a identidade presente — “esqueceu-se de [não] ter sido sempre livre” (TRONI, 1980 [1882], p. 17). Ainda assim, é a brutalidade de um passado indigno e violento (e que a levou a desejar a morte) que rompe por vezes o esquecimento.

*Nação Crioula*, de Agualusa, oferece-nos uma personagem com um percurso semelhante ao de Nga Ndreza mas com processos de processamento do real e da própria história substancialmente diferentes dos da protagonista da novela de Troni e diametralmente opostos aos de Samba de Castro Soromenho (em que a subjetividade da personagem não admite a existência

de um passado e futuro, a existência é um bloco único). Ana Olímpia consegue questionar os pressupostos em que a sua própria narrativa (e, por extensão, a narrativa do romance) assenta, configurando assim uma subjetividade atraente para o leitor contemporâneo. A subjetividade complexa de Ana Olímpia adquire especial relevância no quadro de uma narrativa que, à boa maneira pós-moderna, nos apresenta as peripécias sempre através da perspectiva situada de uma dada personagem, em primeira ou segunda mão, evitando o narrador extradiegético e implacavelmente onisciente de “Samba” (e que contribui para a noção de inflexibilidade do universo narrativo) e ultrapassando mesmo a maior ambiguidade do narrador de *Nga Muturi*, que oscila entre afirmações definitivas sobre a personagem e um discurso indireto livre que sugere simultaneamente um enraizamento credível na subjetividade da personagem e uma maior precariedade das proposições. Em *Nação Crioula*, qualquer perspectiva é meramente provisória e a veracidade de toda e qualquer afirmação pode ser posta em causa. Assim, qualquer narrativa que se apresente como absoluta torna-se impossível.

Um dos momentos em que Agualusa explora claramente o princípio da falibilidade das perspectivas e das narrativas é no confronto entre as diferentes versões da chegada de Fradique Mendes a Luanda e do primeiro encontro com Ana Olímpia. Se a perspectiva de Fradique é aquela que nos é oferecida ao longo

da maior parte do romance epistolar, a última carta é da responsabilidade de Ana Olímpia, que introduz uma série de correções prosaicas às considerações mistificadoras de Fradique: a quase onírica e desinquietante chegada a África seria apenas o resultado das condições atmosféricas e da chacota a que Fradique fora sujeito; a descrição de Ana Olímpia como a mulher mais bela do mundo aquando do primeiro encontro, no baile do governador, não corresponde à autopercepção da própria, que se via como uma moça de dezoito anos que nada sabia do mundo; aquilo que Fradique entende como um olhar que sinaliza um interesse amoroso mais não seria do que mera paixão em relação a um Fradique visivelmente intimidado pela personagem Gabriela Santamarinha. Enquanto Fradique se compraz com a ideia de que os outros o vêem, com uma certa dose de ironia, como comandando os astros, sabemos, via Ana Olímpia, que Victorino Vaz de Caminha, seu marido, detestava Fradique precisamente por causa dessa aura de perfeição que o acompanhava, como se ele fora uma “invenção literária” (AGUALUSA, 1997, p. 140). Para lá do jogo intertextual e paródico (Fradique é de facto uma invenção literária), o que nos interessa aqui realçar é que, no seio do universo narrativo, se recusa tomar qualquer perspectiva como definitiva, uma vez que há sempre alternativas.

A capacidade de conceber perspectivas e desfechos alternativos é, em grande medida, a capacidade

de criar narrativas. Se é verdade que Ana Olímpia tem sido entendida como uma forma de questionamento do discurso colonial representado por Fradique (BAREL, 2009, STEWART and SMALL, 2016), será útil olhar não só para o conteúdo dessa crítica, mas também para a sua lógica de funcionamento. O comentário de Ana Olímpia— “não é a história da minha vida. É a história da minha vida contada por Fradique Mendes. Conseguirá V. compreender a diferença?” (AGUALUSA, 1997, p. 138) — será com certeza, como no-lo dizem Katy Stewart e Audrey Small, a recuperação de uma voz marginalizada a vários níveis (na quota de discurso no romance e na circunstância de não chegar a Eça, o leitor pretendido) e que vem pôr em causa o referido discurso colonial e a história oficial das relações transatlânticas. No entanto, o comentário também pode ser lido como uma afirmação de fundo sobre a impossibilidade de haver narrativas que se possam tomar como definitivas.

Aliás, tanto o Fradique de Agualusa como o de Eça representam processos de pensamento coloniais, mas perfeitamente conscientes das suas limitações e contradições. Osvaldo Manuel Silvestre (2002), num artigo em que traça o trânsito colonial/pós-colonial da criação de Eça e da recriação de Agualusa, destaca, na *Correspondência de Fradique Mendes*, o contraponto ficcional entre um Eça personagem mais racista (mas completamente consciente do etnocentrismo autocomplacente e cínico do Europeu) e um Fradique

mais disponível para entender o outro (mas ao qual exige uma pureza intocada pelo ocidente, para consumo turístico). Já em *Nação Crioula*, Silvestre destaca na personagem de Fradique a confluência provocatória de Eça e de ideologias crioulas e lusotropicalistas e que acaba por se submeter a uma voz pós-colonial, a de Ana Olímpia. Quer isto dizer que o confronto entre um discurso colonial oficial e a referida voz marginalizada de Ana Olímpia é mais subtil ou menos saliente do que se pode fazer crer, o que nos traz de volta a questões como o estatuto ontológico do sujeito e da validade das narrativas.

O Fradique de Agualusa representa a faceta mais progressiva do pensamento colonial, imbuída de um bem-intencionado complexo de salvador e que se impacienta com quando Ana Olímpia não se revê por completo no papel idealizado por Fradique, a de libertadora de escravos. Fradique cria um percurso cristalino e lógico para Ana Olímpia, o da escrava e, mais tarde, proprietária de escravos que se transforma num farol de liberdade que percorre a Europa em digressão, lutando pela causa antiesclavagista. Ana Olímpia recusa a narrativa redentora porque o seu percurso de vida não corresponde à linearidade imaginada por Fradique. A narrativa que Ana Olímpia faz dela própria encontra-se minada de sofrimentos por resolver e um sentido de identidade difuso. Encontramos aqui um possível contraponto à caracterização de *Nação Crioula* como uma fantasmagoria liberal

(CARA, 2004) — Ana Olímpia não é simplesmente o outro recauchutado para consumo Europeu, é uma subjetividade cuja emancipação depende necessariamente de um desvio, quer em relação a um perspectiva europeia, quer a uma perspectiva africana. Mais do que isso, Ana Olímpia é representativa de toda e qualquer subjetividade que recusa o enquadramento numa narrativa totalizante, seja divinização em abismo da Samba de Soromenho, ou a sublimação ascendente imaginada pelo Fradique de Agualusa (ou mesmo do forçado mas confortável desmemoriamento de Nga Ndreza, que tenta tirar o melhor partido das estruturas sociais existentes mas sem as por em causa). A capacidade de fuga a um guião preconcebido, seja de que natureza for — societal, transcendental ou narrativo — é um fator de identificação para um público contemporâneo, isto é, o protagonista ensaia uma fuga aos trâmites estabelecidos e não se conforma com o destino que lhe é traçado por elementos exteriores.

Mas, provavelmente mais importante, *Nação Crioula* convida-nos, ainda em concordância com os seus pressupostos pós-modernos, a pôr em causa toda e qualquer narrativa, já que estas não nos dão garantias de verdade. As narrativas, embora omnipresentes e inevitáveis na tentativa de fazer sentido do passado, são, no romance de Agualusa, objeto de todo o tipo de distorções, podendo ser exageradas, adaptadas, manifestamente impossíveis, inverosí-

meis mas verdadeiras, geradoras de confusão ou puramente falsas, fruto da intenção de ludibriar, como é o caso do episódio da suposta morte de Arcénio de Carpo Filho, em que a falsa narrativa é vivida pela mãe do morto com a autenticidade que lhe mereceria uma morte verdadeira.

Neste catálogo de distorções das narrativas, das subtis diferenças de perspectivas entre Fradique e Ana Olímpia ao poder de verosimilhança das falsidades, Agualusa inclui uma outra variante, uma degenerescência final, o serem transformadas em literatura. A literatura é descrita em termos pouco lisongeiros: um sucedâneo bem intencionado do boato, um derivado da realidade criado por aqueles com o talento adequado (e pouco apreço pela verdade) ou o oposto da Vida. Esta última definição surge como argumento de Fradique a favor do périplo antiesclavagista de Ana Olímpia pela Europa, uma vez que a força do seu *exemplum* (narrativa exemplar e que serve como prova de um conceito que se quer estabelecer) é o da realidade ela mesma. A recusa de Ana Olímpia de aderir a esta visão aponta para a positividade ingénua da proposta de Fradique, uma vez que a protagonista de *Nação Crioula* põe em causa a noção linear de narrativa e alerta o leitor para o facto da narrativa ser uma conceptualização que necessariamente se afasta da realidade e que pode induzir-nos em erro.

Refletindo sobre a passagem dos escravos de África para a América do Sul, Ana Olímpia vê o seu per-

curso como semelhante ao desses escravos, não como um contínuo, mas como uma morte e renascimento, afastando-se de uma concepção de narrativa ascendente — em que tudo contribui para uma moral da história final — para introduzir uma concepção de narrativa com fraturas, em que um episódio anterior pode não conter uma pista para um desenlace posterior, mais ou menos redentor. De qualquer forma, Ana Olímpia refere-se a essa fratura em termos de afastamento, em relação a si própria e às pessoas do seu passado, que lhe surgem como “personagens de um livro que houvesse lido” (AGUALUSA, 1997, p. 158). Crucialmente, estas personagens, mesmo as que foram objeto da sua afeição, são pessoas sem nome, ou seja, ainda que façam parte da sua narrativa, não há um enredo discernível em que tenham um papel significativo.

O episódio que se conta de seguida alerta-nos ainda para outra inconsequência das narrativas — para além da falta de coerência interna do enredo, não há proporcionalidade inequívoca entre o conteúdo e o seu alcance pragmático. Na mesma altura em que Ana Olímpia experiencia um distanciamento em relação ao seu passado, é o poema “O navio negreiro” de Antônio Gonçalves Dias que lhe reaviva a saudade de Angola e a leva a regressar. Poder-se-ia ler aqui um elogio do poder terapêutico da literatura, que encerra um potencial de catarse emocional, à laia do género de auto-ajuda. No entanto, é mais lícito ler o episódio



como uma afirmação do princípio da não-linearidade entre produção, narrativa e recepção e que remete para uma poética da incomunicabilidade que faz lembrar a “Autopsicografia” de Fernando Pessoa (ver MENDES, 2002). Em *Nação Crioula*, desembocamos numa noção de narração e literatura como uma função inevitável da atividade de conceptualizar o mundo e o passado mas que acarreta perda e incomunicabilidade, o que, por sua vez, torna a literatura resistente a exigências éticas. Quando ouve um marinheiro cantar “O Navio Negreiro”, que narra as indignidades sofridas pelos escravos transportados entre a costa de África e o Brasil, Fradique exige ao marinheiro que reconheça no poema um protesto contra o comércio escavagista, uma exigência semelhante à que fizera a Ana Olímpia, a de transformar a sua história numa narrativa didática na luta contra a escravatura. No entanto, a resposta do marinheiro — “É só uma canção (...). Eu de política não entendo nada.” (AGUALUSA, 1997, p. 73) — frustra Fradique porque a intencionalidade original do poema diluira-se de tal forma que se tornara numa diversão desprovida de sentido. As metáforas de decadências finais, em que sobressai a fragilidade do poder da memória, parecem confirmar esta poética, da mais do que provável impossibilidade de um contínuo narrativo e ético:

Vejo na rua passarem as pessoas com as suas tragédias íntimas. Vejo-as nascer e morrer. Nestas terras ácidas a natureza conspira contra nós. Um homem

morre, desaparece, e logo a sua obra inteira se corrói e se corrompe e se desfaz. Os palácios de hoje amanhã serão ruínas. Uma panela de sopa, deixada ao ar, fermenta numa única noite. Os fungos crescem nos armários como plantas malignas e se nos deixarmos ocupamos internamente os quartos e as casas a própria memória rapidamente se dissolve. (AGUALUSA, 1997, p. 159)

A comparação entre “Samba”, *Nga Muturi* e *Nação Crioula* é útil na medida em que nos permite distinguir as intencionalidades subjacentes aos diferentes textos. Se em relação aos primeiros dois é pelo menos lícito identificar um propósito documental, enquadrado ou numa perspectiva de literatura colonial (representação do *outro*) ou numa perspectiva de literatura nacional (representação de um *nós* mais ou menos autónomo influenciado pela estética realista), em *Nação Crioula* dificilmente podemos ler o romance como tendo a intencionalidade de representar fidedignamente uma sociedade, tempo histórico ou mentalidade, seja em termos puramente factuais, seja em termos éticos. Na realidade, o próprio complemento adverbial “fidedignamente” pode ser objeto de debate. A propósito dos três textos, é válido perguntar: apesar dos fragmentos de realidade histórica usados, até que ponto as relações sociais, o comportamento e a subjetividade das personagens são historicamente credíveis, isto é, até que ponto (independentemente da sua intencionalidade) o objeto narrativo não estabelece os seus enviesamentos e desvios, enviesamentos e desvios estes que, em última análise,

constituem a especificidade e interesse de uma dada obra literária? O que Salete de Almeida Cara identifica e subscreeve nos casos de Troni e Castro Soromenho é um enviesamento literário tido como testemunho mais fiel dos processos coloniais (as humilhações sofridas por uma negra precariamente admitida na sociedade branca e o entrosamento brutal das leis locais com as o colonizador), por oposição ao alegado reavivar de um mito multirracial evocado por Agualusa. Mas, mesmo aqui, há gradações: é interessante verificar que mesmo entre *Nga Muturi*, novela escrita nos finais do século XIX, e a coletânea *Rajada*, há diferenças: a primeira obra está mais interessada em retratar o confronto de universos culturais e sociais do que o conto “Samba”, mais apostado em recriar um universo completamente autónomo e circular, quase alheio a influências externas.

O primeiro enviesamento que *Nação Crioula* vem introduzir é o de sugerir a impossibilidade da existência, por princípio, de narrativas únicas, em que os acontecimentos, as diferentes subjetividades e os papéis sociais obedecem a uma lógica pré-estabelecida. Aproveitando a lição pós-modernista, a verdade, a existir, só existe provisoriamente a partir da ponderação e justaposição de várias perspectivas ou narrativas. O jogo literário resultante, que não obedece a um propósito mimético, mas de provocação intelectual, tem sido por isso objeto de crítica. Esta possibilidade de fuga a narrativas únicas cria uma instância de

identificação para o leitor contemporâneo, familiarizado que está com heróis que exercem o livre arbítrio, mas acarreta o risco (como nos lembra Cara com a sua ideia de “fantasmagoria”) de se criarem personagens e peripécias desgarradas de quaisquer condicionalismos históricos e que se movimentam com leveza por cima do pano de fundo das consequências gravosas dos processos coloniais. No entanto, esta capacidade de fuga a guiões pré-estabelecidos pode corresponder, como vimos com a personagem de Ana Olímpia, não a um irresponsável aplainamento de uma realidade histórica brutal, mas à introdução da ideia de fratura. As narrativas crivadas de processos traumáticos não desembocam automática e necessariamente em desfechos salvíficos ou críticos, antes se podem pautar por um descontínuo ético que provoca incomunicabilidade e perda de sentido.

Agualusa não circunscreve o fenómeno de descontínuo ético às narrativas pessoais (Ana Olímpia é, afinal, um dispositivo literário) mas alarga-o às narrativas literárias, resistindo assim a leituras que aí procuram um sentido ou missão claros, em que haja uma ligação motivada e necessária entre produção, objeto literário e recepção. A afirmação de alcance metaliterário do marinheiro — “É só uma canção” (p. 73) — alinha com o distanciamento de Ana Olímpia em relação à sua própria narrativa — “Pensava nos meus amigos como personagens de um livro que houvesse lido” (p. 158) e assinala um progressivo esva-

ziamento de sentido que desemboca na inconsequência de uma expressão idiomática ou de um mero entretenimento.

## Referências

AGUALUSA, José Eduardo. *Nação Crioula*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

ARENAS, Fernando. African, Portuguese, and Brazilian Interconnections. The Lusophone Transatlantic Matrix. In ARENAS, Fernando. *Lusophone Africa: Beyond Independence*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2011, p. 1-43.

BAREL, Ana Beatriz Demarchi. A desconstrução do império e a construção da república em *Nação Crioula* de José Eduardo Agualusa. *Nonada: letras em revista*, vol.1, n<sup>o</sup>12, 2009.

CARA, Salete de Almeida. Do pós-colonialismo angolano ao decadentismo português. In ABADALA JUNIOR, Benjamin, SCARPELLI, Marli Fantini. *Portos flutuantes: trânsitos ibero-afro-americanos*. São Paulo: Ateliê Editorial and CAPES, 2004, p. 105-114.

FARIA, Ângela. Escritor José Eduardo Agualusa ensina a ler o 'subversivo' Eça de Queiroz. *Jornal Estado de Minas*. 17 de ago. de 2021. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2021/08/17/interna\\_cultu...e-eduardo-agualusa-ensina-a-ler-o-subversivo-eca-de-queiroz.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2021/08/17/interna_cultu...e-eduardo-agualusa-ensina-a-ler-o-subversivo-eca-de-queiroz.shtml). Acesso em: 28 de ago. de 2021.

LEME, Carlos Câmara. O quintal da minha casa ocupou o mundo. *Público*. 19 de nov. de 2003, Ípsilon. Disponível em: <http://static.publico.pt/docs/cm3/escretores/78-JoseEduardoAgualusa/quintal.htm>. Acesso em: 27 de mar. de 2021.

LIMA, Isabel Pires de. *Eça Hoje: Diálogos Ficcionalis. Camões, Revista de Letras e Culturas Lusófonas: Eça de Queirós*, 9-10, 2000.

MENDES, Victor, Autopsicografia. In SILVESTRE, Osvaldo Manuel, SERRA Pedro. *Século de Ouro: Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Braga, Coimbra e Lisboa: Angelus Novus e Cotovia, 2002, p. 338-342.

PIMENTA, Susana and Orquídea RIBEIRO, *O sujeito pós-colonial em Castro Soromenho, Luandino Vieira e Mia Couto*. In MOREIRA, Fernando, RIBEIRO, Orquídea. *Mosaicos Culturais I – Olhares e Perspetivas*. Vila Real: CEL – Centro de Estudos em Letras da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2013, p. 9-21.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. Um turista nos trópicos: o devir pós-colonial de Fradique Mendes. *Congresso de Estudos Queirosianos: IV Encontro Internacional de Queirosianos*. Coimbra: Instituto de Língua e Literatura Portuguesas/Livraria Almedina, 2002, p. 221-240.

SOROMENHO, Castro. Angola: legenda da paisagem africana, por Castro Soromenho. *Periodical Angola: legenda da paisagem africana*, por Castro Soromenho. Lisboa: Issue, 1941, p. 30-32.

SOROMENHO, Castro. *Rajada e outras histórias: Portugália* Editora, s.d. [1943].

STEWART, Katy and Audrey SMALL. Writing the Transatlantic Imaginary in Agualusa's Nação Crioula and Monénembo's Pelourinho. *e-cadernos CES*, 26, 2016.

TORRES, Alexandre Pinheiro. Propedêutica à «Trilogia de Camaxilo» de Castro Soromenho. *Revista Colóquio/Letras*, 39, 1977.

TRONI, Alfredo. *Nga muturi*. Lisboa: União dos Escritores Angolanos/Edições 70, 1980 [1882].

ZAMPARONI, Valdemir. Agualusa. José Eduardo. Nação crioula. A correspondência secreta de Fradique Mendes. *Afro-Ásia*, 21-22, 1998-1999, p. 376-382.