

**MESTRE DOS BATUQUES: FALSO ROMANCE HISTÓRICO DE JOSÉ
EDUARDO AGUALUSA**

Jucelino de Sales¹

1 Dados da obra literária resenhada:

AGUALUSA, José Eduardo. *Mestre dos batuques*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2024.

2 Principais características da obra:

A obra literária, *Mestre dos batuques*, é uma narrativa esculpida no gênero romance, de autoria do escritor angolano José Eduardo Agualusa. Corresponde ao mais recente livro literário publicado por esse premiado autor e foi anunciada entre as obras finalistas, na modalidade prosa, do badalado Prêmio Oceanos, em sua edição de 2025. Nesse mesmo ano, em reconhecimento à sua narrativa criativa, sagrou-se obra vencedora do Prêmio Literário Manuel de Boaventura.

Sua narrativa fictícia centra-se numa história de amor entre o protagonista, o sargento Jan Pinto – homem branco mestiço, filho de pai português e mãe angolana – e sua amada, Lucrécia – mulher de epiderme negra, também proveniente da mestiçagem. O romance narra nos primeiros anos do século XX, aventuras e desventuras, borradas de amor, traição, tirania, preconceitos, reviravoltas, redenção e luta por liberdade, em torno de um acontecimento histórico, central na diegese, que nucleia, atrai e dilata a gama de peripécias espalhadas pelos inúmeros episódios que compõem a estrutura de sua partitura romanesca: a Revolta do Bailundo (1902-1904).

A diegese romanesca se inicia numa ilusória sensação de foco heterodiegético “Primeiro viram a andua, estendida, como um erro magnífico, na lama vermelha” (Agualusa, 2024, p. 11). A narrativa principiada com a ambiguidade de ângulo focal sob a postura de um narrador onisciente, tem sua narração auditada em segunda pessoa, isto é, sob o prisma homodiegético, do testemunho distanciado que observa o passado pelo filtro de fontes documentais (oral e/ou escrita). No caso, fitas cassetes, um diário da e conversas com a própria tia-avó Irene (irmã de Lucrécia) – instrumentados por meio de

¹Doutor e mestre em literatura (POSLIT/UnB). Licenciado em Letras (UEG). Docente de literaturas de língua portuguesa e ensino na UEG, campus Nordeste (Formosa). Docente de língua portuguesa na SEEDF. E-mail: jucelino.sales@ueg.br.

uma narradora e, frise-se, uma narradora mulher, a quem o autor empírico de Agualusa celebra a palavra, que evidencia seu estatuto de narradora-testemunha no processo diegético por intermédio de cortes providenciais na composição, com a inserção cirúrgica de comentários – maquinalmente grafados entre parênteses e destacados em itálico. Tratam-se de comentários entabulados num artifício didático que facilita a compreensão do leitor sobre essa intromissão narratológica.

Narradora que se revela aos poucos, na medida em que os comentários, ora de teor anedótico, ora de teor cronológico, ora sob o estatuto de um relato histórico-lingüístico, ora meramente circunstancial para o movimento da narrativa, vão se acumulando no decurso da trama. Outrossim, já na entrada do segundo comentário, lança ao leitor uma piscadela que posteriormente se desfralda para o desvelamento de sua identidade, que no avanço da intriga reconheceremos a narradora como neta do protagonista que, a certa altura de sua vida, se coloca a narrar a história familiar de seus antepassados. Ocorre também sua ligação com eventos de natureza animista estrategicamente ficcionalizados que circundam a Revolta do Bailundo: “(*Foi meu pai, Mateus Van-Dunem Pinto, filho de Lucrécia Van-Dunem e de Jan Pinto [...]*)” (Agualusa, 2024, p. 17).

O arquitexto do romance se distribui em cinco capítulos, intitulados nesse formato: “Primeiro capítulo, Segundo Capítulo” e, assim, sucessivamente, conforme disposição no sumário que, por sua vez, se multiplicam em subcapítulos enumerados com algarismos cardinais, sequenciados a partir do número “1”, e com variações quantitativas entre os capítulos. A exemplo, o primeiro capítulo se distende do subcapítulo “1” ao subcapítulo “16”. Com exceção do quinto e último capítulo, centrado na narradora, cada capítulo anterior encerra uma etapa na peripécia do protagonista.

O romance comporta dois paratextos: uma longa epígrafe que antecede a narrativa, creditada à compositora e DJ hatiana, Val Jeanty, e extraída do filme *United States of Hoodoo*, de Oliver Hardt e os “agradecimentos” que o autor inseriu logo após o subcapítulo final. Ambos elementos paratextuais funcionam como pistas interessantíssimas para interpretação estético-literária do romance.

A epígrafe relaciona o tema da frequência musical que se liga diretamente ao título da narrativa, uma vez que o batuque suporta a viga central da proposta formal-temática romanesca, conforme ilustraremos mais adiante. Já nos

“agradecimentos”, Agualusa enfatiza que o romance criado por seu autor empírico “surgiu-[lhe] num clarão” e confessa que “o escritor moçambicano Mia Couto foi acompanhando a gestação de toda a trama [...]” (2024, p. 217).

Para fechar essas palavras preliminares, e abrir o debate literário para demais apontamentos, em entrevista concedida próximo ao lançamento da obra, o escritor expressou que “De certa maneira é um *falso romance histórico*, na medida em que acompanha a história de Angola até um certo ponto, e a partir dali é uma outra história [...]” (grifo nosso).

3 Contexto histórico e social abordado

Como exposto, o acontecimento histórico que age como cerne da narrativa, “a Revolta do Bailundo”, entre 1902 e 1904, recupera na trama ficcional um evento significativo para a compreensão sócio-política e histórico-cultural sobre o mundo angolano. Além disso, o evento é redimensionado por meio de estratégias literárias falsificadoras, que descontroem a elegível história oficial e, através do artifício composicional tecido pelo autor-empírico, reconstrói o período efabulado falseando acontecimentos, fatos e desdobramentos no decurso da cronologia.

Em certa proporção, trata-se de um romance histórico lavrado sobre um fato historicizado, o “conflito entre grupos heterogêneos de nativos do Planalto Central da região da atual Angola, elites comerciais europeias e crioulas e o governo colonial português” (Santos, 2016, p. 44). Noutra desproporção, um falseamento que narra a alternativa do que poderia ter acontecido, “este romance reinventa, muito livremente, alguns aspectos da riquíssima história e mitologia do povo ovimbundo” (Agualusa, 2024, p. 217), sem que sua desproporção interfira prejudicialmente na narrativa histórica. De outro modo, revitaliza o olhar para a preteridade e reorganiza outras compreensões para a posteridade.

O fundo histórico retrata o conflito real originado de “uma simples disputa entre portugueses e africanos, que estourou a partir de um desentendimento entre um conselheiro do reino de Bailundo e um comerciante português por conta de um débito de rum” (Santos, 2016, p. 45). Como a estudiosa Jéssica Santos explica “esse conflito se desenvolve em um momento no qual eclodem uma série de ações e movimentos de

resistência africana em resposta às campanhas portuguesas de ‘pacificação’” (2016, p. 45). Até aí a trama histórica converge com o fio fictício.

No regresso para sua terra natal, Benguela, em conversa com o irmão Mateus, o sargento Jan Pinto, retornando de Lisboa (onde estudou e ingressou no exército), enviado de volta em missão militar secreta, toma conhecimento dos motivos que levaram o soba Mutu-ya-Kevela, (rei do Bailundo), a atacar lojas portuguesas: cita a proibição do tráfico escravo, depois o aumento exacerbado do produto da borracha, por último, o comércio ilegal proveniente da falsificação de bebida praticada pelos comerciantes lusitanos.

Santos situa que o conflito se deflagra devido a “alegada dívida não paga de rum comprado pelo líder Mutu-ya-Kevela a um comerciante português” (2016, p. 49). A partir desse episódio “Mutu-ya-Kevela, então, rejeitaria a proposta de se reportar aos líderes do forte e afirmaria que não mais reconheceria a autoridade do capitão-mor” (2016, p. 49).

No caso do romance, não obstante a convergência alusiva a esse enredamento histórico, os desdobramentos episódicos se dilatam e tomam outros rumos. Conforme o escritor explicou em artigo jornalístico redigido pela jornalista Napiri Lufânia para a Forbes África Lusófona, o romance “(...) tem uma história alternativa, o Reino do Bailundo, que nunca chega a submeter-se ao poder colonial português, permanece independente até à independência de Angola”.

A trama fictícia principal se inicia com um fato estranho: a morte de um pelotão de soldados portugueses, constatada pelo personagem secundário, e braço-direito do protagonista, o alferes Luis Mambo: “encontraram vinte e cinco cadáveres. A maioria não apresentava nenhum corte de lâmina, buraco de bala, hematomas ou contusões” (Agualusa, 2024, p. 12). O fato extraordinário, por vezes, insólito, torna-se motivo de séria investigação conduzida pelas autoridades portuguesas a frente do sistema colonial. As autoridades se movem em articulações político-militares com intenção de desbaratar e explicar como as mortes insólitas, de fato, ocorreram.

No decurso da narrativa, outras expedições militares sofrerão derrocada semelhante, pressionando, *a posteriori* aos acontecimentos narrativos decisivos, as autoridades portuguesas para a assinatura de um acordo diplomático.

Destacamos a segunda incursão de Jan ao reino do Bailundo, já nos desdobramentos da guerra, em que reencontra seu amigo de infância, Katema, da nação ovimbundo. Em ocasião diegética anterior, quando Jan e uma força expedicionária estivera no reino resgatando da situação de escravo um comerciante português, Katema já tinha revelado ao protagonista (a quem chama de Kavita) que ele, Katema, personifica “Henjengo, o Mestre dos Batuques” (Agualusa, 2014, p. 57).

Nessa nova investida, em que o protagonista escapa da morte em batalha por intervenção providencial do amigo, falsificando sua morte ao beber uma erva que faz adormecer e, com isso, garante a sobrevivência, Jan também toma conhecimento sobre os significados místicos e sagrados dos batuques.

O efeito dos batuques que atua como uma força anímica sobre o inimigo, ao recobri-lo com “memórias antigas, uma grande tristeza...” (Agualusa, 2024, p. 104), que leva a diferentes espécies de morte, sem necessidade de luta corporal e/ou confronto armado, Kavita, agora Henjengo, explica que descende de antiga tradição ritualística. Essa tradição compreende “remotíssimas lendas” (2024, p. 109), em que “dizia-se que o grande caçador Katiavala, fundador do Reino do Bailundo, teria criado uma sociedade secreta de guerreiros batucadores, os quais, recorrendo a ritmos apreendidos com os espíritos, conseguiram paralisar seus inimigos” (2024, p. 109).

Em certo momento do diálogo, Henjengo, ao circunstanciar os tambores secretos, profere que “os mortos falam pelas vozes dos tambores” (2024, p. 110). Confessa que essa aprendizagem alcançou junto a um velho ancião batucador, Ndalu, com quem passou uma temporada sob seus ensinamentos ancestrais, ao compreender que a força extraordinária que age nos batuques provém dos “[...] espíritos que estão por toda a parte, e tudo animam” (2024, p. 110).

A dilatação do pensamento animista na diegese, além de estratégia composicional costurada pelo autor-empírico, fortalece a identidade estético-formal e engrandece o fenômeno literário que se constitui como vetor diferenciador das literaturas africanas de língua portuguesa. Como explica Silvio Ruiz Paradiso, o imaginário cultural-religioso africano “tem em comum um pensamento animista, e são manifestadas através de ritos, hierarquias definidas e, às vezes, com o uso de objetos, plantas e/ou animais e experiências de caráter extra-sensoriais” (2020, p. 3).

Com o poder dos tambores sagrados tudo é possível. O extra-sensorial consolida o meta-empírico no efeito que os batuques impulsionam nas desforras bélicas. A intromissão do insólito participa da narrativa. E sua participação acontece por meio da atuação do realismo animista. Com essa viga, o romance sustenta seu arquitexto.

O animismo entronizado pela frequência dos batuques que com “um grupo de quinze homens muito bem treinados pode paralisar trezentos guerreiros inimigos...” (2024, p. 111), organiza a composição formal-temática da diegese. Embora haja perplexidade por parte do colonizador (especialmente as autoridades portuguesas) e dos assimilados, a ideia de que o subterfúgio de feitiços implicava nas constantes derrotas, tanto inquietava quanto impactava o moral das tropas. Já para o povo ovimbundo, elementos recorrentes da cosmogonia animista, como o poder da magia e o auxílio dos espíritos, são dinâmicas consubstanciadas na “na ideia que em tudo há alma, e que esse tudo pode ser passível de culto” (Paradiso, 2020, p. 5).

Nessa chave de compreensão, como o velho Ndalu enfatiza a Hejengo, num riso para si: “Tudo é possível” (Agualusa, 2024, p. 111).

Para encerrar, a subtrama apresenta uma narradora que movida pelo interesse em sua ancestralidade, se dedica à escuta oral de sua tia-avó e também a escarafunchar o diário que ela deixou. Nessa guinada, a personagem articula o movimento entre oralidade e escritura, numa movência em busca da “tradição viva” (Bâ, 2010), que ela rearticula na performance, na medida em que a vida a leva a “estudar música. Jazz. Percussão.” (2024, p. 202), tornando-se DJ.

Ironicamente, como efeito das narrativas pós-coloniais lavradas na ironia intertextual, a narradora se apropriará dos ensinamentos de sua tia-avó que, por sua vez, recebeu de Dumbila, uma dos vinte e quatro guerreiros-batucadores. Também se apropriará de informações e dados que estavam gravados em trinta e duas cassetes, materiais com o qual construirá uma carreira musical de sucesso, com uma discografia de profundo sabor animista, em que um dos álbuns – *Down Beat* –“dizia-se que ao escutá-lo algumas pessoas eram assaltadas pelos seus fantasmas mais profundos” (2024, p. 205), circunstanciada na personificação artística com que a narradora se nomeia: “Hoje, sou Henjengo. Sou eu, o Mestre dos Batuques” (2024, p. 204), ou mais especificamente: DJ Henjengo.

4 Relevância do tema tratado

A leitura do romance permite aproximação detida tanto a aportes culturais vivenciados em Angola, no contexto histórico recortado, especialmente os mitos, crenças e rituais da etnia ovimbundo, como também à mecânica configuradora e as estratégias articulatórias do sistema colonial em pleno vigor.

Quanto a esse segundo ponto, a narrativa pulveriza as insinuações políticas referentes ao processo de colonização imperial. Exemplificamos com uma cena, entre tantas outras disseminadas na trama:

Em conversa entre Jan, seu irmão Mateus, e o alferes Luis Mambo, ressaltam-se os pesados impostos que recaem naquele momento sobre os colonos, diferentemente do tempo de Ekuikui II. Também a questão ideológico-imperial de que as autoridades coloniais, alheias ao que acontece nas colônias, desenham “fronteiras num mapa imaginário”, muito por imposição de interesse econômico dos colonizadores, na medida em que, como Luis Mambo declara e ao mesmo tempo descortina “Os comerciantes têm vindo a insistir com o governador para que ele submeta os reinos independentes” (Agualusa, 2024, p. 46). Revelação da maquinaria colonial que leva à nefasta acepção, construída maquinalmente em prol de uma narrativa ideológica sustentada na ideia de progresso estatuída pelo discurso colonial, na fala conclusiva de Mateus: “Quem decidiu desenhar as fronteiras deste país não sabe o que aqui se passa” (Agualusa, 2024, p. 46).

Nesse sentido, a análise crítica permite concluir que há extrema relevância histórica, cultural e literária, uma vez que revela, especialmente ao leitor brasileiro, detalhes cruciais de um mundo que temos poucas oportunidades de conhecer e que pela janela da literatura a viagem por esse mundo se torna tão mais saborosa. E esse mundo que Agualusa descortina, como o próprio escritor nos orienta em artigo jornalístico supracitado: “é, em grande medida, sobre o Reino do Bailundo, que foi um dos últimos reinos em Angola a render-se ao poder colonial. Toda zona do planalto central de Angola, que tinha vários reinos como Bailundo, Bié, Huambo, permaneceram independentes até o século XX”.

5 Avaliação pessoal da obra

De fato, conforme Agualusa prenuncia, a narrativa prosaica corresponde a um *falso romance histórico* carregado de plurissignificativa falsificação no que concerne à engenhosidade imputada na escritura literária que se desdobra em enriquecedora experiência estética, denúncia histórica e aprendizagem cultural sobre o mundo angolano, especialmente sobre a região geográfica que o romance recobre.

A ideia de falso romance histórico evocada pelo escritor não diminui em sentido algum a beleza formal-temática da narrativa. Por outro lado, a robustece. Além de embaralhar a história oficial, a alternativa de que o Reino do Bailundo e os reinados ao redor continuaram independentes no período imperial contemporâneo, estreitado nas primeiras sete décadas do século XX, que compreende a própria ditadura de Salazar, e que se consubstancia na independência definitiva de Angola nos anos 1970, não apenas recapitula o drama histórico para reconstituí-lo com denúncia e problematização, como também desbarata a farsa histórica de que Angola teria sido colônia portuguesa por quinhentos e setenta anos.

Na postura das teorias pós-coloniais, o romance contradiz as epistemologias eurocêntricas com refutações criativas contra o perigo de uma história única, na medida em que, como nos ensina Chimamanda Ngozi Adichie, a história única é oriunda da literatura ocidental e “[...] cria estereótipos [...] que são incompletos” (2019, p. 10). A narrativa se equilibra exatamente na desconstrução de estereótipos, inclusive o estereótipo histórico, sobre o espaço geográfico circunstanciado.

Destarte, o arranjo romanesco em termos composicionais dialoga com exuberância com as poéticas do pós-modernismo, acercando-se do caráter de uma narrativa polvilhada com metaficação historiográfica. Como Linda Hutcheon aponta, “[...] a metaficação historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais” (1991, p. 145). Nessa dimensão, Hutcheon explica que “a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (1991, p. 147). E é exatamente o que o escritor faz, ao imaginar alternativa consolidadora para a liberdade ininterrupta dos povos do Bailundo.

Em suma, há tanto qualidade estética, quanto qualidade temática no trato narrativo dado à trama. A leitura do romance permite não apenas imersão

histórico-cultural no passado angolano, no que concerne a um evento histórico central para o país em questão, como também aprendizagens significativas sobre a geografia do espaço ficcionalizado, bem como a mitologia, as crenças, a linguagem do povo de etnia ovimbundo.

Permite também imersão potencial no pensamento animista, e sua elocução como ontologia filosófica – cultural e religiosa – para a compreensão sobre especificidades e singularidades determinantes em torno da africanidade, em especial, da angolanidade, foco da narrativa. Permite, sobretudo, questionar a história única por meio da capacidade da literatura de criar histórias alternativas que abrem compreensões divergentes e afetam positivamente o conhecimento.

7 Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BÂ, Amadou Hampaté. A tradição Viva. Em: KI-ZERBO, Joseph. *História geral da África*. 2 ed. Brasília: UNESCO, 2010.
- HUTCHEON, Linda. *Poéticas do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- LUFÁNIA, Napiri. *Obra “Mestre dos batuques” de Agualusa lançada a 25 de outubro*. Disponível em:
<https://forbesafricalusofona.com/obra-mestre-dos-batuques-de-agualusa-lancada-a-25-de-outubro/>. Acesso em: 29 out. 2025.
- PARADISO, Silvio Ruiz. *O realismo animista e a literatura africanas: gênese e percursos*. Disponível em:
[<https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/6187>](https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/6187). Acesso em: 29 out. 2025.
- SANTOS, Jéssica Evelyn Pereira dos. *Guerra e sangue para uma colônia pacificada: a Revolta do Bailundo e o projeto imperial português para o Planalto Central do Ndongo (1902-1904)*. Disponível em:
[<chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.historia.uff.br/can_tareira/v3/wp-content/uploads/2017/05/e25a04.pdf>](chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.historia.uff.br/can_tareira/v3/wp-content/uploads/2017/05/e25a04.pdf). Acesso em: 29 out. 2025.

Recebido em 10/10/2025

Aceito em 20/12/2025