



25/10/106  
... el fiter de p...  
... a van de ...  
... a ...  
...  
El ...

11/10/106  
...  
...  
...  
...

AUTOR: Estella Freire

## ***As Mulheres do Meu Pai: De Luanda à Ilha de Moçambique, um road novel a bordo de um candongueiro***

Inês Costa

[Recibido, 5 março 2018; aceptado, 15 maio 2018]

<http://dx.doi.org/10.15304/bgl.53.4989>

RESUMO A universalidade do ideal de liberdade oferecido pela estrada levou autores de vários países e culturas a adotarem o *road novel* como meio de expressão, independentemente da sua indissociabilidade histórica aos Estados Unidos da América. Nesse sentido, o objetivo deste trabalho consiste em verificar se as características do romance *As Mulheres do Meu Pai* (2007), de José Eduardo Agualusa, permitem classificá-lo como um *road novel* no universo da literatura africana. Concluiu-se que a obra cumpre a maioria dos pressupostos nucleares deste subgénero literário, nomeadamente a ligação inevitável entre as viagens física e espiritual, a confluência de vários géneros narrativos, a cartografia do espaço enquanto reflexo da atitude contemplativa das personagens e o recurso a um meio de transporte motorizado. Fica por cumprir a predominância do masculino -outra das condições exigidas, por norma, no subgénero literário *road novel*-, já que, em *As Mulheres do Meu Pai*, a única viajante feminina reclama para si o protagonismo, destacando-se como figura central da obra.

PALAVRAS-CHAVE: José Eduardo Agualusa; *road novel*; literatura angolana.

ABSTRACT The universality of the ideal of freedom offered by the road leads authors of different countries and cultures to adopt the *road novel* as a medium of expression, regardless its historical indissociability to the United States of America. In this regard, the aim of this work is to verify if the characteristics of *As Mulheres do Meu Pai* (2007), by José Eduardo Agualusa, allow it to be classified as a *road novel* in the context of African literature. It was concluded that the work fulfils the majority of this literary subgenre basis requirements, specially the inevitable link between the physical and spiritual journeys, the confluence of several narrative genres, the space cartography as a reflection of the characters' contemplative attitude, and the use of motorized transport. The predominance of masculine -another condition required in the literary subgenre road novel- fails to be achieved, because in *As Mulheres do Meu Pai* the single feminine traveller claims the leading role, establishing herself as the main figure of the work.

KEYWORDS: José Eduardo Agualusa; *road novel*; Angolan literature.

## Introdução

Oriundo dos Estados Unidos da América, o género cinematográfico *road movie* esteve sempre intrinsecamente ligado à cultura do país e ao próprio mito da sua formação (Gama, 2016: 68). Todavia, o ideal de liberdade oferecido pela viagem, a errância pela busca de identidade ou a fuga como escape a um problema ou tentativa de resolução do mesmo são universais; daí que o *road movie* ou as narrativas de estrada tenham sido, naturalmente, adotados e produzidos em outros países e culturas. O objetivo deste trabalho passa por identificar se o romance *As Mulheres do Meu Pai* (2007), de José Eduardo Agualusa, figura um exemplo dessas mesmas narrativas de estrada. A relevância literária do autor tem tornado a sua obra objeto de múltiplas investigações; o próprio romance aqui em foco foi já analisado à luz de teorias pós-coloniais e de construção identitária (Collares, 2014; Fornos, 2011; Araújo, 2016) e sob outras perspetivas, como a relação da memória com a literatura (Eyben, 2013) ou o papel do sonho na construção de narrativas (Freire, 2015). Contribuindo para a diversidade de propostas de análise, neste ensaio, procuramos verificar se, e de que modo, as características deste romance vão ao encontro dos pressupostos nucleares que permitem classificar uma obra como pertencente ao subgénero literário *road novel*.

6

Existem, *de facto*, algumas ideias-chave que parecem ser consensuais na definição deste subgénero narrativo. A principal remete para o relato de uma busca; as personagens enfrentam a estrada por forma a encontrar algo que lhes faz falta (Correa, 2006: 291; Nogueira, 2010: 51) e a experiência do deslocamento -muito por conta dos eventos que ocorrem e que atuam sobre os viajantes (Cohan e Hank, 1997: 2)- provoca nelas, necessariamente, uma mudança interior profunda (Markendorf, 2012: 232). Correa (2006: 277), na esteira de Shari Roberts, insiste que só existe narrativa de estrada se a estrada conduzir as personagens não apenas a algum lugar físico mas também a um “estado de espírito -perceptual, intelectual e inclusivamente social- diferente”. O que define, então, uma narrativa de estrada não é somente a presença desta; ela tem de funcionar enquanto metáfora e como elemento transformador, ligando a viagem física à espiritual (Gama, 2016: 72), numa “jornada de reflexão e transformação” (Gama, 2016: 116) e, muitas vezes, de redenção. Um dos cenários mais comuns neste tipo de narrativas é o de um par ou um grupo mais alargado de personagens, geralmente jovens ou marginais (Correa, 2006: 272), em busca do lugar a que pertencem, viajando para se

sentirem livres, para conhecerem o espaço que os rodeia e a si mesmos, pois só na estrada, longe das suas origens, conseguem observar-se e ao mundo a partir de uma perspectiva diferente (Gama, 2016: 65). Tipicamente, denota-se a predominância do género masculino; há um foco no homem a escapar da realidade socialmente imposta da vida doméstica, do casamento e do emprego estável (Cohan e Hank, 1997: 2–3), e na tensão provocada por essa tríade e pela liberdade que a estrada promete (Correa, 2006: 272). Deste modo, estas personagens masculinas não estão, regra geral, integradas na sociedade, não se encaixam na cultura dominante e só na estrada encontram conforto (Gama, 2016: 70).

Uma outra exigência deste subgénero literário é a de que a deslocação compreenda um meio de transporte moderno, havendo uma identificação entre as personagens e o veículo que as transporta, sendo este muitas vezes humanizado (Correa, 2006: 272; Cohan e Hank, 1997: 2; Gama, 2016: 70). Este elemento, enquanto reflexo de velocidade e tecnologia (Cohan e Hank, 1997: 2), é, aliás, o que, para Correa (2006: 291), diferencia o *road movie* de outros géneros cinematográficos, como o *western*. Ainda assim, o mito do *western*, enquanto género precursor do *road movie* (Rodrigues, 2007: 18), está frequentemente presente, através de múltiplas referências.

Gheysa Gama recorda, por fim, que o principal do enredo ocorre durante a viagem e não com o culminar desta: “[o]s protagonistas podem ser motivados a viajar por um objetivo, mas a centralidade da narrativa está nas relações estabelecidas tanto na viagem em si quanto nas paradas ao longo da estrada” (Gama, 2016: 71). Essas paragens -muitas vezes postos de gasolina, restaurantes ou motéis- revelam-se fulcrais para o desenvolvimento da trama, contribuindo para a ignição de conflitos ou descobertas ou permitindo a introdução de personagens secundárias que incorporam novos pontos de vista.

As referências concretas à geografia, à paisagem, refletem a atitude contemplativa adotada pelas personagens; é através dos seus olhos e das suas experiências, e à medida que avançam no percurso, que a paisagem é interpretada (Gama, 2016: 76; Correa, 2006: 284). O *road novel* permite, também, explorar “as tensões e crises do momento histórico” que a narrativa atravessa (Cohan e Hank, 1997: 2), nomeadamente o contexto sócio-histórico dos lugares por onde transitam as personagens. Nesse sentido, a estrada pode funcionar como instrumento para denunciar as consequências sociais do cres-

cimento ou estagnação de um país (Gama, 2016: 86). Na opinião de Walter Salles, transcrita por Samuel Paiva, “os filmes de estrada relacionam-se com crises de identidade de personagens que, por sua vez, expressam a crise das próprias culturas nacionais” (Paiva, 2011: 48). No caso concreto de *As Mulheres do Meu Pai*, pelo facto de incorporar um roteiro que atravessa vários países africanos, torna-se particularmente interessante analisar de que modo as realidades desses países interferem na narrativa e no estado de espírito das personagens.

## Mapa do livro

A estrutura de *As Mulheres do Meu Pai* desenha-se a vários níveis. Parte do romance é constituída pelo diário de viagem de um escritor-personagem –havendo marcas textuais e peritextuais que insinuam tratar-se do próprio Agualusa<sup>1</sup>–, em que este narra a sua viagem pela África Austral, acompanhado por dois amigos, tendo como objetivo preparar o roteiro de um filme com uma forte componente musical sobre a condição das mulheres nos países do sul de África. Estes capítulos, encabeçados a itálico por uma data e um local, não seguem uma ordem cronológica, aumentando a complexidade da estrutura do romance. Ademais, as entradas do diário podem, por vezes, dar lugar a entrevistas, trocas de e-mails, cartas ou até textos elaborados para um catálogo de uma exposição artística. A outra parte constitui a história

8

---

<sup>1</sup> A título de exemplo, atente-se no facto de Karen Boswall e Jordi Burch, com quem Agualusa viajou realmente pela África Austral e a quem dedica este romance, figurarem como personagens (por exemplo pp. 24 e 67); ou na entrada diarística em que o escritor-personagem explica que *As Mulheres do Meu Pai* nasceu a partir do conto *Outono em Barcelona* -“Assim, de uma certa forma, *As Mulheres do Meu Pai* principia num ‘Outono em Barcelona’, (p. 68)-; ou, ainda, na confissão “Nasci em 1960, e durante a maior parte da minha vida, até recentemente, vivi e vi de perto, enquanto jornalista, a guerra em Angola” (p. 112), coincidente com os dados biográficos do autor. A nível peritextual, a sinopse esclarece que “Em *As Mulheres do Meu Pai*, realidade e ficção correm lado a lado, a primeira alimentando a segunda”.

O termo escritor-personagem, a que recorreremos, invoca, assim, teorias sobre a autoficção. Anna Faedrich (2015) elabora uma definição deste conceito dialogando com autores como Doubrovsky, Lejeune, Hubier e Jaccomard, sem ignorar a morte do autor declarada por Barthes. Para Faedrich (2015: 49), uma das características da autoficção é a ambiguidade implantada intencionalmente pelo autor, esbatendo as fronteiras entre ficção e realidade, o que se verifica em *As Mulheres do Meu Pai* na primeira e última páginas -“De quantas verdades se faz uma mentira?” (p. 11); “Nada é tão verdadeiro que não mereça ser inventado” (p. 382)- e em trechos como “Há verdades [...] que mentem mais do que qualquer mentira” (p. 15); “A verdade é um recurso de quem não tem imaginação. A mentira pode ser, além disso, de proveito geral” (p. 281); “Sou um espírito livre. Não tenho nenhum compromisso com a verdade” (p. 257).

ficcionada que nasceu a partir dessa viagem: é o roteiro do filme. Isso explica que cada um dos capítulos que a compõem seja encabeçado por uma frase entre parênteses que resume o principal conteúdo, lembrando os títulos que encabeçam as cenas de um argumento cinematográfico. Esta narrativa ficcionada, que bebe da suposta realidade, num jogo complexo de semelhanças que demanda a atenção extrema do leitor, é estruturada entretecendo as vozes das várias personagens, num registo polifónico (Bakhtin, 1988) que incrementa a complexidade da obra. As duas componentes -metaficcionada e ficcionada- andam frequentemente a par, do ponto de vista geográfico, com o escritor-personagem e as suas criações a visitarem os mesmos sítios à distância de poucas páginas. Regra geral, é o primeiro que vai à frente, fazendo as apresentações contextuais e oferecendo pistas para interligações ou revelando inspirações, mas, por vezes, a história ficcionada antecipa-se ao autor e chega primeiro aonde a esperam, como é o caso da entrada em Quelimane (ver pp. 216 e 221)<sup>2</sup>. Se encararmos as duas narrativas como dois carros em corrida, sublinhe-se o simbólico momento de ultrapassagem quando o escritor-personagem, a deslocar-se de comboio entre Cape Town e Joanesburgo, acena a uma das personagens, numa altura em que estas estavam retidas em Karoo (ver pp. 173 e 177).

Será, então, contada a história de Laurentina, que, após a morte da mãe e a revelação de que, afinal, não fora criada pelos seus pais biológicos, viaja para Luanda com o namorado, Mandume, em busca do verdadeiro pai, um famoso músico angolano chamado Faustino Manso. Ao descobrir que este morreu na véspera da sua chegada, decide aceitar a proposta do sobrinho, Bartolomeu, para gravar um documentário sobre a vida de Faustino. Para isso, terão de reconstruir o percurso que este terá feito, durante os anos 60 e 70, entre Luanda e a Ilha de Moçambique. Nas primeiras páginas do livro, já o escritor-personagem resumiu e deu a conhecer ao leitor a história de Laurentina e Faustino Manso, revelando que, para a construção do seu documentário, Laurentina gravará os testemunhos das viúvas de Faustino, dos seus numerosos filhos e de muitas outras pessoas que conviveram com ele. Porém, nesta fase, Laurentina ainda não sabe com quem se irá cruzar; antevê passar por “Benguela, Moçâmedes, Cape Town, Maputo, Quelimane e Ilha de Moçambique” (p. 37), as cidades onde Faustino viveu, mas, quanto

---

<sup>2</sup> Para efeitos de economia de espaço, as citações que remetem para o romance *As Mulheres do Meu Pai* farão somente referência ao número da página.

ao restante, tem pela frente o imprevisto e as surpresas que a viagem lhe pode trazer, o que é uma característica distintiva do *road novel* (ver Paiva, 2011: 48-49). Não deixa, todavia, de ser curioso pensar no motivo que leva o leitor a ficar preso a uma história cujos fundamentos já lhe foram revelados. É possível que seja para confirmar a fiabilidade do escritor-personagem; ou, por outro lado, talvez seja por reconhecer, como argumentou Gheysa Gama, que o principal foco de interesse da viagem não está no destino mas no caminho percorrido até lá chegar.

Há, assim, várias viagens: a do escritor-personagem (baseada na viagem real de Agualusa), a de Laurentina e a de Faustino Manso. As três estão hierarquizadas deste modo, com as personagens a serem posicionadas em diferentes níveis de aproximação. Numa linguagem cinematográfica, diríamos que a perspetiva do escritor-personagem adota um ângulo mais aberto, permitindo-lhe aceder a uma visão panorâmica de todos os acontecimentos. Em *zoom*, o ângulo da câmara vai-se fechando, primeiro para contar a história de Laurentina, num nível intermédio, e, depois, numa perspetiva ainda mais fechada, a de Faustino Manso, mais distanciada no tempo, mas sobre a qual conhecemos cada vez mais pormenores. A viagem do escritor-personagem serve, em todo o caso, de inspiração à criação das restantes. Os entrecruzamentos serão evidentes ao longo de toda a obra, mas, por ora, atente-se nos seguintes: Agualusa, Jordi, Karen e o motorista Azarado –três homens e uma mulher– seguem viagem num candongueiro; tal como Laurentina, Mandume, Bartolomeu e o motorista Pouca Sorte. Azarado confessa ao escritor-personagem que tentou seguir a carreira de cantor, que tem dezoito filhos, de um número de mulheres que não sabe especificar (ainda que comece por enumerá-las: Anacleta, Fatita, Leopoldina), e todos eles herdaram o nome das bebidas que consumia no momento em que nasceram. Assim, Azarado não só inspirou o nome do motorista Pouca Sorte como serviu de molde à personagem Faustino Manso.

O livro é, ainda, dividido em quatro secções, designadas por andamentos, que funcionam como fronteiras. O começo de cada andamento coincide com a entrada num novo país -no primeiro, as personagens iniciam o trajeto, deslocando-se para sul, em Angola; o seguinte marca a entrada na Namíbia e revela o percurso feito ao longo deste país e da África do Sul; o terceiro começa e termina em Moçambique e o quarto traça a chegada, o regresso a Luanda. Refira-se a simbologia transmitida pelo termo escolhido, não só

pela óbvia referência aos andamentos de uma composição musical, sendo a música um tema central da obra, mas pela sua ligação ao verbo andar, que é também um modo de viajar. Ainda no que respeita à música, faça-se um paralelismo entre a estrutura do livro e o género musical que enreda a narrativa. O registo polifónico, organizado em blocos (capítulos) que dão voz, à vez, às diferentes personagens, encontra semelhanças na composição do *jazz*, em que cada instrumento adquire protagonismo em um ou mais solos (ver Meeder, 2008: 9-10), havendo, claro, no conjunto, uma harmonia entre todos. Outra característica deste género musical, e que é comum aos *road novels*, é a importância atribuída ao improvisado, reafirmando-se a inteligência desta escolha, que faz, igualmente, sentido à luz de outras considerações, como veremos adiante.

## Os viajantes: os seus motivos e conflitos, as suas modificações

No enquadramento teórico, referimos a busca como elemento desencadeador da viagem. Essa busca pode visar algo concreto e definido -um objeto, uma pessoa, a chegada a determinado lugar- ou pode revelar-se mais incerta, como uma tentativa de definição de identidade ou resolução de um conflito interno. Pode, igualmente, ser uma busca pela liberdade proporcionada pela errância e pelo nomadismo, que se opõe aos constrangimentos e espartilhos da vida sedentária, ou pelo esquecimento -regra geral de um evento traumático, mas pode ser, do mesmo modo, a tentativa de fazer com que outros se esqueçam de si ou de algo que tenha feito-, impossibilitado pela presença quotidiana de pessoas e locais que tornam o presente uma continuação do passado.

Vejamos, então, que motivos impulsionaram a viagem de Laurentina, Mandume, Bartolomeu e Pouca Sorte, assim como a errância de Faustino Manso, e de que modo as suas vidas foram alteradas no decorrer desta. Para Laurentina, a viagem para Luanda foi espoletada pela morte da mãe e pela consequente revelação de o seu pai ser Faustino Manso. Aceitar a proposta de Bartolomeu para fazer um documentário sobre a vida de Faustino foi o passo que julgou necessário para aprofundar a sua busca por uma identidade, para tentar dar significado à revelação que lhe fora feita -“vim a Angola procurar o que em mim possa haver de africano” (p. 22); “Ajudar-me-ia a descobrir o meu pai. E em Moçambique poderia procurar Alima, a minha mãe biológica”

(p. 37); “Achei que se o conhecesse talvez isso me ajudasse a conhecer-me melhor a mim mesma” (p. 255). É o próprio Agualusa que confirma, numa carta endereçada a Mia Couto e publicada num volume da revista *Granta*, a descoberta de uma identidade como objetivo nuclear da viagem de Laurentina: “Creio que em quase todos os meus livros se cruzam questões de construção de identidade”, e dá como exemplo, entre outros, o de “uma jovem portuguesa de origem africana que vai para África à procura do pai -e é dela própria que vai à procura (*As Mulheres do Meu Pai*)” (Agualusa e Couto, 2014: 61). Refazer e documentar a história do homem que soubera recentemente ser o seu pai biológico, conhecer a mãe moçambicana e, num *volte-face*, descobrir que o seu verdadeiro pai era, afinal, o homem que a criara, bem como sentir-se “pela primeira vez moçambicana” (p. 231), tornaram-se fulcrais no cumprimento do objetivo primordial da viagem. Todavia, mais transformador do que a construção de identidade provocada por estes acontecimentos é a tomada de consciência e aceitação de uma gravidez não planeada que surge em consequência da viagem.

12

Laurentina ocupa, com frequência, um lugar de destaque nesta obra: a maior parte dos capítulos ficcionados é constituída pelas suas impressões e testemunhos; excluindo as entradas do escritor-personagem, o romance começa e termina às mãos de Laurentina. Contudo, mesmo sendo a principal motivadora da viagem, no decorrer da narrativa, o relato das suas experiências vai perdendo espaço e protagonismo para as histórias e perceções das outras personagens, principalmente para as de Mandume. Porém, no instante em que decide criar o filho sozinha e quebrar o ciclo de uma história que mostrava tendência para repetir-se, como veremos, Laurentina reclama para si o papel de protagonista. Tornando-se a figura central do livro, ela desafia uma das características fundamentais do romance de estrada que havíamos mencionado no referencial teórico, a do protagonismo exclusivo de personagens masculinas.

Ao contrário de Laurentina, Mandume trouxe para África um conflito de identidade que estava convencido de ter já ultrapassado:

Nasci em Lisboa. Sou português. Houve uma fase da minha vida, entre as dores e os ardores da adolescência, em que tive dúvidas. Não sabia muito bem a que mundo pertencia. Essas coisas. Não há quem não enfrente crises de identidade (p. 48).

Mandume é um homem de convicções fortes e, ainda que os seus pais fossem angolanos, rejeitou desde cedo e firmemente essa herança identitária -“Mandume não está muito preocupado em saber quem foi a personalidade histórica a quem deve o nome” (p. 21); “Mandume, o preto mais branco de Portugal.” (p. 21); “Nunca gostei de África. Vi como África destruiu os meus pais.” (p. 26); “Eu não tenho raízes. Sou um homem livre.” (p. 26). Não se tratava somente de renegar as suas origens, Mandume desprezava África (ver p. 22). “Decidiu ser português” (p. 22) e assim se afirmava constantemente, sobretudo no início da viagem, ao repetir de modo incessante “Eu não sou daqui. Eu não sou daqui. Eu não sou daqui.” (p. 105). Assim, parte de Lisboa com o único propósito de acompanhar Laurentina, talvez com o intuito de impedi-la de identificar-se com África -“Veio, afinal, para me salvar de África. Veio para nos salvar” (p. 22). Todavia, é a sua identidade que a viagem mais transforma, já que, aos poucos, vai abandonando as suas maiores certezas.

A viagem obriga-o a confrontar-se com os seus ascendentes africanos, muito por conta da convivência imposta e conflituosa com Bartolomeu, que o força à evocação de memórias que preferira reprimir, como a de um episódio traumático em que foi vítima de violência racista em Portugal (p. 107) e que pusera em causa a sua sensação de pertença ao país com que escolhera identificar-se. Segundo Gama, no processo de perdão, reflexão e transformação provocado pela viagem, a memória é fundamental, não só porque é através das lembranças que os leitores conseguem compreender a complexidade das personagens, mas também porque é durante o exercício de memória que as “personagens podem ter consciência do seu próprio presente relegando suas angústias ao passado” (Gama, 2016: 228).

Durante a viagem, Mandume começa pelo menos a entender o encanto de África -“Começo a compreender o velho Dário. Entra pelas janelas abertas um perfume denso, húmido. Respiro fundo e sinto que o coração me bate mais rápido” (p. 219). A descoberta de um tio cuja existência lhe havia sido ocultada e conseqüente encontro fazem, também, com que desenvolva “um sentimento diferente em relação aos angolanos” (p. 290). Aos poucos, vai aceitando as suas origens e acaba por confessar que a viagem foi determinante para esse reconhecimento: “Só compreendi que já não era eu, ou que eu já era outro, quando, manhã cedo, desembarquei em Lisboa.” (p. 369). Este novo eu continua a considerar-se português, mas deixa de repudiar a nacionalidade dos pais, apaziguando-se com as suas origens (ver p. 369).

Não foi somente a certeza inabalável acerca da sua identidade que Mandume perdeu durante as semanas de estada em África. A sua relação com Laurentina, cuja manutenção era, inicialmente, o objetivo fundamental da viagem para Mandume (“Vim para Luanda porque julguei que esta viagem me aproximaria de Laurentina” [p. 47]), também se deteriorou irremediavelmente: “Basta-me rever [...] as horas e horas que gravei com ela, para saber exactamente em que minuto, em que lugar, comecei a perdê-la.” (p. 361). Na verdade, esta perda começou a desenhar-se no primeiro instante após aterrarem em Luanda (ver pp. 28-29), agravando-se com a continuação da viagem. Para isso contribuíram as constantes discussões em que se envolveram, acerca de África e do propósito da viagem, as visões opostas sobre a necessidade de aceitarem as suas origens e, sobretudo, o crescimento identitário em direções contrárias e a presença contínua de Bartolomeu a reforçar esses antagonismos.

Bartolomeu constitui, neste sentido, o último vértice do triângulo complexo que engloba Laurentina e Mandume, e sobre o qual nos deteremos mais adiante. O seu motivo para empreender a viagem aparenta ter sido a gravação de um documentário centrado na história de vida do seu avô, Faustino Manso, mas, mais tarde, o leitor dará conta de que poderá haver outras razões para além desta. É legítimo pensar que Bartolomeu, consciente ou inconscientemente, foge dos compromissos familiares, da tal realidade socialmente imposta de vida doméstica e, sobretudo, do casamento, como havíamos referido no enquadramento teórico a partir das considerações de Cohan e Hank (1997: 2-3). Esta hipótese ganha consistência nos dias que sucedem o regresso a Luanda, quando Bartolomeu é notificado da gravidez da prima e recusa liminarmente casar-se com ela, mesmo contra toda a pressão familiar.

Independentemente dos objetivos primários, verbalizados ou inconfessados, a viagem acabou por tornar-se para Bartolomeu mais do que um escape. O vaticínio que lhe houveram feito –“fará em breve uma viagem importante, [...] essa viagem mudará a sua vida” (p. 270)– adquire novos contornos quando, num encontro não planeado, Bartolomeu conhece e perdoa o homem que assassinou o seu pai (ver pp. 131-133). Gama discorre sobre os encontros nos *road movies*, dizendo que estes são caracteristicamente curtos, servindo para revelar fragmentos das histórias das personagens e auxiliar, simultaneamente, o autoconhecimento (Gama, 2016: 220), o que acaba por confirmar-se neste romance. De facto, é numa das primeiras paragens, a caminho do Lubango, que o leitor toma conhecimento das circunstâncias que envolveram a morte

do pai de Bartolomeu, durante a guerra civil, em 1975 (ver p. 95). Mais tarde, é noutra paragem que o encontro imprevisível e transformador se dá. A viagem, por meio de paragens e encontros não planeados, permite o desfecho, através do perdão, de um episódio do passado mal resolvido.

Antes de analisar as motivações de outras personagens, vejamos como Mandume e Bartolomeu representam dois polos de um conflito permanente. À luz de teorias pós-coloniais, Mandume simboliza o homem branco colonizador (embora este seja, ironicamente, negro), mais especificamente o colonizador português. As suas perceções iniciais cobrem-se de preconceitos (“Esta cidade é um somatório de horrores: pobreza mais racismo mais estupidez mais ignorância mais conservadorismo mais machismo mais intolerância mais arrogância mais ruído” [p. 47]). Mandume sente-se moralmente superior e incomoda-lhe a impertinência dos jovens luandenses (ver p. 289). A sua seriedade contrasta com o sentido de humor de Bartolomeu (ver p. 143) e não suporta a irreverência, insubmissão e desmesura deste (ver p. 85). Bartolomeu simboliza, assim, o produto da colonização, o angolano enquanto sujeito híbrido (ver Collares, 2014 e Fornos, 2011). Por sinal, é o único branco na sua família, pelo que tanto ele como Mandume veem a própria pele como promotora de um conflito, negando-lhes o reflexo exterior da identidade que desejam. Este confronto entre português e angolano vai manter-se ao longo de toda a obra -“Entre nós, angolanos, irritar os tugas transformou-se numa espécie de desporto nacional” (p. 203); “Quando regressámos à sala Mandume anunciava xeque-mate. Voltou-se para mim, triunfante: / -Pum! Matei um angolano!” (p. 235). Contudo, a disputa entre os dois vai para além de questões identitárias ou nacionalistas; ambos desejam Laurentina, e rapidamente nos damos conta de que este trio repete a história de Dário, Faustino e Dona Ana de Lacerda (p. 234), substituída, mais tarde, por Alima. Atente-se na simbologia da reconstituição de uma partida de xadrez -“uma espécie de duelo entre cavaleiros, e no fim ninguém se magoa” (p. 232)-, também disputada por Dário e Faustino na década de 70 (ver pp. 232 e 351). Em todo o caso, como argumentámos anteriormente, é Laurentina que ganha protagonismo ao pôr fim ao ciclo de repetições que começava a desenhar-se:

Dei-me conta de que se fizesse isso estaria a agir como todas as mulheres do meu pai, digo, de Faustino Manso. Eu, no papel dessas mulheres; Mandume no papel de Faustino. Bartolomeu no papel dos muitos pais sem rosto a quem todas aquelas mulheres se entregaram (p. 295).

Urge fazer uma distinção entre estas três personagens e o motorista Pouca Sorte, cuja complexidade exige que nos detenhamos na pormenorização do seu conflito. Aludindo a *On The Road*, de Jack Kerouac, Cohan e Hank (1997: 6-7) ressaltaram as diferenças entre os dois protagonistas: Sal Paradise e Dean Moriarty. Para o primeiro, a estrada e a viagem marcavam um intervalo nos estudos e a experiência tinha a finalidade de poder inspirá-lo na escrita de futuros enredos; para o segundo, a estrada e a errância eram um modo de vida, Dean era o arquétipo da fusão entre o homem e a locomoção motorizada -“The guy could drive with his eyes closed. He just was born to drive”, refere Michael Herr (em Cohan e Hank, 1997: 7). Em *As Mulheres do Meu Pai*, Laurentina, Mandume e Bartolomeu representam Sal; viajam com um intuito definido, embora a experiência os modifique inevitavelmente. A sua condição de viajantes ocasionais revela-se, também, nos momentos em que se sentem extenuados:

[...] passei-me mesmo. [...] Primeiro, a exaustão. Há várias noites que quase não durmo. [...] Segundo: a paisagem. Horas e horas a deslizar sobre o vazio, com o sol aos gritos em cima de nós, um esplendor que não deixa ver nada. A luz cega mais do que a escuridão (pp. 126-127).

16

Mais tarde, é Laurentina quem se queixa da itinerância: “Estou cansada de viajar. Olho-me ao espelho e não me reconheço. [...] Gosto de viajar, mas tudo o que é em excesso cansa” (p. 198). Pouca Sorte surge, então, de modo contrastante, como uma representação de Dean Moriarty, o errante marginalizado que faz da estrada a sua vida e se funde com o meio motorizado, a furgoneta azul Malembelembe.

Malembelembe significa devagarinho e, se alguns a veem como uma “lata ferrugenta” (p. 65), Pouca Sorte humaniza-a -contando o facto de a ter batizado, sublinhe-se, por exemplo, o trecho “[...] estava abraçado ao carro. Falava baixinho: -Peço que me desculpe, minha Malembe” (pp. 71-72)-, assim como os vários narradores -“Malembelembe avançava aos saltos, enlouquecida” (p. 70); “Malembelembe galgava num concentrado esforço a serra da Leba” (p. 94); “Malembelembe desmaiou, esgotada” (p. 175). Mais do que isso, a furgoneta é uma personagem que aparenta ter vida própria -“Acontece às vezes enquanto estou a viajar e a carrinha decide correr sozinha. Ela, a minha carrinha, Malembelembe, conhece de cor quase todas as estradas de Angola” (p. 313). A ligação entre o motorista e o veículo é inquebrável, são a extensão um do outro, dia e noite -“Prefiro, pois, passar as noites na minha

Malembe” (p. 249). Porém, não é apenas Pouca Sorte que se conecta com o meio motorizado; as outras personagens parecem ver refletido o seu estado de espírito no desempenho motor de Malembelembe. Numa altura em que a relação de Mandume e Laurentina está por um fio, assim como a possibilidade de o primeiro continuar a viagem depois de uma violenta discussão com Bartolomeu, Malembelembe é comparada a um “destroço mecânico” (p. 130); mais adiante, num momento que prenuncia a reconciliação do casal, “Malembelembe desliza, como num sonho, por entre a sombra perfumada dos palmares” (p. 220).

Pouca Sorte chama-se na realidade Albino Amador, um nome que acarreta múltiplos significados. Chegou a frequentar o seminário (um aspeto da sua identidade que é revelado durante um almoço [ver Gama, 2016: 71], em mais um encontro inesperado com o passado [ver pp. 191–192]), porém um segredo, que o motorista demora a confessar (“Tenciono contar-vos a verdade. Mas não já. Peço-vos paciência.” [p. 101]), retirou-o da vida eclesial e abalou decisivamente a sua relação com Deus. Parte desse segredo está relacionada com um amor proibido e perdido –“Tive um grande amor e perdi-o. [...] Penso nele constantemente. [...] O meu erro. O meu pecado. O escândalo que destruiu o futuro que a minha mãe sonhou para mim.” (p. 160). Pouca Sorte é um homem desfeito –“a bem dizer, em queda estou eu” (p. 161)–, incapaz sequer de dormir. A insónia é, aliás, uma condição inseparável das personagens mais angustiadas e desesperançadas desta obra -veja-se, por exemplo, o caso do gorila do circo: “*Rust never sleeps*<sup>3</sup>... [...] O pêlo [...] acentuava o ar de abandono, de coisa deixada para trás, como a carcaça de um carro na berma de uma estrada secundária” (p. 287); o do homem que assassinou Mauro: “[...] decidi abolir o sono. Já não durmo” (p. 313); ou mesmo o de Mandume quando começa a antever o fim da sua relação com Laurentina: “Fico acordado a vê-la dormir” (p. 109)–, estando igualmente associada à perenidade dos elementos destrutivos –“[a] ferrugem<sup>4</sup> nunca dorme” (p. 333). Para combater a insónia, Pouca Sorte “rond[a] pelos bares, numa ansiedade de predador, à procura de corpos nos quais [s]e possa esquecer” (p. 161), aliando a errância física à errância sexual –“Eu, que tenho sido tão promíscuo” (p. 249).

---

<sup>3</sup> *Rust never sleeps* é o título de um álbum do músico canadiano Neil Young, fazendo de novo a ponte não só com a dimensão musical como com o continente norte-americano.

<sup>4</sup> De novo, *Rust never sleeps*.

É precisamente por não dormir que presencia o lado errado da noite -“O diabo [...] aprecia as sombras” (p. 249)-, tornando-se testemunha de um homicídio. Curiosamente, a sua recusa em participar o ocorrido à polícia demonstra que o perturba mais ser descoberto do que ter assistido à morte de um homem -“Estou-me nas tintas” (p. 315). É a mesma atitude e falta de escrúpulos que o fazem tomar parte em um esquema de tráfico de diamantes, com o intuito de, em breve, poder refugiar-se e começar a esquecer o passado:

Quanto a mim estou-me nas tintas. [...] Faço isto tranquilamente, nunca tive o mínimo problema, há uns bons cinco anos. É um trabalho fácil e lucrativo. [...] Dentro de cinco ou seis anos terei dinheiro para comprar uma vivenda em Cape Town, virada para o mar. Poderei sentar-me no jardim, a ler e a ver passar os barcos. Poderei, finalmente, começar a esquecer -e a ser esquecido (p. 359).

Parte do que quer esquecer é o facto de ter matado, por acidente, um rapaz que o chantageava com fotografias comprometedoras: “Perdi o futuro, os amigos, a família. Perdi tudo, excepto a memória” (p. 368). Mesmo tendo passado sete anos preso, Pouca Sorte sabe que está destinado a ser um fora da lei, a viver à margem da sociedade, não necessariamente por imposição de outros, mas porque ele próprio não encontra paz no meio de outros seres humanos: “Sou o que não tem lugar em lugar nenhum” (p. 35). Esta sua afirmação vai ao encontro da de Mandume quando este confessa: “O que me aflige é a sensação de que não nos movemos [ele e Pouca Sorte] no mesmo mundo” (p. 178), o que confirma a marginalização do motorista. Todavia, sublinhe-se a ironia de se moverem geograficamente lado a lado, durante tanto tempo, permanecendo em mundos (interiores) diferentes.

Outro motivo que induz a marginalização de Pouca Sorte é a sua homossexualidade, que o leitor e as restantes personagens descobrem no instante em que toca na rádio uma música que, resumidamente, define o motorista: “Vivo do outro lado do espelho / [...] querem-me azul, eu sou vermelho” (p. 258); é o mesmo jogo de contradições de uma personagem negra se chamar Albino e Amador, enquanto amador de um só homem e amante de todos.

A estrada é, na verdade, o único local onde, por momentos, encontra paz:

Antes do escândalo (daquilo que não quero falar agora) fui um homem feliz. Ainda sou, a intervalos, nos momentos em que me esqueço. Acontece-me isto: estou sozinho na estrada, eu e Malembelembe, e o grande silêncio da natureza em redor, e dou por mim a cantar. Ao volante de um candongueiro conhecem-se, por vezes, pessoas interessantes, e eu gosto de viajar (p. 101).

Esta constatação explica uma diferença fundamental entre Pouca Sorte e o trio composto por Laurentina, Mandume e Bartolomeu: o primeiro nunca segue por atalhos; nas vezes em que o trio segue de barco ou avião, Pouca Sorte e Malembelembe continuam o percurso por estrada, confirmando a tese de Gama de que, nos *road novel*, os errantes “assumem a viagem, na estrada, como um ato de peregrinação, muitas vezes optando pelo caminho [...] mais longo e mais penoso” (Gama, 2016: 186). De facto, para Laurentina, Mandume e Bartolomeu, a viagem tinha um propósito, logo, depois de o verem cumprido, não valia a pena prolongá-la. Para Pouca Sorte, a estrada, em si, é o próprio propósito: “Esvazio o pensamento enquanto a estrada corre. Viajar é esquecer. Tenho muito o que esquecer” (p. 284). No regresso a Luanda, sozinho com Malembelembe, Pouca Sorte aproveita a paisagem e a sensação de esquecimento que a condução lhe proporciona:

Cheguei ontem a Cape Town com o espírito vazio. [...] Ah, a doçura do esquecimento. Sentia-me feliz como uma ave migratória depois de vencer as areias do Sara. Quilómetros e quilómetros a deslizar sobre a lenta ferrugem da tarde (p. 312).

A experiência das quatro personagens mencionadas até agora não teria ocorrido se não houvesse o objetivo de seguir as pegadas de Faustino Manso, o homem sobre o qual comentaram -“Faustino também não tinha [pátria]. O seu destino é viajar” (p. 198). Os motivos que o levavam a deambular de cidade em cidade estavam inicialmente relacionados com a oportunidade de tocar a sua música ao vivo. Porém, essas deslocações, que nunca se dissociavam de encontros amorosos, incluíam sempre um regresso a Luanda, à casa de família. Houve, no entanto, um acontecimento que alterou o estilo da sua errância: saber-se traído pela sua primeira mulher e pelo seu irmão levou a que não retornasse a casa durante mais de vinte anos. Nesse período, a errância continuou, mas a viagem passou a ser somente de ida, perdera-se o refúgio para onde sempre voltava. Assim, manteve-se no Lobito até receber uma proposta de trabalho em Cape Town, para tocar ao vivo durante três meses. Animado, abandonou a nova mulher e os filhos com a promessa de voltar, mas nunca chegou a fazê-lo. Entre Lobito e Cape Town, fez uma paragem casual em Moçâmedes (Namibe) que, em vez de durar as três semanas previstas, acabou por durar três anos. De novo, os encontros amorosos instaram-no a ficar e, de novo, a proposta para tocar em Cape Town fê-lo partir. A acompanhá-lo, o inseparável contrabaixo Walker, um instrumento que reflete, igualmente, a dimensão da viagem. Não somente através do nome (caminhante), mas pela

sua própria história de errância: Walker teria pertencido a Walter Sylvester Page, um dos pioneiros do *jazz*, e viajara dos Estados Unidos da América até Angola pelas mãos de um marinheiro do exército norte-americano, Arquimedes Moran, que o herdara e oferecera, mais tarde, a Faustino.

Em Cape Town, a história repetiu-se: uma nova mulher e novas oportunidades de disseminar a sua música. Eventualmente, partiria de novo, e não fica claro quais foram os motivos da partida, ainda que se depreenda que estejam relacionados com o contexto político e social do *apartheid* e os perigos que este representava (Faustino era negro, Seretha du Toit era branca). Mais tarde, revela que lhe faltou coragem para permanecer: “Devia ter permanecido ao teu lado, mas não sou, nunca fui, capaz de qualquer acto de coragem” (p. 345). É também a falta de coragem que o obriga a sair de Lourenço Marques (Maputo), onde permaneceu oito anos ao lado da nova mulher, Elisa, que acaba por expulsá-lo: “Não tenho armas, nem coragem, para lutar contra Elisa” (p. 350). Assim, Faustino confessa que a errância é uma fuga para a frente, um modo de escapar àquilo contra o qual não há forças para lutar. Por fim, fixou-se em Quelimane, viajando a maioria dos fins de semana para a Ilha de Moçambique; em ambos os locais encontrou amores, mas algo o fez voltar, subitamente, a Luanda e dar por terminada a viagem de duas décadas: recebeu as notícias de que era estéril e que o seu irmão fora assassinado, bem como uma carta da primeira mulher, Anacleta, onde esta lhe pedia que a perdoasse. O perdão pôs, assim, fim à viagem; o conflito de vinte anos fora finalmente resolvido. Simultaneamente, o regresso a Luanda, às origens, permitiria, talvez, um recomeço, a reconstrução da identidade perdida ao descobrir que os filhos que julgara seus não o eram e que a sua percepção das relações que mantivera com as mulheres com quem partilhara a vida se baseava num equívoco. A necessidade de reconstrução da identidade individual pode, de igual modo, relacionar-se com a da identidade coletiva em virtude das mudanças profundas a ocorrer num país recém-independente, depois de séculos de colonização, e que se depreendem de um dos últimos desabafos de Faustino: “Entretanto, lá fora, há um mundo que se acaba e outro que se prepara para nascer, e eu não sei muito bem a qual pertença” (p. 354).

Atente-se, por fim, numa última representação de errância: Alfonsina. Alfonsina vive nas ruas de Luanda, prostituindo-se para sobreviver. Nasceu no Bailundo, a cerca de 500 km da capital, e aos onze anos parou de crescer; ficou menina para sempre, o que lhe granjeou fama de feiticeira. Quando os

país desapareceram durante a guerra, viu-se forçada a abandonar a sua terra natal e a vaguear pelo país -Huambo, Lubango, Namibe, Lobito e, finalmente, Luanda. Sempre que ambicionava quedar-se por um período mais alargado, o facto de não crescer despertava curiosidade e levantava suspeitas, obrigando-a a partir novamente. A errância era-lhe imposta para esconder a sua condição física e o seu passado -“procurava esquecer-me de mim” (p. 298). Só o caos de Luanda lhe ofereceu o anonimato -“Sou quase livre” (p. 299)- que lhe permitiu parar de se deslocar. Luanda é, em si, o arquétipo do movimento ininterrupto -“Motores, milhares e milhares de motores de carros, geradores, máquinas convulsas em movimento” (p. 46). Não surpreende, pois, que também os principais errantes desta obra, Faustino Manso e Pouca Sorte, encontrem na cidade o único refúgio.

### **A cartografia e o movimento como reflexos do exterior e do interior**

Ao longo da viagem, o esboço cartográfico da envolvente é traçado tanto na narrativa metaficcionada como na ficcionada, sendo, indiscutivelmente, o escritor-personagem quem mais se ocupa da tarefa descritiva (ver pp. 111-112, por exemplo). Ainda assim, porque os registos se entrecruzam, para o leitor, ambas as cartografias se fundem e complementam. Como é próprio dos romances de estrada (ver Gama, 2016: 76; Correa, 2006: 284), as personagens encaram, muitas vezes, a paisagem enquanto reflexo do seu estado de espírito -“Se eu fosse uma cidade, seria assim” (p. 129)- ou deixam-se, de alguma forma, afetar por ela -“Sentimos, frente ao abismo repentino, que nos foge a razão” (p. 82); “O famoso cheiro de África? / Não sei. Traz para dentro do carro uma alegria selvagem” (p. 220).

De igual modo, a técnica descritiva espelha a disposição dos viajantes a cada troço de asfalto percorrido, seja num momento de monotonia -“Palmares e palmares. Quilómetros e quilómetros e quilómetros. Horas a fio”(p. 219)- ou perante a instalação de uma certa melancolia por saberem estar perto o fim da experiência -Quelimane, um dos últimos destinos, é retratada por uma “dolência melancólica, um torpor de fim-de-mundo, ou melhor, de fim-de-tempo” (p. 221).

Para além da paisagem, a própria estrada é descrita pormenorizadamente -“[depois dos] muitos milhares de ferozes buracos[,] como um milagre, um

liso trecho de asfalto” (p. 61); “Os buracos surgiram sem aviso” (p. 70)– e mostra-se capaz de alterar o ânimo das personagens -“Mostrava-se pela primeira vez entusiasmado com a paisagem. / -Grandes curvas!” (p. 94). Também ela molda as suas perceções e interfere no seu humor:

A estrada: uma lisa fita negra, perfeitamente desenhada sobre uma paisagem sempre igual, ladeada por cercas de arame farpado. Isto produz no espírito uma sensação contraditória, simultaneamente de liberdade e de claustrofobia. Ali está o horizonte imenso, a toda a volta, e é-nos vedado. Resta-nos apenas o estreito corredor de asfalto (p. 124).

A estrada asfaltada simboliza a modernidade, a civilização, opondo-se à natureza selvagem:

Há um muro baixo, pintado de branco. De um lado, o nosso lado, corre a estrada. Do outro explode, em silêncio, a natureza: uma vegetação desgrenhada, submersa na lama. [...] Uma fronteira. / A natureza aceitou o contrato, não atravessa o muro, mas não permite também que a civilização — vamos chamar-lhe assim — ponha o pé no outro lado (p. 223).

22

Nesse sentido, as condições do pavimento traçam um retrato da região ou do país que os viajantes atravessam. Em Lubango, “[a]s estradas estão em excelente estado” (p. 81). No sul de Angola, até chegar à Namíbia, “levámos a vida inteira [...] através de estradas mortas há trinta anos, e de vagos trilhos de bois” (p. 123), porém, depois de atravessar a fronteira, “[a]s estradas neste país são lisas, quase sem curvas, um carro aqui, outro cem quilómetros adiante” (p. 130). Já em Luanda, o pavimento rodoviário é mais uma manifestação do caos da cidade:

O Cazenga estende-se por intermináveis quilómetros de caos e pesadelo. O jipe alugado em que seguíamos [...] foi avançando ao longo de uma rede de buracos a que só por ironia alguém pode chamar estradas (p. 331).

A metáfora da estrada serve, por vezes, como recurso para exprimir a condição em que as personagens se encontram, verificando-se, por exemplo, na escolha de palavras do Velho Pascoal ao ler nos búzios que Laurentina está diante de uma “encruzilhada” (p. 233), não conseguindo, depois, escapar ao *cliché* de comparar a vida a uma viagem em que “podemos escolher o caminho que queremos tomar, e é isso que torna este jogo [...] tão interessante” (p. 234). Assim, neste romance, a estrada é mais do que a via sobre a qual circulam os veículos, bem como o movimento representa mais do que uma mera

deslocação física. A ausência de movimento simboliza, na verdade, parar não só geograficamente mas no tempo; equivale a ficar para trás, preso a uma realidade ultrapassada, também ela incapaz de se mover e, conseqüentemente, de evoluir. Tome-se como referência o desabafo do timorense, proprietário do bar em Oncócuca: “Parar? Não vim parar. Fiquei parado. Como um carro que fica sem combustível no meio do caminho. Isto é o meio do caminho entre o nada e o lugar nenhum” (p. 119); ou mesmo a ressalva do escritor-personagem, lembrando que passar por um lugar parado no tempo é diferente de permanecer e ficar acorrentado a ele:

Gosto daqueles lugares onde não se passa nada. Evidentemente, gosto deles enquanto passo, passo a passo, num passeio lento, ou sobre rodas, num rápido deslizar. [...] Sim, gosto dos lugares onde não se passa nada, mas gosto deles apenas enquanto passo (pp. 172–174).

O movimento representa, pois, algo semelhante a estar vivo. O passatempo de Mauro, de implantar “minúsculos mecanismos retirados de velhos relógios” (p. 244) nas carcaças de pequenos insetos, oferece consistência a esta hipótese. Assim, como alguns escaravelhos dissecados passam a bater as asas ou agitar as pinças, também o ser humano, munido de um motor (ou, particularizando, de um veículo motorizado), é capaz de renascer ou de se mover para além das suas forças.

Havíamos referido, no enquadramento teórico, que os *road novels* se ocupam, comumente, do mapeamento do contexto sócio-histórico dos locais por onde transitam as personagens, o que, como vimos, encontrou paralelo na descrição do estado das estradas; porém, em *As Mulheres do Meu Pai*, este aspeto adquire especial relevância. De facto, cada um destes países do sul de África revela as suas cicatrizes e o seu modo de lidar com o presente nas descrições, reflexões e, sobretudo, nos diálogos que os viajantes mantêm com as pessoas com que se cruzam. Em Angola, a herança da guerra civil é particularmente vincada, traduzindo-se tanto em apartes explicativos (“[o] trecho da Canjala, cenário de sangrentas emboscadas durante a guerra, continua por reconstruir” [p. 61]) ou avisos de prudência (“Estamos em território hostil. A guerra acabou, sim, mas há ainda por esses matos adentro uma meia dúzia de bandidos despardalados” [p. 73]), como em referências subtis –veja-se a constatação da ausência de animais na região de Oncócuca e a sugestão de ter sido provocada pela guerra (p. 113)– ou relatos de histórias de vida dramáticas, como a de João, “raptado pelas forças armadas angolanas quando tinha

doze ou treze anos” (pp. 91–92). As personagens secundárias têm um papel importante enquanto testemunhas das transformações sociais recentes. Os exemplos de Magno Monte e Mauro são reveladores disso mesmo, a exposição das suas atividades e envolvimento passados revela as circunstâncias em que se vivia nos anos anteriores à independência de Angola e Moçambique (pp. 245–246 e p. 256). Da Namíbia realça-se a organização e a polidez que encontram eco nas estradas e na paisagem e permitem retratar, fazendo uso de posições contrastantes, os habitantes dos países fronteiriços (“Os angolanos, xê!, bué de confusão. Mas eles têm alma. Aqui as pessoas são frias, como essa paisagem, tudo muito organizado, mas sem surpresa.” [p. 124]). Na África do Sul, sobressaem negativamente as memórias e vestígios do *apartheid* (“Arrependi-me de ter parado. Neste país ainda é perigoso um preto parar num lugar remoto apenas para cumprimentar um branco. Nunca se sabe que tipo de branco temos diante de nós” [p. 302]), bem como a difícil condição das mulheres (ver pp. 138–140) – “A África do Sul é, sem dúvida, um dos países mais desenvolvidos do continente. Desenvolvimento, porém, nunca foi sinónimo de civilização. Nem sequer, infelizmente, de civilidade” (p. 139). É Seretha du Toit quem mais se ocupa de relembrar as lutas empreendidas durante a segregação, estendendo as suas críticas a outras posturas condenáveis como a banalidade da corrupção em África (p. 169). Por outro lado, no mesmo país, é valorizada a diversidade cosmopolita de Cape Town (pp. 141–144) ou a mística do District Six Museum (pp. 150–151). Em Moçambique, a violência da guerra surge como um tópico impossível de ignorar (p. 199), tal como o drama da mortalidade causada pelo paludismo, expresso em números (p. 203). Deste modo, o passado recente dos quatro países, os reflexos de séculos de ocupação, colonialismo e convergência de povos (ver pp. 231 e 237), os desafios das jovens independências ou mesmo as diferenças culturais demarcam-se como uma das questões incontornáveis deste romance.

### **As referências no encaixo do *road novel***

José Eduardo Agualusa não despreza a indissociabilidade histórica entre o *road novel* e os Estados Unidos da América, impregnando o romance *As Mulheres do Meu Pai* de múltiplas alusões a este país. Podemos vislumbrá-las em episódios esporádicos, como na passagem por um Canyon (p. 103) ou na visita a um bar onde, imprevisivelmente, se assiste a um espetáculo de música *country* (p. 104), porém a mais evidente é, porventura, a adoção do *jazz* como género

musical que percorre toda a narrativa. Esta escolha revela-se especialmente inteligente e apropriada num *road novel* angolano, devido às origens do *jazz* que agregam, inevitavelmente, os dois continentes, o norte-americano e o africano.

Em simultâneo, as inúmeras referências ao cinema estadunidense, e ao *western* em particular, reforçam a intencionalidade do autor. Uma delas remete para a figura de James Dean (ver p. 91), o ator norte-americano que, para Corrigan, é a figura quintessencial das narrativas de estrada (em Cohan e Hank, 1997: 7). Também Clarke Gable, protagonista de *Aconteceu Naquela Noite* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934), considerado um precursor do género *road movie* (Paiva, 2011: 44; ver Correa, 2006: 275), é referido. De forma ainda mais notória, destaque-se a descrição que o autor faz do bar onde as personagens vêm a conhecer o homem que assassinou o pai de Bartolomeu –“Anoitecia quando Pouca Sorte nos chamou a atenção para um bar, à beira da estrada. Parecia o cenário de um *road movie* americano, ao estilo de *Thelma & Louise*. Uma bomba de gasolina e o bar atrás, com um letreiro em néon” (p. 130)– ou a dupla menção inusitada a *cowboys* (ver p. 78 e p. 263), figuras-chave do *western*.

Agualusa mina o romance destes e outros apontamentos intertextuais e interartísticos, servindo-se deles, ao mesmo tempo, para entretecer as duas narrativas. Assim, é frequente que a mesma referência –a músicos, atores, escritores, obras, etc.– seja utilizada nos trechos metaficcionalizados e, logo de seguida, nos capítulos que dão conta da história de Laurentina, Mandume, Bartolomeu e Pouca Sorte. O inverso também acontece, com as personagens ficcionadas a aludirem primeiro à referência que se espelhará mais adiante no relato do escritor-personagem. Assim, recorrendo de novo à metáfora da corrida de carros, também neste jogo se imprimem ritmos diferentes às duas componentes narrativas, que se deslocam a curtas distâncias e se ultrapassam alternadamente.

Este estilo marcado por coincidências, da autoria de quem afirma que “a vida triunfa sobre a literatura” (p. 137) e que consegue “cria[r] enredos de que a ficção não é capaz” (p. 194), é manifesto nos mais ínfimos detalhes, desde a escolha dos nomes das personagens –como o de Albino Amador, já referido, ou o de Anunciação, a mulher que denuncia a traição do militar angolano (ver pp. 73–74)– até à inserção de subtis ironias intertextuais, das quais se sublinha o facto de o teste de gravidez de Laurentina ter sido encontrado no meio das páginas do livro *Ada ou Ardor*, de Nabokov, um romance que, também ele,

retrata uma relação incestuosa. Nesse sentido, as várias coincidências e intertextualidades, bem como a inter-relação entre a vida e a literatura, deixam em aberto uma nova proposta de estudo que venha juntar-se aos restantes ângulos de abordagem referidos na introdução.

## Considerações finais

Em dado momento, o escritor-personagem interroga-se: “Afinal, o que permanece em nós depois que a viagem termina? Em mim, invariavelmente, menos que o mais singelo verso. Imagens dispersas, a memória difusa de um cheiro ou de uma cor” (p. 174); porém, não é assim para as suas personagens, todas foram transformadas por esta experiência. É Mandume quem confessa que “o regresso [...] foi uma espécie de fim de festa: um grande cansaço, a louça suja espalhada pela casa, a sensação de que alguma coisa se quebrou ou se perdeu para sempre” (p. 271). De facto, cumpriu-se o pressuposto de duplicidade da viagem, nas vertentes geográfica e espiritual. Laurentina esclareceu a sua identidade e quebrou um ciclo de mulheres divididas entre dois homens, Mandume apazigou-se com as suas origens e Bartolomeu gozou da liberdade de fuga aos constrangimentos da vida doméstica a que, inevitavelmente, teria de regressar, contudo, pelo caminho, descobriu e perdoou o homem que assassinou o seu pai, sarando uma ferida aberta. Para Pouca Sorte, esta viagem em concreto representava somente mais uma etapa de um processo de errância que não terminará enquanto não puder esquecer e perdoar-se por aquilo que não o deixa dormir de noite.

Simultaneamente, confirmámos a presença, em *As Mulheres do Meu Pai*, da maior parte das características fundamentais do romance de estrada: o hibridismo de género com a confluência de aspetos associados ao *bildungsroman* e ao *western* –este último nitidamente visível a partir de múltiplas referências, que se estenderam, igualmente, a outros marcos distintivos dos Estados Unidos da América–, a cartografia do espaço associada às mudanças espirituais experienciadas pelos viajantes, bem como ao contexto sócio-histórico da envolvente, e a existência do veículo motorizado enquanto extensão das personagens. Fica por cumprir a prevalência do masculino. Ainda que quase todas as personagens sejam homens, é Laurentina quem ocupa a figura central: é ela que dá o primeiro passo para a realização da viagem, é ela que inicia e finaliza os capítulos da componente ficcionada da narrativa e é ela que toma

a firme decisão de mudar o rumo de uma história que indiciava repetir-se. Este protagonismo é concedido, intencionalmente, pelo autor desde o início, desde o momento em que decide inseri-la como único elemento feminino num grupo maioritariamente composto por homens.

Analisámos, assim, este romance à luz das considerações sobre a narrativa de estrada, tendo feito referência a perspectivas adotadas em estudos anteriores e sugerido uma proposta para o futuro. Em todo o caso, julgamos pertinente destacar um último objeto de análise que tem que ver com o próprio propósito do documentário que Karen Boswall ambicionava gravar acerca da condição das mulheres em África. Com efeito, a história de Faustino Manso é também a história da condição penosa de muitas mulheres. Esta reflete-se no abandono continuado, em relatos de misoginia (pp. 211-213) ou violência –que atingem o pináculo na história de uma escrava emparedada viva (p. 230)–, no testemunho de Alfonsina (pp. 272, 291, 297-299) ou na expressão da condição das mulheres na África do Sul (p. 138). Igualmente visível é a recorrente dominação do homem sobre a mulher, espelhada no exemplo do rapto de Leopoldina, por Faustino, roubando-a ao seu povo como se de um objeto transferível se tratasse (p. 92), ou no facto de o pai de Doroteia não se importar de casá-la, na altura com quinze anos, com um homem trinta e quatro anos mais velho, pois isso representaria um alívio na sua situação económica fragilizada (p. 57). Por estas razões, torna-se ainda mais relevante o protagonismo concedido a Laurentina e o poder de que esta se reveste para tomar as rédeas da sua vida.

*Inês Costa*

Universidade de Aveiro

27

## Referências bibliográficas

- Agualusa, José Eduardo. 2007. *As Mulheres do Meu Pai*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Agualusa, José Eduardo e Couto, Mia. 2014. “Cartaria”, em *Granta*, nº 4, pp. 53-69. Lisboa: Tinta-da-China.
- Araújo, Gabriela da Paz. 2016. *Identidades e Territorialidades em Romances de José Eduardo Agualusa*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Interculturalidade. Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba. <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/2461> [Consulta: 15/03/2018].

Bakhtin, Mikhail. 1988. *Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec.

Cohan, Steven e Hark, Ina Rae (orgs.). 1997. *The Road Movie Book*. Nova Iorque: Routledge.

Collares, Tiago Goulart. 2014. “Colonialismo, pós-colonialismo e identidade em ‘As mulheres do meu pai’, de José Eduardo Agualusa”, em *Revista ContraPonto*, v. 4, n° 5, pp. 25–35. <http://periodicos.pucminas.br/index.php/contraponto/article/view/10055/8187> [Consulta: 15/03/2018].

Correa, Jaime. 2006. “El road movie: elementos para la definición de un género cinematográfico”, em *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, v. 2, n° 2, pp. 270–301. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297023492005> [Consulta: 15/03/2018].

Eyben, Fabricia Wallace Rodrigues. 2013. *Memórias Engendradas, Ficções do Eu. Antônio Lobo Antunes, José Eduardo Agualusa, Milton Hatoum*. Dissertação de Doutorado em Estudos Literários. Minas Gerais: Universidade Federal de Minas Gerais-UFGM. <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-95HH5A> [Consulta: 15/03/2018].

28 Faedrich, Anna. 2015. “O Conceito de Autoficção: Demarcações a partir da Literatura Brasileira Contemporânea”, em *Itinerários*, n° 40, pp. 45–60. <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8165/5547> [Consulta: 15/03/2018].

Fornos, José Luís. 2011. “Cronotopias multiculturais e polifonia em *As mulheres do meu pai*, de José Eduardo Agualusa”, em *Nau Literária*, v. 7, n° 1. <http://repositorio.furg.br/handle/1/2389> [Consulta: 27/01/2018].

Freire, Larissa Orcelli. 2015. *O Papel do Sonho na Composição das Narrativas de José Eduardo Agualusa*. Monografia apresentada ao curso de Letras. Brasília: Universidade de Brasília. <http://bdm.unb.br/handle/10483/17686> [Consulta: 27/01/2018].

Gama, Gheysa Lemes Gonçalves. 2016. *Da Viagem Física à Jornada Interior: Alegorias e Identidade Cultural em Road Movies Brasileiros (1960–2015)*. Dissertação de Doutorado em Ciências Sociais. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora. [http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFJF\\_71cd17660830ae2d1aa1692cd4f1e357](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFJF_71cd17660830ae2d1aa1692cd4f1e357) [Consulta: 27/01/2018].

Markendorf, Marcio. 2012. “Road Movie: A Narrativa de Viagem Contemporânea”, em *Estação Literária*, v. 10A, pp. 221–236. <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/25999> [Consulta: 18/12/2017].

Meeder, Christopher. 2008. *Jazz. The Basics*. Nova Iorque: Routledge.

Paiva, Samuel. 2011. “Gêneses do gênero road movie”, em *Significação*, v. 38, n° 36, pp. 35-53. DOI <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2011.70902>

Rodrigues, Ana Karla. 2007. *A Viagem no Cinema Brasileiro: Panorama dos Filmes de Estrada dos Anos 60, 70, 90 e 2000 no Brasil*. Dissertação de Mestrado em Múltiplos. Campinas: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285040> [Consulta: 15/03/2018].