

A imaginação da mestiçagem em Aqualusa e Jorge Amado

Ângela Maria Dias

Professora de Literatura Brasileira, Teoria Literária e Literatura Comparada da UFF & Pesquisadora do CNPq, doutora em Ciência da Literatura pela Faculdade de Letras da UFRJ, ensaísta e crítica literária.

Resumo

Através da análise de duas obras literárias, (*Estação das águas* e *Tenda dos Milagres*) a autora pretende delinear as diferenças dos processos imaginários de integração social do negro em dois países de mesma língua: Brasil e Angola. Os procedimentos literários são as ferramentas utilizadas para tal.

Abstract

*Through the analysis of two literary works, (*Water Station and Tent of miracles*) the author intends to delineate the differences of the black social integration's imaginary processes in two countries that have the same language: Brazil and Angola. The literary procedures are the tools used for this.*

A Estação das águas constitui a épica do embate entre o mundo de relações da cultura e a guerra permanente, compreendida como aniquilação do tecido sócio-cultural por meio do terror sistemático. Distendendo o fio que equilibra e contrapõe as duas facções, o narrador, este Homero de uma luta sem heróis, se dispõe ao trançado da memória do lugar contra a lei do deserto, desencadeada pela devastação sem fim. A narrativa em 1ª pessoa constituída por um narrador de relativa onisciência pretende, então, apresentar, em cores vivas e reflexivas, a crueldade sem limites de um processo, em que expectativas messiânicas e representações utópicas geram uma espiral de lutas e extermínios por cerca de duas décadas. Desde a independência em 1975, proclamada por Agostinho Neto, até o golpe da UNITA, em 1992, quando o romance termina; o narrador debruça-se sobre uma incessante proliferação de partidos, siglas, facções, em que o dogmatismo e a cegueira diante da alteridade constituem os pontos de convergência.

A vida de Lídia Ferreira pontua a narrativa e comanda seus avanços e recuos, colaborando com o caráter híbrido da ficção histórica, em que a personagem inventada convive com figuras da vida política e cultural do país, além de ser invocada como a autora de entrevistas dadas ao narrador e de textos poéticos e fragmentos que entremeiam todo o relato. A angolana, poeta e ativista, cada vez mais amargurada, até o suicídio sugerido como desenlace, é citada pelo narrador que, cuidadosamente, refere seus poemas em prosa a edições - tais como, *Pedras Antigas*, edição da Casa dos Estudantes do Império, Lisboa, 1961; ou *Um Vasto Silêncio*, Edições A Voz do Corvo, Luanda, 1992 - fictícias, mas que, pela judiciosa verossimilhança, conjugam-se a outros dados contextuais, confundindo o leitor.

A trajetória da escritora entrecruza-se com a de outros intelectuais e ativistas da independência angolana, como por exemplo, a do próprio Agostinho Neto, o primeiro presidente e líder do MPLA, ou a de Mário Pinto de Andrade, a quem o livro é dedicado. A formação cultural da protagonista, tanto em Angola, como em Portugal, inscreve-se num precioso momento histórico, o do início do processo de descolonização, caracterizado pela importação das ideologias políticas ocidentais pelos países do 3º mundo, ao final da década de 50. De chofre, a narração se abre com uma espécie de epígrafe que é um clímax: um fragmento da declaração de independência de Angola, pronunciada por Agostinho Neto, em 11 de novembro de 1975. Segue-se um primeiro capítulo com a apresentação de Lídia, lúcida e só, na mesma madrugada, num tipo de suspensão afetiva, quando “não sentia nada, nem a amargura dos derrotados, nem a euforia dos vencedores” (AGUALUSA, 2000, p.16). O último parágrafo do 2º capítulo que apresenta o Presidente diante da multidão, no Largo Primeiro de Maio, é, de certa forma, uma síntese da atmosfera atuante em todo o romance. Numa contracena integrada e harmoniosa, dispõem-se, de um lado, a incurável turbulência política de uma África esquarterada em movimentos e títeres e de outro, a intuição poética e o ceticismo dolorido de Lídia, em sua solidão.

E então a multidão irrompeu aos gritos e numa explosão de júbilo lançou-se para diante, ao mesmo tempo que a cavalaria avançava para proteger a tribuna. Deitada de bruços em sua cama de tábuas de quicombo, Lídia Ferreira sentiu que o ar do quarto se enchia de um violento troyel e que de novo a alcançava o abraço do mar. (AGUALUSA, 2000, p.18)

A harmonia de um relato dividido entre os desenredos de um processo de devastação cultural e diversos entreatos com uma versão poética e pessoal desse calvário coletivo deve-se à peculiar qualidade do estilo. Apóia-se numa linguagem tecida por dois tipos capitais de recurso. De uma parte, os processos de personificação épica estruturam a plasticidade das descrições e da apresentação dos estados interiores e, de outra, a presença das onomatopéias que, segundo Staiger (STAIGER, 1975, p.22), são uma espécie de música descritiva, garantem a fluidez e a sonoridade do discurso. Assim, as sucessivas etapas da vida de Lídia e de Angola, desde os primórdios da esperança até a avalanche de destruição e morte constituem a seguinte progressão: O Princípio, A Poesia, A Busca, O Exílio, O Dia Eterno, A Euforia, O Medo, A Fúria, O Fim. Todos os títulos abstratos ganham um perfil paulatinamente concreto não apenas pela trança de acontecimentos que os estruturam, mas, sobretudo pela sutil combinação entre a musicalidade do estilo e sua densidade imagética. É que, além da rede onomatopáica, miscigenando o português com um léxico peculiar à cultura angolana, há também a natureza concreta das imagens. Profundamente comprometida com a memória sensível de texturas e substâncias, a porosidade ao mundo elementar caracteriza a qualidade material da imaginação criadora que preside tanto o relato, quanto suas digressões poéticas, unificando-os sob a mesma aura. A concretude do mundo apresentado pela narração, onde paisagens e estados interiores interpenetram-se, e os blocos poético-oníricos da escrita de Lídia são alimentados pela dinâmica da água, que é o elemento material unificador das intensidades e entonações do relato. E, nesse sentido, cria uma atmosfera lírica perfeitamente compatível e afinada com a unidade rítmica, inerente à tradição do gênero épico¹. Como explica Bachelard, a água é o elemento por excelência da unidade:

Para mostrar bem a unidade vocal da poesia da água, vamos desenvolver imediatamente um paradoxo extremo: a água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes. (BACHELARD, 1998, p.193)

Já o 1º capítulo apresenta Lídia, na noite da declaração da independência, sonhando com o mar, um sonho melancólico habitado por fantasmas: “Era um mar profundo e transparente e estava cheio de umas criaturas lentas, que pareciam feitas da mesma luz melancólica que há nos crepúsculos. (...) sonhar com o mar era sonhar com a morte” (AGUALUSA, 2000, p.18). A imaginação material da água constitui, de fato, a constante estilística unificadora

do relato e responsável pelo íntimo enlace entre a vida de Lídia e de seu país. Desde o próprio título, Estação das chuvas representa a água como “o cosmos da morte” (BACHELARD, 1998, p.93). A água é o “elemento melancolizante” por excelência materializado pelas “verdadeiras sínteses oníricas” da poesia de Lídia, em que o seu ser se incorpora ao elemento líquido como realidade cósmica (BACHELARD, 1998, p.93). Também, o país absorve o mesmo nexos entre água e sofrimento, ou entre a força das chuvas e a violência da guerra:

Uma noite acordamos com o súbito espetáculo do fim do mundo. A cidade inteira parecia estar a explodir . (...) E depois veio aquele mês de Novembro. É em Novembro que começa a estação das chuvas (AGUALUSA, 2000, p.263).

A intimidade material do mundo penetrada pela imaginação material da linguagem é, sobretudo uma inclinação da cultura, revelada também pelas histórias mágicas de prodígios, que habitavam o cotidiano da infância de Lídia e, costumeiras, explicavam as crenças comuns partilhadas. Talvez por isso mesmo, durante os anos 50, no período de politização das elites, em seguida engajadas no projeto da independência, a poesia tenha surgido “entre a juventude como o mais óbvio caminho de afirmação nacional” (AGUALUSA, 2000, p.62). Conforme comenta o narrador, a partir dos depoimentos e da experiência que recolhe da vida de Lídia e de seus amigos e companheiros de geração:

Era uma poesia pobre mas generosa, atenta às distorções sociais e sobretudo obcecada com o sagrado espaço da infância, esse último e mais profundo reduto da memória, não a particular, mas a geral, a que explicava o mundo. A infância dos remotos costumes ainda preservados: o makèzu, a cola e o gengibre, o quimbundo mestiço das quitandeiras, as lendas que as avós contavam, sempre habitadas por bichos falantes e por estranhos seres prodigiosos (AGUALUSA, 2000, p.62).

A memória sensível do lugar, o sentimento de seus ritmos e recantos transformam a poesia no caminho inaugural da revolução e infundem nos poetas um irresistível apelo messiânico. Como registra o narrador, ainda e sempre a partir do exemplo de Lídia: “Os jovens poetas tinham a consciência do seu papel messiânico. “Escrevíamos para a História”, disse-me Lídia” (AGUALUSA, 2000, p.62). Este messianismo, alimentado pela certeza “de que, para além de uma vontade angolana (...) havia uma alma angolana” (AGUALUSA, 2000, p.30), talvez esteja na raiz das formas sincréticas de movimentos de massa, produzidas durante o processo de descolonização, em que se confundem as expectativas milenaristas e as representações utópicas. Justamente esta combinação entre os mitos políticos modernos, da nação e ou da revolução, e as idéias-imagens utópicas, transfundindo motivos de natureza mística e tradicional, constitui um eixo significativo para a compreensão das diversas vicissitudes dos povos na luta pela independência. Estação das chuvas, em meio ao torvelinho de embates que desfia, debruça-se sem piedade sobre este nó górdio e o transforma numa espécie de núcleo irradiador da progressão ininterrupta que multiplica a espiral de conflitos.

As diferentes versões da utopia nacionalista, por exemplo, inauguram cedo as divergências, e, mais adiante, radicalizam-se de maneira atroz. Ainda, no final dos anos 50, em Portugal, Lídia entra em rota de colisão com Mário Pinto de Andrade. O motivo gerado, como não podia deixar de ser, por razões literárias, é desencadeado por uma “coletânea de poesia negra de expressão portuguesa”. A concepção de negritude que deveria constituir sua diretriz torna-se, então, o móvel da discórdia:

Lídia (...) Pesou as palavras antes de responder:

- No fundo, - disse - a verdade é que eu não me identifico com a negritude. Compreendo a negritude, estou solidária com os negros do mundo inteiro e gosto muito dos poemas de Senghor e dos contos de Diop, mas sinto que o nosso universo é outro. Tu, como eu ou o Viriato da Cruz, todos nós pertencemos a uma outra África que habita também nas Antilhas, no Brasil, em Cabo Verde ou em São Tomé, uma mistura da África profunda e da velha Europa colonial. Pretender o contrário é uma fraude.

Mário de Andrade olhou pra ela, a um só tempo indignado e vitorioso. “Isso é Gilberto Freyre!”, garantiu, “isso é a maldita mistificação luso-tropicalista!” Inflamou-se. (...) Quando se foi embora parecia autenticamente ofendido e Lídia julgou que o perdera para sempre (AGUALUSA, 2000, p.81)

273

Justamente a reverência às teses luso-tropicalistas de Gilberto Freyre e sua aplicada ficcionalização aproxima os talentos narrativos do escritor angolano e de Jorge Amado. Embora a epicidade da forma romanesca em ambos, sedutora e movimentada em seus arabescos narrativos, resolva o mote da miscigenação em diferentes soluções narrativas. Na obra de Agualusa, por exemplo, a moldura tradicional do hibridismo, na compreensão das culturas de matriz afro-ibérica, como o Brasil e Angola, embora invocada, mostra-se severamente obstada, como no romance aqui analisado, ou ainda em *O ano em que Zumbi tomou o Rio*.

Em *Estação das chuvas*, a afirmação do fanatismo identitário da negritude contra a dominação colonial força a mão na queda de braço com as correntes políticas de tendência pluralista e abisma o país na progressão do conflito étnico e militar. Por sua vez, no romance passado no Rio de Janeiro, a pressão da desigualdade social desfaz o nexo da interpretação convencional da mestiçagem brasileira, como garantia de conciliação política das tensões e diferenças sócio-culturais, e desencadeia a violência social através da invasão do asfalto pela favela.

Ao contrário, em Jorge Amado, a constante é outra, conduzindo os conflitos a uma ultrapassagem pela afirmação festiva da mestiçagem. *Tenda dos Milagres*, a esse respeito é exemplar. Contando a estória de um “pardo paisano e pobre” (Amado, 1969:14) que se notabilizou, vinte cinco anos após a morte, como “sábio autor de livros sobre miscigenação, talvez definitivos” (Amado, 1969:47), perfaz um diagnóstico vitalista e bem humorado das diferenças étnicas e das distâncias sócio-culturais brasileiras.

A estória de Pedro Archanjo/Ojuobá, mulato “retado”, amador das mulheres, da vida boêmia, do entrudo, inigualável animador cultural do “bas-fond” da Salvador dos anos 40, constitui um vibrante panorama das lutas étnico-culturais da década contra a violência “da moral, da família, da ordem, do regime, da sociedade ameaçada” (Amado, 1969:94) frente às manifestações culturais de raiz africana: desde o comércio da culinária afro, até os afoxés, durante o entrudo, e as grandes festas do candomblé. A épica do mestiço lendário, contada ao final dos anos sessenta pelo poeta Fausto Pena, num tom de amenidade irônico-ingênua, configura um delicioso painel exótico-propagandístico do regionalismo baiano e de suas façanhas comunitárias, infenso a maiores reflexões. Para tal efeito concorre, inclusive, o narrador. É que, na esgrima com o provincianismo baiano dos “sixties”, extensivo também a ele, sua voz termina por atualizar o que denuncia nos anos 40, através da trajetória do seu personagem: a decidida exclusão de sua pobreza e do que implica em termos de desolação e sofrimento, longe do elogio idealizado do improvisado e da versatilidade.

A narrativa, interrompida “in media res” despede-se de seu personagem, descartando o problema, a discussão vertical de sua condição social: “Por que mostrar mestre Archanjo velho e maltrapilho, descendo o Pelourinho no rumo dos míseros castelos?” (Amado, 1969:334). A cultura de esquerda encarnada pelo poeta-narrador, “autor de “O Arrote” ” (Amado, 1969:62), protagonista da contracultura baiana, é, neste contexto, o outro lado, simétrico à ditadura. Não se problematiza a pobreza, não se toca na ferida aberta da exclusão social dos pretos ou “dos brancos quase pretos, como se fossem pretos”. Aqui, o discurso da oposição, tanto como o do status quo militarista diante do motivo popular, só vai até a louvação da graça exótica. Negligencia, como aborrecimento ou mau gosto, a falta de perspectivas, o desperdício de vidas equilibrando-se no fio de uma sobrevivência no limite.

Da mesma forma que a política oficial da cultura adotada pelo governo militar, a voz contestadora do narrador aduz na celebração da mestiçagem, do cadinho das raças, e “do sincretismo de diferentes manifestações” da “unidade na diversidade”. E daí não passa. Neste sentido, a adoção oficial do pensamento da intelectualidade tradicional, da qual Gilberto Freyre pode ser considerado “um autor paradigmático”² confirma também o nexo apontado entre a perspectiva esquerdizante da narração e o regime ditatorial ridicularizado no nível manifesto do discurso.

Assim o reconhecimento pelo narrador de que, durante as homenagens governamentais, “ninguém se refer(isse) à obra e à luta de Archanjo” (Amado, 1969:333), embora, à primeira vista não pareça, coaduna-se perfeitamente bem à própria decisão do narrador de interromper o relato antes da decadência e dos momentos mais difíceis. Por isso mesmo, a louvação insistente do diverso e do híbrido, a partir da compreensão da sociabilidade brasileira como “aculturação dos universos

simbólicos”, no universo de Jorge Amado, não opõe, como nas obras citadas de Agualusa, o discurso da negritude ao da miscigenação, pelo contrário, destaca sua força criativa e vital dentro do panorama mestiço.

Por outro lado, a natureza concreta das imagens, assim como a mistura lingüística entre a linguagem coloquial, expressões de extração mais nobre - usadas habitualmente em sentido irônico - e um léxico de origem africana, ao comporem um discurso de límpida fluidez, aproximam o escritor baiano do angolano. Além disso, os amplos painéis de aspectos cultura baiana como síntese bem sucedida, também denotam no narrador amadiano um tipo de sensibilidade do lugar, e dos seus ritmos, bem aproximável à respiração narrativa de Agualusa, mesmo num romance tão amargo quanto o *Estação das chuvas*.

Determinadas passagens sobre o poder criativo das trocas imprevistas, como por exemplo, a do mundo tramado pelos presos na cadeia - com aulas, pinturas, uma televisão produtora de ficções - lembram a vibração localista do escritor baiano. A abertura de *Tenda dos Milagres*, por exemplo, a esse respeito é exemplar. Num longo texto em itálico, destacado da narrativa propriamente dita, o narrador apresenta o Pelourinho como “universidade vasta e vária (...) em que “homens e mulheres ensinam e estudam” (Amado, 1969:15). A compleição mítica do panorama é altamente envolvente: a música, a dança, a “Escola de Capoeira Angola”, “os riscadores de milagres”, os “trovadores, violeiros, repentistas, autores de pequenas brochuras”, os artistas e escultores da madeira, do couro, das contas, das palhas, dos metais nobres, a medicina popular, suas raízes, plantas e ervas, todo esse espetáculo coroado pela *Tenda dos Milagres* - “a reitoria dessa universidade popular” - comandada pelos heróis Lídio Corró e Pedro Archanjo.

A “utopia extravagante” de “um país pacífico e próspero, multirracial e anti-racista” (Agualusa, 2000,257) funciona aqui e acolá, em ambos os circuitos literários, como mola propulsora dos relatos, resolvida, embora, em distintas modalidades. O escritor baiano opta pela dramatização carnalizada da sociedade brasileira, em que a dinâmica dos conflitos cede lugar às intermediações e aos pactos. Por isso, seu narrador bem falante das façanhas de Archanjo as interrompe em pleno auge, evitando a nódoa de qualquer fracasso ou o abismo das contradições inconciliáveis. Por sua vez, o escritor angolano tenderá a politizar sua ficção pelo cruzamento das línguas portuguesas nela inscritas, numa chave em que a diversidade de usos e sentidos se enraíza numa comunidade cultural de ascendência ibero-afro-americana. E usando essa língua de atritos e intercessões, mergulha no conflito e nas conseqüências desastrosas da retórica utópica. Assim é que neste romance da derrota e da guerra, não se furta em personalizar os males da auto-imputação messiânica, e do milenarismo. A este respeito, a figura do profeta Antoine Ninganessa, espécie de títere de Holden Roberto, mais tarde o líder da FNLA, constitui um modelo exemplar.

Era um homem muito alto e tão magro que parecia a ponto de se partir em dois. Tinha os cabelos compridos e revoltos e uns olhos vermelhíssimos, que brilhavam de noite como se fossem carvões em brasa. Falava constantemente. Enquanto corria de um lado para o outro não parava de falar, dando ordens ou rezando alto erguendo para o céu os longos braços de aranha. Estava sempre a dizer que as pessoas deviam deixar de imitar os brancos. Ninguém devia vestir calças ou camisas, ninguém devia comer em pratos de alumínio, ninguém podia utilizar papel higiênico. Às vezes exaltava-se e gritava que era preciso fazer tudo ao contrário dos portugueses. E então ele próprio dava o exemplo e começava a andar para trás, como um caranguejo, ou sentava-se numa cadeira com as pernas dobradas ao contrário e virava a cabeça para as costas e falava não pela boca mas pelo ânus (AGUALUSA, 2000, p.93).

O abismo incontornável da identidade nacional pensada pelo ressentimento fanático e totalitário, contra a deriva da miscigenação e do hibridismo, funciona como uma espécie de olho do furacão. Na contramão da poeta Lídia Ferreira e do narrador, os partidários da negritude como estandarte obscurantista apostam no caos, contra a “África-paisagem”, em favor de uma “África-profunda” que vai funcionar como utopia revolucionária, no corte abrupto e violento com qualquer vestígio da história anterior. A retórica totalitária da pureza regressiva, em nome de uma origem idealizada e fora da História, é uma espécie de ópio que inebria e dispara lutas e aspirações numa progressão inusitada de violência e destruição. Daí o tom melancólico de decaída do romance, em que o solo das falas e escritos poéticos de Lídia marca a progressiva aniquilação dos vínculos sociais anteriores, como uma espécie de desastre ecológico, como crescente desertificação. Assim, num dos últimos encontros entre ela e o narrador, a desolação da guerra é toda transferida para a paisagem natural:

Sentamo-nos na areia e ficamos a olhar os destroços que a maré tinha trazido. Lídia disse: “O caos é prodigioso!” (...) A praia estava cheia de pequenos monstros mortos. Os caranguejos tinham morrido todos dentro das suas armaduras transparentes. Peixes brancos olhavam para nós com grandes olhos de água. Lídia agarrou-me a mão: “Que país é este?” Ao longe ainda se ouviam tiros (AGUALUSA, 2000, p.266).

Dessa deriva dissolvente não escapa ninguém, nem mesmo um personagem popular emblemático, como Tiago de Santiago da Ressurreição André. Sua trajetória quase rocambolesca começa com a orfandade, pelas mãos do profeta Antoine Ninganessa. Mais adiante, por algumas artes do destino, torna-se cantor e compositor popular de sucesso. No auge da fama, é preso e, em seguida, torna-se guerrilheiro do MPLA, quando, então, passa a ser sugado pelo delírio mutante de partidos, siglas e revoluções, no qual mergulha com enfática ingenuidade. O percurso de Santiago torna-se, de certa forma, uma espécie de paradigma do hibridismo cultural atribuído por Lídia a Angola. O rapaz, talentoso e versátil, fazia músicas misturando “quimbundo e português, com abundante

recurso a um calão exuberante, de origem impossível de determinar” (AGUALUSA, 2000, p.161), era líder popular, aventureiro e don juan bem sucedido. Por força do conjunto destas qualidades, foi especialmente convocado para a luta política. Também, por força da espiral do divisionismo fanático é tragado e termina, em progressão decrescente, reduzido à mais atroz das condições: o líder político festejado passa a carcereiro e daí a prisioneiro, e então a torturado para, por fim, decalcar o horror de um “fantasma sem cara”: “Tinham-lhe arrancado os olhos, o nariz e as orelhas” (AGUALUSA, 2000, p.234).

Mas numa outra versão, o fanatismo totalitário pode produzir o que Hannah Arendt batizou como “a banalidade do mal” e ilustrou com a estória do julgamento de Eichmann em Jerusalém. É quando as piores atrocidades não são cometidas por sádicos especialmente dotados com a inclinação para o mal. Ao contrário, elas podem constituir o resultado tenebroso da pura irreflexão diante da realidade combinada à propensão burocrática a receber ordens, sem discutir sua validade ou seu alcance. Na expressão da pensadora, tal propensão anódina diante da experiência pode dar lugar ao que denomina de “massacres administrativos”, ou ainda de “burocracia do assassinato” (ARENDR, 1999, p.191,311).

277

É o caso, por exemplo, de “Aristides Lobo d’África, Coronel do Exército Português” que comandou um massacre, nos anos 60, enterrando vivos um grupo de camponeses, deixando-lhes as respectivas cabeças de fora e depois as decapitando com um trator de terraplanagem. Simplesmente porque havia pouca munição e segundo ele, “não havia catanas e com as facas do mato levava muito tempo” (AGUALUSA, 2000, p.222,224). Ainda que, com a variante de uma certa graça imaginativa, “a banalidade do mal” poderia mais uma vez ser invocada, neste universo romanesco, para qualificar o final da biografia alucinada de Santiago. Depois de reduzido a “fantasma sem cara”, ele se une ao profeta Ninganessa, o assassino do seu pai, para coordenar negócios escusos ligados à fundação de uma seita, e à organização de cerimoniais fúnebres, com aluguel de caixões. Conta, então, o narrador, sobre a curiosa lógica da dupla de malandros, totalmente infensos ao macabro que, ingênuos e ferozes encarnam:

Tinham um único caixão, bonito, pintado de rosa e ouro (Santiago: “É tão bonito que até lhe demos nome, Maximombo da Paixão”). Punham o morto lá dentro, enterravam-no, e nessa mesma noite voltavam ao cemitério (...)
- Roubam os mortos?
- Roubar? - era Ninganessa ofendido. - Não conheces a palavra do Senhor? “Assim como saiu, nu do ventre de sua mãe, do mesmo modo sairá desta vida. Sim, é uma dolorosa miséria que ele vá como veio (AGUALUSA, 2000, p.275).

Nessa espiral absurda de morte e dissolução vinculada à proliferação dos nacionalismos ferozes, o contraponto é ainda o ceticismo de Lídia, como alter-ego do narrador. Se ele na prisão, avesso aos atos de bravura, chegou

a denunciar alguns companheiros, para evitar a tortura, acreditando que “o heroísmo é apenas uma forma de estupidez” (AGUALUSA, 2000, p.227), ela, por sua vez, apesar da militância inicial, jamais assumiu funções de chefia no MPLA, evitando compromissos estritamente políticos e estranhos à radicalidade da própria poesia. Disse então ao narrador:

O meu avô (...) ensinou-me a ser céptica. Sobretudo ensinou-me a desconfiar dos iluminados, daqueles que conhecem os destinos do mundo. Dizia-me: “As asas acontecem tanto aos anjos, quanto aos demônios, quanto às galinhas. Por precaução, o melhor é tratar a todos como se fossem galinhas” (AGUALUSA, 2000, p.107).

Entretanto, na terra calcinada e despida de toda a paz ninguém mais habita. Nem anjos, nem demônios, nem galinhas. O país é agora apenas um corpo queimado, “natureza transtornada”, que, no rastro da desmedida dos homens, destila o exílio como “silêncio hostil das coisas” (AGUALUSA, 2000, p.102). Entre lama e limo, fogo e podridão, Estação das chuvas constitui o romance da morte das águas que morrem com o morto em sua substância e assim, vão até o limite do desespero. Como o reconhece Bachelard, para certas almas, ou lugares, podemos acrescentar, “a água é a matéria do desespero” (BACHELARD, 1998, p.95).

278

NOTAS

¹ Conforme assinala Staiger, falando da epopéia: “A unidade rítmica produz a unidade objetiva. Vários hexâmetros – inteiramente desligados de seu contexto – conseguem deleitar-nos em virtude de sua total plasticidade.”

² Conforme assinala Staiger, falando da epopéia: “A unidade rítmica produz a unidade objetiva. Vários hexâmetros – inteiramente desligados de seu contexto – conseguem deleitar-nos em virtude de sua total plasticidade.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUALUSA, José Eduardo. *A estação das chuvas*. Rio de Janeiro, Gryphus, 2000.

AMADO, Jorge. *Tenda dos milagres*. São Paulo, Livraria Editora Martins, 1969.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém Um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.