

ESPAÇOS AFRICANOS DA PRESENÇA PORTUGUESA: TRAJETÓRIA DE UM EU REINVENTADO

AFRICAN SPACES OF THE PORTUGUESE PRESENCE: PATH OF A REINVENTED SELF

Teresa Beatriz Azambuya Cibotari
Mestre em Teoria da Literatura
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
(teresabam@gmail.com)

RESUMO: A colonização portuguesa na África foi um processo impactante, que deixou muitas marcas. O presente estudo analisa a presença portuguesa no romance angolano **Teoria Geral do Esquecimento**, de José Eduardo Agualusa, especificamente por meio das imagens do apartamento onde a personagem portuguesa Ludo, protagonista, encerrou-se por muito tempo, na cidade de Luanda. Dessa forma, o imaginário constituído será lido de forma a mapear a relação dessa personagem com o espaço que habita, evidenciando a construção de elementos identitários, que tem a ver, também, com a relação entre o ser e a alteridade. O estudo será embasado na **Poética do Espaço**, de Gaston Bachelard.

Palavras-chave: Presença portuguesa. Romance angolano. Gaston Bachelard.

ABSTRACT: The Portuguese colonization in Africa was an impressive process that left many marks. This study analyzes the Portuguese presence in the Angolan romance **Teoria Geral do Esquecimento**, by José Eduardo Agualusa, using images of the apartment where the Portuguese character Ludo, the protagonist, locked himself for a long time, in Luanda. Thus, the formed imagery will be seen as a way to map the relationship between this character and the place where he lives, showing the construction of identity elements, which is related to the association between the self and the other. The study will be based in the **Poetics of Space**, by Gaston Bachelard.

Keywords: Portuguese presence. Angolan romance. Gaston Bachelard.

Introdução

A extensão da colonização portuguesa em África pode ser medida não apenas pelos limites geográficos ocupados; é, antes de tudo, uma medida histórica e cultural. A cartografia lusófona traduz-se nas construções arquitetônicas, no idioma, nas relações sociais, nos sistemas políticos e educacionais implementados, enfim, nas marcas de uma presença.

A literatura é um sistema fundamental nesse mapeamento e constitui um espaço intersticial no qual essas culturas encontram-se. Homi Bhabha (1998), na obra **O local da cultura**, afirma que a arte seria o espaço intersticial de identidade que desloca uma lógica binária de ser e não ser e de diferença pela qual geralmente as identidades são construídas. Muitos romances da África que fala em português

representam o embate entre essas duas culturas – colonizador e colonizado – o qual se realiza por meio de projeções, conforme Bhabha (1998) salienta.

Nesse sentido, a pretensão deste estudo é mapear a presença portuguesa no romance angolano **Teoria Geral do Esquecimento**, de José Eduardo Agualusa (2012), a partir da espacialização construída na obra. Ludo, a protagonista, é uma personagem portuguesa que vai para Luanda não por vontade própria, mas para acompanhar a irmã e o cunhado, que para lá se mudaram. Após o início da revolução, momento em que milhares de portugueses saem de Angola e retornam ao seu país de origem em busca de abrigo, Ludo fica na capital angolana, isolando-se em seu apartamento durante mais de trinta anos.

O mapeamento desse espaço com o qual a protagonista se relaciona será feito considerando-se a perspectiva da imagem como um **ser próprio** que concentra todo um **psiquismo**, segundo o que define Gaston Bachelard (1993), na obra **Poética do Espaço**. Portanto, em razão da intensidade com que o espaço do apartamento de Ludo incide sobre a própria construção da personagem, é que a cartografia desse esquecimento será discutida.

Essa cartografia do esquecimento é ambivalente. Aparentemente, a personagem foi esquecida pela família, mas também passa por um processo de transformação e de apagamento da sua origem portuguesa e dos atributos que lhe permitem afirmar-se segundo essa nacionalidade. Esse processo tem uma relação íntima com o espaço que Ludo ocupa durante o tempo em que permaneceu confinada. A construção simbólica do esquecimento, portanto, é o que será analisado a seguir.

Espaços do esquecimento

Desde a primeira frase do romance **Teoria Geral do Esquecimento**, há pistas do confinamento a que estaria sujeita a personagem Ludovica, protagonista da obra. “Ludovica nunca gostou de enfrentar o céu. Em criança, já a atormentava um horror a espaços abertos” (AGUALUSA, 2012, p. 11). A recusa do céu, nesse trecho, evidencia uma negativa de ascensão, a repulsa do voo, e essa desvalorização constitui o primeiro indício geográfico da personagem, que permanece no plano terrestre. Bachelard (2001), na obra **O ar e os sonhos**, afirma que “tudo o que **se eleva** desperta para o ser, participa do ser. Inversamente, tudo o que se abaixa se dispersa em sombras vãs, participa do nada. **A valorização decide o ser**: eis um dos grandes

princípios do Imaginário” (BACHELARD, 2001, p. 75, grifos do autor). Não se trata, simplesmente, de colocar a personagem num plano terrestre, pelo qual poderia ser analisada. É, sobretudo, uma recusa da verticalidade, da elevação, que tem um sentido e uma valoração próprias, constituintes do **ser** da personagem. Ao longo da trajetória de Ludo, os motivos que levaram a tal recusa serão postos à mostra.

Na sequência dessa apresentação, já encontramos a partida de Ludo para a África. Acompanhando a irmã, que se casara com um engenheiro de minas angolano, a portuguesa vai para Luanda e lá se estabelece. As dificuldades da viagem são representadas por um apagamento que reitera a recusa do céu: “Saiu de casa atordoada, sob o efeito de calmantes, gemendo e protestando. Dormiu durante todo o voo” (AGUALUSA, 2012, p. 12). Nem o céu onírico, nem o céu real são desejados pela personagem, nesse estágio inicial. A ida para Luanda, dessa forma, não significa um movimento de ascensão, mas de descenso, em razão de que essa viagem não foi, de fato, um empreendimento voluntário. Ludo, por motivos até então desconhecidos, vivia à sombra de Odete, sua irmã, a quem acompanhava sempre.

Curiosamente, a família vai se estabelecer num dos prédios mais luxuosos da cidade, no último andar. O topo do edifício, no contexto de recusa da ascensão em que Ludo se movimenta, representa toda a opressão que o espaço africano opera sobre a personagem portuguesa. Além disso, o apartamento tem dois andares, e a descrição da imponência desse espaço contrapõe-se à angústia que ela sentia:

Uma elegante e anacrônica escada em ferro forjado subia, numa espiral apertada, desde a sala de visitas até ao terraço. A partir dali, o olhar abarcava boa parte da cidade: a baía, a Ilha, e, ao fundo, um longo colar de praias abandonado entre a renda das ondas. Orlando aproveitara o espaço para construir um jardim. Um caramanchão de bungavílias lançava sobre o chão, de tijolo bruto, uma perfumada sombra lilás. Num dos cantos crescia uma romãzeira e várias bananeiras. (...) Ao regressar do escritório era ali que se sentava, com um copo de uísque ao alcance da mão, um cigarro negro aceso nos lábios, vendo a noite conquistar a cidade. Fantasma [o cachorro que Ludo ganhara] acompanhava-o. Também o cachorrinho amava o terraço. Ludo pelo contrário, **recusava-se a subir**. Nos primeiros meses não se atrevia sequer a aproximar-se das janelas (AGUALUSA, 2012, p. 13, grifo nosso).

Apesar de ser um espaço convidativo, atraente, Ludo recusa a ascensão, pela terceira vez. Há um secreto tormento que impede a personagem de se relacionar com o espaço à sua volta. Bachelard (1993), na obra **Poética do espaço**, refere que

“nosso inconsciente está ‘alojado’. Nossa alma é uma morada. E lembrando-nos das ‘casas’, dos ‘apostos’, aprendemos a ‘morar’ em nós mesmos’ (p. 20). Se há, portanto, um fato oculto que impede a personagem de se relacionar com sua morada interior, isso ocorre da mesma maneira com o espaço físico, ou por meio dele essa dificuldade é evidenciada.

Além disso, Bachelard (1993) também refere o sentido da escada na construção do imaginário. Para o autor, as escadas que conduzem ao porão são sempre de sentido descendente; as que conduzem a andares intermediários são escadas de duplo sentido, ou seja, tanto podem subir quanto descer, e as escadas do sótão são sempre escadas de subida. Nesse contexto, Bachelard também reflete sobre o sentido do porão e do sótão: ao primeiro está ligada uma escuridão; o porão é “o **ser** obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas” (BACHELARD, 1993, p. 36-37, grifo do autor). Já ao sótão estão relacionados os pensamentos ligados à claridade, à luminosidade. No caso de Ludo, subir as escadas seria estar sob foco, o que revelaria a angústia que a atormenta. Então, ela recusa, mais uma vez, a subida.

Mas, para além da dificuldade interior, há outra medida que pesa nessa relação de Ludo com a exterioridade: ela tem a ver com o espaço da alteridade, que é delimitado por questões históricas e culturais, especialmente pelo imperialismo e pelo colonialismo. Ludo é portuguesa e habita um espaço africano, que não é seu e que é por ela definido em razão de sua opressão: “O céu de África é muito maior que o nosso, [Ludo] explicou à irmã: Esmaga-nos” (AGUALUSA, 2012, p. 14). Nesse excerto, fica visível que se trata de uma dialética: há uma delimitação do espaço celeste, que não é mais o céu ontológico da primeira cena. A recusa de ascensão dá-se, portanto, tanto em relação a um céu primordial, quanto ao céu do espaço africano, que traz consigo uma opressão explicada também pela tensão sócio-histórica com que portugueses e angolanos se encontram.

Na sequência, o espaço exterior ao apartamento começa a se conturbar: Odete volta do trabalho com a notícia de que “terroristas” estavam promovendo confusões no metrô. Na mesma medida em que inicia a desestabilização do exterior, também o interior se agita. Orlando discorda da esposa: não são terroristas, são angolanos lutando pela liberdade de seu país. Nesse sentido, há uma reciprocidade entre o espaço interior e exterior, mas não é somente por meio dessa correspondência

que a imaginação se realiza. Bachelard (1993) alerta para o fato de que “a dialética do exterior e do interior se multiplica e se diversifica em inúmeros matizes” (p. 219) e complementa dizendo que “o exterior e o interior são ambos **íntimos**; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade” (p. 221, grifo do autor). A luta pela liberdade do país, então, pertence a um plano íntimo tanto quanto a luta interior da protagonista. Considerando a intimidade desses espaços, qual deles, então, Ludo deveria habitar?

Para fugir a todo esse cenário que vai de encontro à sua vontade, Ludo prossegue suas estratégias de recusa. Outra imagem surge em resposta a esse contexto conturbado: “Ludo cerrava as vidraças para evitar que o apartamento se enchesse das gargalhadas do povo nas ruas, estalando no ar como fogo de artifício” (AGUALUSA, 2012, p. 14). A personagem portuguesa não deseja o espaço exterior. Há, na verdade, duas imagens importantes a serem examinadas nesse trecho. A primeira refere-se às janelas que Ludo cerra. A dinâmica do fechamento expressa uma nova atitude de repúdio por parte da personagem, que nega qualquer aproximação com o espaço exterior. Entretanto, nas não se trata simplesmente da negação do espaço além: esse espaço está representado por um pensamento de verticalidade. As risadas do povo na rua brilham como fogo e ascendem em direção a um céu tantas vezes por Ludo recusado, ou então, sobem em direção ao topo do edifício onde ela está. O que esse encadeamento de imagens propõe é uma dupla recusa: a qualquer pensamento que seja de elevação e a qualquer ruído que não seja de sua própria voz portuguesa.

A entrada do espaço africano e exterior no mundo de Ludo começa a ser elaborada a partir de então. Odete e Orlando saem para a festa de despedida de mais uma família portuguesa que retorna a Portugal. Passa-se a madrugada, o dia seguinte, e o casal não volta a casa. Ludo ouvia, em desespero, os ruídos do exterior: “Explosões sacudiam as vidraças” (AGUALUSA, 2012, p. 21), e pode-se dizer que, igualmente, toda a proteção interior de Ludo tremia também. A personagem recebe uma ligação, e uma voz incisiva indaga-lhe sobre pedras preciosas, das quais ela não tinha conhecimento. “Quer voltar a ver a mana? Fique quietinha em casa, não tente avisar ninguém. Logo que a situação acalme um pouco, passaremos pelo seu apartamento para buscar as pedras.” (idem). A iminência da invasão é uma angústia latente.

Ludo, então, entra em desespero. Vai ao escritório de Orlando e encontra uma escrivaninha, cuja representação merece olhar atento:

O engenheiro mostrava muito orgulho na escrivaninha, um móvel solene, frágil, que um antiquário português lhe vendera. A mulher tentou abrir a primeira gaveta. Não conseguiu. Foi buscar um martelo e partiu-a com três pancadas furiosas. Encontrou uma revista pornográfica. Afastou-a, enojada, descobrindo, debaixo dela, um maço de notas de cem dólares e uma pistola. Segurou a arma com ambas as mãos. Sentiu-lhe o peso. Acariciou-a. Era com aquilo que os homens se matavam (AGUALUSA, 2012, p. 21).

Ao abrir a escrivaninha, Ludo descobre muitas verdades sobre o cunhado. E Bachelard (1993) explica o sentido do secreto que esses objetos encerram:

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade. (...) O espaço interior do armário é um *espaço de intimidade*, um espaço que não se abre para qualquer um (BACHELARD, 1993, p. 91).

Orlando tinha orgulho desse móvel porque, até esse momento, ninguém tinha acesso ao seu interior; a escrivaninha – e o personagem - eram vistos somente pela sua exterioridade. Ludo, na primeira tentativa, não consegue adentrar no espaço interior: faz isso pela força, parte a gaveta com um martelo. E é dessa forma que descobre a intimidade de Orlando, por meio de três objetos: a revista, o dinheiro e a arma (sexualidade, poder e força), que são a vida psicológica do cunhado, antes sempre ocultada pela gaveta.

Logo em seguida, a personagem portuguesa ouve, com surpresa, as pancadas na porta. São as vozes ameaçadoras do telefonema. Ludo corre para buscar a arma de Orlando e, sem abrir a porta, avisa aos homens que devem ir embora. Como os homens não obedecem, Ludo atira contra a porta, e ouviria o eco desse som “durante os trinta e cinco anos que se seguiram” (AGUALUSA, 2012, p. 22). A bala acerta um dos homens, que acaba morrendo enquanto os outros fogem. A personagem, então, leva-o para dentro, cria coragem para subir o terraço e enterra-o lá. Logo depois, das obras de uma piscina que Orlando mandara construir no espaço externo, Ludo utiliza o material deixado no local e começa “a erguer uma parede, no

corredor, separando o apartamento do resto do prédio” (AGUALUSA, 2012, p. 24). Esse é o ponto emblemático e crucial da obra: o definitivo isolamento.

A Ludo, então, resta apenas o apartamento. Não tem mais família, não tem mais a expectativa de um espaço exterior, tomou a grave decisão de permanecer eternamente na casa. Cabe considerar, neste momento, o sentido da habitação. Para Bachelard (1993), o imaginário da casa relaciona-se à proteção, ao abrigo. Tem um sentido de universo para o **ser**. Dessa forma,

A imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir ‘paredes’ com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção – ou, inversamente, tremer atrás de grossos muros, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos (BACHELARD, 1993, p. 25).

No caso de Ludo, a parede não é imaginária, é real. A personagem opta pelo isolamento. Talvez essa tenha sido a única decisão voluntária de sua vida, e por isso mesmo a mais grave escolha. Se, acompanhada da família, a portuguesa já não tinha a coragem de enfrentar a imensidão e a opressão do espaço externo, essa percepção se avoluma com a solidão. A única opção possível, então, na ótica da personagem, seria o isolamento.

Mas essa opção, representada simbolicamente pela parede construída, não teria relação com algo além de uma escolha pessoal? O fato de ser uma personagem portuguesa num romance africano tem uma perspectiva própria. Muitos autores referem, como mito cultural português, o sentimento de ilha, o isolamento em relação ao continente Europeu. Eduardo Lourenço (2012), na obra **Portugal como destino**, refere uma perspectiva de **ilha simbólica** com a qual Portugal constituiu-se e demonstra os aspectos históricos que compuseram a origem de tal mito. Ludo, em parte, representa essa perspectiva: é uma portuguesa que, contra a sua vontade, vai para Angola e rejeita esse país. A saída que ela encontra para o desconforto dessa situação acaba sendo a reafirmação de um atributo mítico-cultural.

A transformação da trajetória da personagem inicia-se no momento da emergência. Em um curto período após o desaparecimento da família, descobre verdades, sobe ao terraço, constrói uma parede. O espaço é o elemento que engendra o sentido da movimentação da personagem, e isso se dará de forma ainda mais

acentuada a partir de então. Entretanto, a rapidez dessa movimentação acelerada dura pouco tempo. Logo após decidir-se pelo isolamento, a dinâmica temporal volta ao estado anterior. Ludo é colocada em definitivo no espaço interno, e será obrigada a confrontar-se com seu íntimo, mas esse será um processo realizado ao longo de toda a obra. Nesses primeiros momentos de confinamento, Ludo expressa um estado de **ser** que se coaduna com o que ela demonstrara até o momento:

Sinto medo do que está para além das janelas, do ar que entra às golfadas, e dos ruídos que traz. Receio os mosquitos, a miríade de insetos aos quais não sei dar nome. Sou estrangeira a tudo, como uma ave caída na correnteza de um rio. Não compreendo as línguas que me chegam lá de fora, que o rádio traz para dentro de casa, não compreendo o que dizem, nem sequer quando parecem falar português, porque esse português que falam já não é o meu (AGUALUSA, 2012, p. 31).

Ludo continua em posição de defesa. Sente medo. Mas a janela já não está fechada. O ar, as vozes, os mosquitos entram. Diferentemente das cenas iniciais anteriormente analisadas, nesta que ocorre após a tragédia, o espaço, apesar de ter sido restringido por uma parede, já não é impenetrável. Embora a personagem sinta medo, o espaço africano dialoga com o espaço interno, o que demarca o início de uma grande mudança pela qual passará a protagonista do romance.

É interessante notar que a evolução dos anos, a partir disso, não é apresentada por marcos cronológicos: “Depois do fim, o tempo desacelerou. Pelo menos foi essa a percepção de Ludo. [...] **Hoje não aconteceu nada. Dormi. Dormindo sonhei que dormia**” (AGUALUSA, 2012, p. 33, grifo do autor). O aspecto da duração é aparentemente elidido do romance, e o desenvolvimento da narrativa e da trajetória de Ludo no apartamento ocorrem a partir da interação da personagem com o espaço. Numa manhã, a água não sai da torneira. Em outro dia, a portuguesa rouba de um apartamento vizinho um galo e uma galinha. Aparece, depois, um macaco que subiu pela árvore adjacente. Progressivamente, a relação entre Ludo e o espaço do apartamento é que fazem avançar a narrativa, e o intervalo de trinta anos vividos em confinamento são comprimidos nessas imagens. Bachelard, na **Poética do espaço**, refere justamente esse condensamento:

O espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço. [...] o calendário da nossa vida só pode ser estabelecido em seu processo produtor de imagens. Para analisar o nosso ser na hierarquia de uma

ontologia, para psicanalisar o nosso inconsciente enterrado em moradas primitivas, é preciso, à margem da psicanálise normal, dessocializar nossas grandes lembranças e atingir o plano dos devaneios que vivenciávamos nos espaços de nossas solidões (BACHELARD, 1993, p. 28).

Um dos elementos importantes, nesse sentido, é a janela. Muitas cenas, desde o início da obra, ocorrem com a personagem olhando para a janela, que é um espaço de decisão. Se a janela fechada evidenciou, anteriormente, uma recusa, a abertura da janela ou, então, o posicionamento em frente a ela constitui uma mudança de atitude por parte da personagem, e é exatamente isso o que se observa:

Mudando ligeiramente de posição, Ludo podia contemplar as antenas parabólicas. [...] Uma escuridão densa e rumorosa, feita um rio, derramou-se sobre as vidraças. Subitamente um grande clarão iluminou tudo, e a mulher viu a própria sombra a ser atirada contra a parede. O trovão ribombou um segundo depois. Fechou os olhos. Se morresse ali, assim, naquele lúcido instante, enquanto lá fora o céu bailava, vitorioso e livre, isso seria bom. Decorreriam décadas antes que alguém a encontrasse. Pensou em Aveiro e compreendeu que deixara de se sentir portuguesa. Não pertencia a lado nenhum. Lá, onde nascera, fazia frio. Reviu as ruas estreitas, as pessoas caminhando, de cabeça baixa, contra o vento e o enfado. Ninguém a esperava (AGUALUSA, 2012, p. 63).

Ludo muda de posição e isso evidencia claramente uma mudança também em seu íntimo. Ao mesmo tempo em que percebe não ser mais portuguesa, já é capaz de encarar o céu. Mas esse enfrentamento não é total, é gradativo. Ludo, que antes fechava as janelas, criando uma barreira sólida entre ela e o espaço exterior, neste momento apenas fecha os olhos. A estratégia de recusa ainda existe, mas se atenua. O céu, apesar de escuro, troveja, está em tempestade com clarões de luz, da mesma forma que o **ser** da protagonista, que não sabe qual é o seu espaço de nacionalidade. Tem certeza sobre o **não ser** português; mas não sabe a qual lugar pertence efetivamente.

Nessa evolução, Ludo vai ficando cega. A trajetória de esquecimento da personagem é constituída de muitas cenas emblemáticas, que demandariam longa e minuciosa análise. Rapidamente citando uma delas, é exemplar a imagem do terraço, para onde Ludo sobe, mas sempre sob a proteção de um guarda-chuva e, posteriormente, envolta numa caixa de papelão. Gradativamente, a fronteira entre o espaço interior e exterior vai se desfazendo, os instrumentos de repúdio vão se

perdendo, na mesma medida em que isso ocorre em relação ao **ser** da personagem. Os mistérios, os tormentos que a acompanhavam vão sendo desvendados: a filha que a encontra no apartamento foi fruto de uma violação, sofrida em Portugal. Isso explica a angústia e a dificuldade que Ludo sentia em se relacionar com os espaços abertos, constrói o sentido de sua opção pelo isolamento. Também explica a razão pela qual os espaços da habitação não são espaços felizes, ao contrário do que evidencia Bachelard (1993), na **Poética do Espaço**. O autor refere que, na casa natal, aprendemos sobre a função de habitar. Ela fica gravada em nosso inconsciente, e nós levamos essa estrutura para as demais casas onde habitamos. No caso da personagem, depois do episódio em que ela, muito menina, fora violada, o pai trancou-a num quarto escuro até o parto e nunca mais falou com a filha: “A vergonha é que me impedia de sair de casa. O meu pai morreu sem nunca mais me dirigir a palavra. Eu entrava na sala e ele levantava-se e ia-se embora” (AGUALUSA, 2012, p. 167). O aprendizado da habitação, para Ludo, não fora feliz, e por isso é que foi tão difícil para ela aprender a habitar em Luanda. Isso só foi possível a partir de um isolamento, que forçou um contato intenso e íntimo com o seu próprio **ser** e com seus fantasmas.

A personagem que surge depois dessa experiência intensa é uma Ludo renovada. Depois que ela é resgatada do apartamento e que várias histórias de outras personagens da obra desembocam à porta de sua habitação, Ludo já é capaz de encarar o espaço exterior, que passa a reconhecer como seu. A cegueira não foi completa. Resistindo a um convite da filha para retornar a Portugal, Ludo explica:

Filha, esta é minha terra, já não me resta outra. (...) A minha família é esse menino, a mulemba lá fora, o fantasma de um cão. Vejo cada vez pior. Um oftalmologista, amigo do meu vizinho, esteve aqui em casa, a observar-me. Disse-me que eu nunca perderei a vista por completo. Resta-me a visão periférica. Hei de sempre distinguir a luz, e a luz neste país é uma festa (AGUALUSA, 2012, p. 154).

A personagem perde muito da sua visão e da sua ótica anterior, mas ainda é capaz de notar que o espaço angolano, africano já lhe pertence. Essa é uma mudança substancial, e é com as imagens dessa percepção que o romance finaliza. “Agora passou. Saio à rua e já não sinto vergonha. Não sinto medo. Saio à rua e as quitadeiras cumprimentam-me. Riem-se para mim, como parentes próximos” (AGUALUSA, 2012, p. 167). Diferentemente das cenas iniciais, o espaço de Ludo é o além, a proximidade com o outro. Não há mais recusa. Depois de percorrer todo o

mapa de seu espaço interno, Ludo encontrou o tesouro.

Conclusão

A personagem portuguesa do romance angolano **Teoria geral do esquecimento** (AGUALUSA, 2012) teve sua trajetória marcada pela relação com o espaço. As imagens analisadas constituíram um percurso que diz respeito tanto a uma geografia interna quanto externa. A teoria do esquecimento composta no romance foi, também, uma geografia do esquecimento, em razão de que as imagens dos lugares habitados por Ludo concentraram um forte **psiquismo** de seu *ser*, conforme a concepção de Gaston Bachelard.

Ludo transformou-se a partir de três estratégias: recusa, reconhecimento e aceitação. Nas primeiras cenas, a imagem do fechamento das janelas, do sono durante o voo, do afastamento das escadas, da construção de uma parede compuseram o estado fragilizado e conturbado do **ser** de Ludo. A aproximação da janela e o olhar em direção à tempestade foi a imagem que efetivou o desejo de mudança por parte da protagonista, que passou a reconhecer-se internamente. E, por fim, a ocupação do espaço externo, a saída do isolamento foi a estratégia de aceitação do seu lugar íntimo, ao qual correspondeu também a aceitação do espaço africano.

Essas estratégias, além de representarem mudanças internas da protagonista, evidenciam uma relação identitária que tem a ver com as tensões sócio-históricas com que Portugal e os países africanos por ele colonizados estabeleceram suas relações. O isolamento, atributo cultural português, segundo muitos teóricos, foi uma forma de transformação dessa identidade, que passou a reconhecer e a aceitar o espaço da alteridade africana, especificamente Angola.

A teoria geral existente no romance, então, não é apenas a do esquecimento; é a da construção de novas memórias, a da transformação identitária e a de surgimento um novo **ser**.

Referências

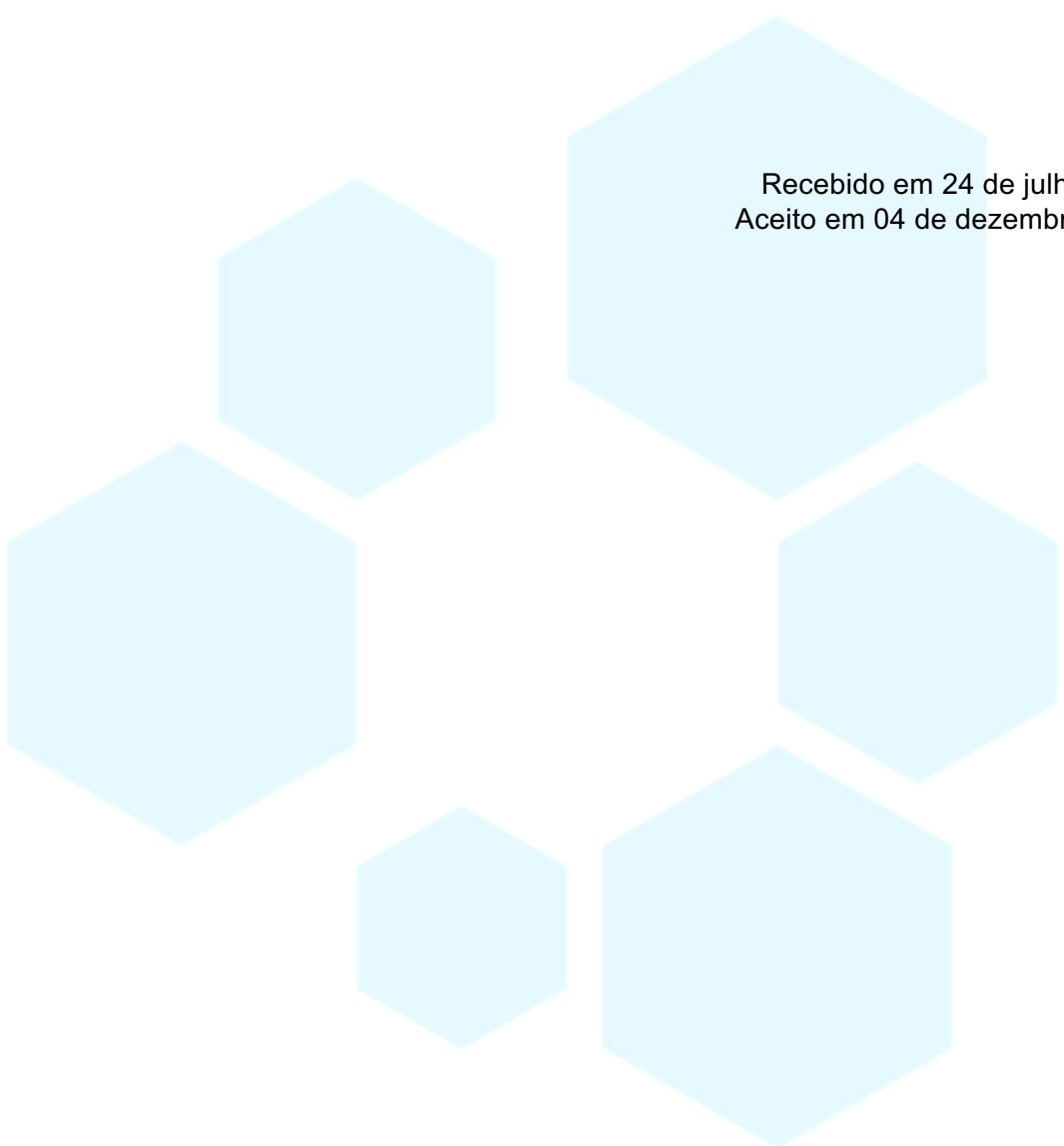
AGUALUSA, J. E. **Teoria geral do esquecimento**. Rio de Janeiro: Foz, 2012.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

LOURENÇO, E. **Portugal como destino seguido de Mitologia da Saudade**. 5ª ed. Lisboa: Gradiva, 2012.



Recebido em 24 de julho de 2016
Aceito em 04 de dezembro de 2016