



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE  
JANEIRO**

**ROBSON LACERDA DUTRA**

**PEPETELA E A ELIPSE DO HERÓI**

Rio de Janeiro  
2007

# **PEPETELA E A ELIPSE DO HERÓI**

por

**ROBSON LACERDA DUTRA**

Tese de Doutorado apresentada à  
Coordenação de Pós-Graduação em  
Letras Vernáculas da Universidade  
Federal do Rio de Janeiro.

Área: Literaturas Portuguesa e Africanas  
de Língua Portuguesa.

Especialidade: Literaturas Africanas de  
Língua Portuguesa.

Orientadora: Professora Doutora  
Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco.

Co-orientadora: Professora Doutora  
Inocência Luciano dos Santos Mata,  
Universidade de Lisboa.

Dutra, Robson Lacerda  
Pepetela e a elipse do herói. Rio de Janeiro, 2007.  
xiii, 210 f.

Tese (Doutorado em Letras Vernáculas)  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Faculdade de Letras, 2007.

Orientadora: Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco  
Co-orientadora: Inocência Luciano dos Santos Mata,  
Universidade de Lisboa.

1. Literaturas Vernáculas. 2. Literatura Portuguesa.  
Literaturas Africanas. 3. Angola – Teses.  
I. Secco, Carmen Lucia Tindó Ribeiro (Orient.)  
II. Inocência Luciano dos Santos Mata (Co-orient). III.  
Universidade Federal do Rio de Janeiro.  
Pós-Graduação em Letras. III. Título.

## **PEPETELA E A ELIPSE DO HERÓI**

Tese de doutoramento submetida à banca examinadora aprovada pelo Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Professora Doutora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco – UFRJ – Orientadora

---

Professora Doutora Inocência Luciano dos Santos Mata – Universidade de Lisboa – Co-orientadora

---

Professora Doutora Nadiá Paulo Ferreira - UERJ

---

Professora Doutora Laura Cavalcante Padilha - UFF

---

Professora Doutora Rita de Cássia Natal Chaves - USP

---

Professora Doutora Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva - UFRJ

---

Professora Doutora Luci Ruas Pereira – UFRJ (suplente)

---

Professora Doutora Tania Celestino de Macêdo – USP (suplente)

Tese aprovada em defesa pública em 01 de fevereiro de 2007

## RESUMO

Este trabalho desenvolve uma reflexão em torno das figurações do herói romanesco em obras de Pepetela, a saber: *As Aventuras de Ngunga*; *Mayombe*; *A Geração da utopia*; *O Desejo de Kianda*; *Jaime Bunda, agente secreto*; *Jaime Bunda e a morte do americano* e *Predadores*.

As relações entre essas figurações são pensadas em seus espelhamentos com as diferentes fases da História de Angola. Estas permitem que se percebam as mudanças ocorridas nos traços subjacentes de “heróis” que partem da solaridade inerente ao despontar do desejo utópico, passando pelo crepúsculo das utopias, até o riso e a carnavalização que caracterizam suas últimas obras e assinalam a elipse de personagens heróicas.

O ponto de chegada são as contradições e impasses vividos por estes “heróis” ao longo da história de Angola e a tentativa de resposta a diversas questões suscitadas pela escrita de Pepetela.

Palavras-chave: romance, herói, vilão, não-herói, utopia, “pós-colonialismo”.

## ABSTRACT

This work reflects upon romance heroes figurations in novels by Pepetela, such as *As Aventuras de Ngunga*; *Mayombe*; *A Geração da utopia*; *O Desejo de Kianda*; *Jaime Bunda, agente secreto* e *Jaime Bunda e a morte do americano* and *Predadores*.

The relations among such characters are thought from their association to different phases of Angolan history on, that are linked to multiple changes in heroic procedures: from the “solarity” perceived in the sparkling of utopia, passing by the twilight of utopic desire to, finally, reach laugh and carnivalisation that are observed in pepetela’s last novels, that, by their turn, point to the ellipsis of heroes.

The arrival point are the contradictions and impasses lived by romanesque heroes in Angolan History and the possible answers to multiple questions issued by Pepetela through his literature.

Key words: novel, hero, villain, non hero, utopia, “postcolonialism”.

## RÉSUMÉ

Cette étude a pour but de faire quelques réflexions sur le rôle et représentations de l'héros dans les romans *As Aventuras de Ngunga*; *Mayombe*; *A Geração da utopia*; *O Desejo de Kianda*; *Jaime Bunda, agente secreto*; *Jaime Bunda e a morte do americano* et *Predadores*, de Pepetela.

Les liaisons entre ces représentations sont pensées à partir de ses miroitements aux plusieurs périodes de l'Histoire de Angola que signalent les transformations des héros solaires caractéristiques de l'utopie, jusque à son crépuscule aussi marqué par le rire et la carnavalisation de ses derniers romans, caractérisés pour l'ellipse de l'héros.

Pour autant, on arrive aux contradictions et impasses des héros romanesques au cours de l'Histoire de Angola et des réponses possibles aux plusieurs questions éveillées par la littérature de Pepetela.

Mots-clés: roman, héros, vilain, non-heroi, utopie, "post-colonialisme".

## SINOPSE

Estudo sobre as figurações do herói romanesco em obras do escritor angolano Pepetela. As diversas conotações e transformações sofridas diacronicamente por essa personagem em *As Aventuras de Ngunga*; *Mayombe*; *A Geração da utopia*; *O Desejo de Kianda*; *Jaime Bunda, agente secreto*; *Jaime Bunda e a morte do americano* e *Predadores* e sua ingerência quanto às relações entre esses romances e a História angolana, assim como a proposta de Pepetela de repensar criticamente o processo de reconstrução de Angola.



À memória de meu avô, José, um dos heróis de  
minha infância, um dos meus primeiros  
contadores de estórias.

Àqueles que acreditam no poder da palavra e  
sabem que juntos sempre caminhamos mais  
além.

## AGRADECIMENTOS

À minha família, especialmente a minha mãe, Eunice. À Rose, Cleber e Fernanda que, apesar de fisicamente distantes, fazem-se sempre presentes.

A Marta e Vinícius, provas inabaláveis de amizade e de amor.

À Professora Carmen Tindó pela orientação atenta às idéias desenvolvidas.

À Professora Inocência Mata pela co-orientação segura e pela generosidade que aqueceram sensivelmente o inverno lisboeta.

Aos professores Laura Padilha e Ronaldo Lima Lins pelas sugestões feitas no exame de qualificação, que muito contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

À Universidade de Lisboa, em especial ao Departamento de Língua e Cultura Portuguesa, pela acolhida.

A Eunice Mariano, Isabel Mariano e Carlos Varelas também pela acolhida em Lisboa, no Alentejo e pelas lições de africanidade.

Aos coordenadores da pós-graduação em Letras Vernáculas e aos funcionários da Faculdade de Letras da UFRJ pelo apoio aos trâmites burocráticos.

Aos meus amigos, alunos e colegas, que direta ou indiretamente, através de críticas e sugestões, apoiaram e contribuíram positivamente para este trabalho.

À CAPES e à FAPERJ pelo apoio financeiro.

**LISTA DE ABREVIATURAS**

|                                                     |       |
|-----------------------------------------------------|-------|
| <i>As Aventuras de Ngunga</i>                       | AAN   |
| <i>A Geração da Utopia</i>                          | AGU   |
| Frente Nacional para a Libertação de Angola         | FNLA  |
| <i>Jaime Bunda, agente secreto</i>                  | JBAS  |
| <i>Jaime Bunda e a morte do americano</i>           | JBAM  |
| <i>Mayombe</i>                                      | M     |
| Movimento Popular para a Libertação de Angola       | MPLA  |
| <i>O Desejo de Kianda</i>                           | ODK   |
| <i>Predadores</i>                                   | P     |
| União Nacional para a Independência Total de Angola | UNITA |

## SUMÁRIO

|                                                                                           |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1.Introdução</b>                                                                       | <b>14</b>  |
| <b>1.O romance e o herói</b>                                                              |            |
| 2.1. Reflexões sobre o gênero e os heróis romanescos                                      | 19         |
| 2.2. O romance angolano                                                                   | 42         |
| <b>3. O Percurso de heróis e vilões: o declínio do “épico”</b>                            |            |
| 3.1. Ngunga, o “herói solar” em busca da mítica nação angolana.                           | 55         |
| 3.2. Entre Prometeu e Ogum: o Comandante Sem Medo, um “herói lunar”                       | 74         |
| 3.3. Aníbal, o Sábio, e o crepúsculo do “herói”.                                          | 90         |
| <b>4. Carnavalização e denúncia de uma Angola sem heróis</b>                              |            |
| 4.1. Caricatura e ruína em <i>O Desejo de Kianda e Predadores</i>                         | 123        |
| 4.2. <i>Jaime Bunda</i> : o herói de risível figura e a distopia                          | 137        |
| <b>1.Conclusão</b>                                                                        | <b>160</b> |
| <b>1.Referências Bibliográficas</b>                                                       | <b>170</b> |
| <b>1.Anexos</b>                                                                           |            |
| 7.1 <i>O Rei dos bichos</i>                                                               | 184        |
| 7.2 <i>Mito sobre o caos universal</i>                                                    | 192        |
| 7.3 <i>Mito da criação</i>                                                                | 202        |
| 7.4.Dissertações e teses sobre a obra de Pepetela defendidas em universidades brasileiras | 204        |

Passamos por um período em que os nossos heróis acabam sempre mortos – Eduardo Mondlane, Samora Machel, Carlos Cardoso – para um outro tempo em que os heróis já nem sequer nascem. Estamos aguardando pelo renovar de um estado de paixão que já experimentamos, esperamos pelo reacender do amor entre a escrita e a nação enquanto casa feita para sonhar. O que queremos e sonhamos é uma pátria e um continente que já não precisem de heróis.

(Couto, 2003, p. 63)

## 1. INTRODUÇÃO

A História é acima de tudo uma arte essencialmente literária.

(Georges Duby, 1980, p.50)

Em 1956, Sean O’Faolain publica *The Vanishing hero, studies in novelist of the twenties* que, como o título indica, tem como tema central o desaparecimento do herói em obras de autores dos anos vinte. Centrando sua leitura em romances de Virginia Wolf, James Joyce, Aldous Huxley, Graham Greene e Ernest Hemingway, dentre outros, o mencionado ensaísta analisa as relações políticas, econômicas e sociais desta década, ainda sob os impactos da I Guerra Mundial, e demais eventos que contribuíram para o desaparecimento do herói.

O’Faolain aponta características sociais do herói clássico, sobretudo aquelas que o subjugam a regras determinadas pela sociedade e resultantes da integração ao pensamento que rege as diferentes épocas por ele vividas. Em seu estudo, este autor também alude ao modo como, a partir do século XIX, o herói se dissociou por completo de características clássicas, iniciando, dentro da estética romanesca, um percurso por uma senda de incertezas e inseguranças que despontaram nas obras que lhe servem de *corpus* literário. É através delas e da contemporaneidade que as une ao tempo de enunciação que as diversas transformações sofridas por esta personagem se tornaram perceptíveis ao longo da História e resultaram em sua elipse.

Esta premissa se consubstancia, guardadas as proporções, nas literaturas africanas, em particular a angolana e, mais especificamente, ainda, na produção literária de Pepetela. Por isso, esta tese tem como intenção mostrar como os romances deste autor, pelo jogo entre enunciado e enunciação, reescrevem criticamente a História de Angola, denunciando que, embora tenha havido, durante a luta pela independência, um projeto de construção de heróis nacionais, estes se foram diluindo progressivamente ao longo da História desse país, perdendo seus contornos “épicos” devido ao clima distópico “pós-colonial” de uma Angola sem heróis.

Ao representar o tecido histórico através de procedimentos como a alegoria, a obra literária de Pepetela busca novas maneiras de refletir sobre seu país. Para tanto, seus textos se afinam às premissas de Georges Duby ao recorrerem às lacunas do discurso da História a fim de que o presente da nação possa ser compreendido, assim como possam ser pensadas algumas diretrizes para seu futuro. Sua escrita vai também ao encontro do pensamento crítico de Edward Said, para quem os modos como se formula ou representa o passado molda a compreensão e as concepções que orientam o presente. Por isso, o “escrever da história”, em Pepetela, torna-se bastante claro ao se apropriar de personagens e eventos que agem como veículos de reflexão nacional, porém dissociados de uma mera celebração “patriótica” do outrora.

Tendo em vista que o passado nos chega textualizado, o que faz com que sua narrativização pressuponha sua aceitação como “verdadeiro”, o discurso histórico e o literário, assim como o modo como são interpretados, dependem de novas concepções da História e da Literatura que serão expostas ao longo da tese. Neste sentido, o que pretendo demonstrar é que os romances de Pepetela rompem a sacralidade da

narrativização historiográfica, desfazendo seu caráter sublime e, por isso, intocável, através de desdobramentos que se abrem a novas formas de leituras de um mesmo evento, algumas delas, por sinal, inconciliáveis.

Também desejo evidenciar que os heróis pepetelianos se revelam ambivalentes e conflituosos, refletindo em seu percurso a fratura da nação dividida. Minha intenção é comprovar como tais heróis acompanham o movimento da História de Angola, oscilando de uma atmosfera solar, inerente à liberdade sonhada nos tempos da luta pela independência, a um momento de crise em que o tom “épico” subjacente aos ideais revolucionários do MPLA se torna trágico, esvaindo-se num tom crepuscular em que se dá o ocaso do herói.

Demonstrarei, ainda, como alguns dos heróis da luta pela independência de Angola se transformam, sob a pena de Pepetela, em heróis às avessas e vilões da nação pela qual pretensamente lutaram, passando a agir, após a libertação, em função de interesses pessoais, esgarçando, dessa maneira, os antigos sonhos de liberdade e igualdade social.

Tendo em vista que o processo de reflexão sobre o presente demanda um distanciamento entre o narrador e o universo narrado, investigarei como os últimos romances de Pepetela assumem a distopia do cotidiano angolano, repensando, criticamente, um sem número de transgressões que tomou conta do país. Indagarei também sobre a função da paródia e da carnavalização nessas obras de Pepetela, observando qual o papel do riso e da caricatura na crítica ao real histórico angolano contemporâneo, de onde os antigos heróis desapareceram.



De modo a verificar tais premissas, divido esta tese em cinco capítulos. No primeiro, consta a Introdução. No segundo, intitulado *O Romance e o herói*, há dois subcapítulos. O primeiro deles, *Reflexões sobre o gênero e os heróis romanescos*, parte de características do romance para tecer considerações sobre este gênero, sobre o herói romanesco e suas características. O segundo, *O Romance angolano*, discorre sobre a produção destas narrativas em Angola, de modo a contextualizar a escrita de Pepetela, seus antecedentes e a forma como estes romances dialogam com o discurso histórico.

O terceiro capítulo, *O Percurso de heróis e vilões: o declínio do épico*, é aquele em que, a partir de uma subdivisão em três tópicos, analiso os romances *As Aventuras de Ngunga*, *Mayombe* e *A Geração da utopia*. Nele pretendo analisar como, ao longo da guerra contra o colonialismo, os heróis romanescos pepetelianos se despem das características solares presentes em *As Aventuras de Ngunga* para se revestirem de tons crepusculares que exacerbam as fraturas vividas por Angola durante a luta pela independência.

No quarto capítulo, *Carnavalização e denúncia de uma Angola sem heróis*, estudarei como a ficção de Pepetela encena alegoricamente a perda de personagens heróicas. Tomarei por base os romances *O Desejo de Kianda*; *Predadores*; *Jaime Bunda, agente secreto* e *Jaime Bunda e a morte do americano*, de modo a verificar como, pelo riso, pela paródia e pela sátira, Pepetela faz uma grande crítica à Angola contemporânea.

O arcabouço teórico desta tese irá basear-se em Georg Luckács, Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Sean O' Faolain, Hayden White, Northrop Frye e Linda Hucheen, que dialogam com escritos de Benedict Anderson, Fredric Jameson, Karl Mannheim, Edward

Said, Roland Barthes, Teixeira Coelho, Theodor Adorno e outros autores, todos citados nas *Referências Bibliográficas*. A estes se somam estudos de pesquisadores das literaturas africanas como André Bokiba, Josias Semujanga, Martin-Granel, Hampâté Bâ, Costa Andrade, Alfredo Margarido, Lourenço Rosário, Inocência Mata, Ana Mafalda Leite, Carmen Tindó, Laura Padilha, Rita Chaves, Maria Aparecida Santilli, Benjamin Abdala Júnior, entre outros.

Ao final, nos *Anexos*, apresentarei a versão integral de alguns textos orais que serão citados ao longo da tese, a fim de corroborar as razões por que foram evocados. Também apresento o rol de dissertações de mestrado e teses de doutorado sobre a obra de Pepetela defendidas em universidades brasileiras, a fim de servir de subsídio à pesquisa eventual de textos acadêmicos sobre este autor.

O que pretendo demonstrar, em última instância, é que, ao questionar o discurso histórico através da discursividade em que Angola se assenta, Pepetela ilumina as sombras da História, gerando, com isso, novas formas de interpretação do discurso histórico. Nos capítulos seguintes, à medida em que os romances forem sendo analisados, se comprovará a seguinte tese: na Angola pós-independência, há uma progressiva perda de heróis, até que, nos anos 2000, ocorre uma completa elipse de personagens heróicas.

## 1. O ROMANCE E O HERÓI

### 2.1. Reflexões sobre o gênero e o herói romanesco

Majestoso, o gorducho Buck Mulligan apareceu no topo da escada, trazendo na mão uma tigela com espuma, sobre a qual repousavam, cruzados, um espelho e uma navalha de barba. Um penhoar amarelo, desamarrado, flutuando suavemente atrás dele no ar fresco da manhã. Ele ergueu a tigela e entoou:

– *Introibo ad altare Dei.*

(Joyce, 2005, p. 1).

Muito embora o vocábulo *romance* tenha surgido para designar a língua do povo, a concepção literária do termo distanciou-se de tal origem. Etimologicamente derivada do advérbio do latim tardio *romanice*, cujo significado remete “à maneira dos romanos”, essa palavra sofreu alterações significativas ao longo dos tempos, representando também aquilo ou aquele proveniente de Roma. Do século XII até o final do século XVI, o vocábulo *rommant* foi usado para designar não apenas as línguas românicas, mas também a composição literária escrita na variante vulgar, em prosa ou em verso.

A partir do século XVII, passa a ser escrito como *roman* e a originar os seguintes adjetivos: *romanesque* (romanesco) e *romantique* (romântico). Essas palavras derivam do adjetivo inglês *romantic*, designando, desde o início do século XVII, a produção feita nos moldes “dos antigos romances”. Tal termo é então usado para predicar uma paisagem, uma cena ou um monumento. Nesse período, esses adjetivos eram empregados, na Inglaterra, para classificar o discurso fantasioso, ridículo e absurdo que

se opunha à concepção clássica. Nesse mesmo país, durante o Iluminismo, além do sentido pejorativo – que caracterizava tudo o que era produto de uma imaginação desordenada e irregular –, começou a surgir uma outra conotação: romântico era aquilo que se ligava à imaginação, que despertava o sonho e a comoção. Tal sentido evoluiu e passou a significar a designação de uma nova tendência artística que, mais uma vez, se opôs à tradição clássica. Na França, o adjetivo *romantique* ganhou preferência em relação a *romanesque* e *pittoresque*, correspondendo, tal qual na Inglaterra, a um discurso que se associava à fantasia e ao rebuscamento. A partir de Rousseau (1712-1778), o termo se consagrou para definir tudo que se associava à imaginação e à emoção. É, contudo, com Stendhal (1783-1842) que, definitivamente, passou a designar uma nova tendência artística que se colocou frontalmente contra os ideais clássicos. Stendhal é, por sinal, o primeiro escritor a se denominar romântico: *Sou um romântico furioso, quer dizer, sou por Shakespeare, contra Racine e por Lord Byron, contra Boileau* (1984, p. 137).

É no Romantismo que o romance desponta como gênero literário, originando novas formas de concepção do mundo. Uma delas se expressa através de uma nova visão do herói, cujo processo de individualização será causa dos conflitos do homem com o mundo. O amor e as aventuras se tornaram temas dominantes desse novo gênero em que o herói passou a ser aquele que confronta a ordem social estabelecida, signo dos novos tempos.

Essa premissa remete a questões levantadas por Georg Lukács na *Teoria do romance*, obra publicada 1916, em que o autor percebe a busca de uma analogia entre o mundo descrito pela ficção literária e aquilo que nela se representa. A obra em questão é fundamentada numa perspectiva histórica e marxista e, mesmo ao estabelecer uma

tipologia do romance, não perde de vista as transformações ocorridas no tempo, em decorrência de alterações sociais e conjunturais.

Por essa razão, Lukács diferencia a épica do romance a partir das relações que o homem passa a ter com seu meio. Mais especificamente, aponta que o surgimento de novos tempos caracterizados pela industrialização incrementada em fins do século XIX e pelo capitalismo rompem definitivamente o universo harmônico e unitário em que o homem se integrava à natureza e à coletividade, tal qual na Grécia antiga. Desse modo, o autor atribui à sociedade moderna burguesa a fragmentação e a hiância surgidas entre sujeito e objeto que resultaram no estabelecimento de uma tipologia do romance, cujo paradigma se revela por novas relações entre o indivíduo e a sociedade; idealização e ação; alienação e compromisso. É a partir deste sistema que Lukács redimensiona os laços entre civilização e arte, explicando como as formas artísticas se estruturam em momentos históricos distintos e que resultam no fato de James Joyce, por exemplo, ao escrever sua versão do mito de Ulisses que serve de epígrafe a esse capítulo, optar por fazê-lo sob influxos romanescos, deslocando a ação da Hélade antiga para a Irlanda do início do século XX, reduzindo, de igual modo, os muitos anos que Ulisses esteve distante de Ítaca, sua ilha natal, para as poucas horas que o romance descreve. Essa também é a razão por que, na primeira cena do romance, o autor alegoriza a cisão do sentido de totalidade atribuído ao círculo representado pela tigela. Ao cindi-lo com a navalha e o espelho, Joyce redimensiona e atualiza conceitos outrora imutáveis como os de história, herói e mito, apontando, assim, para sua fragmentação.

É no decorrer do processo de afirmação do romance que se dá a articulação da vertente lúdica e de entretenimento que o novo público leitor passara a demandar com

formas moralistas e didáticas tão ao gosto do Iluminismo. Por isso, obras como *Agathon*, de Wieland (1766-1767) e *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*) (1795-1796), de Goethe, corroboram uma tipologia de romance de viés antropológico. Ademais, ao centrar o processo de desenvolvimento interior do protagonista no confronto com acontecimentos que lhe são exteriores e ao evidenciar o conflito entre o eu e o mundo, o romance assume um caráter pedagógico e formativo, a *apprenticeship novel* ou o *Bildungsroman*, segundo as terminologias inglesa e alemã, respectivamente, que dão voz ao individualismo, à preponderância da subjetividade e da vida privada perante a consolidação da sociedade burguesa, cuja estrutura sócio-econômica parece implicar uma redução drástica da esfera de ação do indivíduo. Essas características fazem com que, segundo enuncia Fernández Vázquez, professor e pesquisador da Universidade de Alcalá, o herói romanesco passe da ignorância ao autoconhecimento a partir de experiências afetivas que são expressas através de propósitos educativos que o afetam (2002, p. 53).

Talvez se deva a essa característica o fato de as narrativas centradas nessa temática nas chamadas literaturas emergentes, ou em seu momento histórico de emergência, tornarem-se obras canônicas em seus respectivos sistemas, o que faz com que, possivelmente, seus autores tenham usado a fórmula do *Bildungsroman* para a formação do herói associada à metáfora da construção de uma nova coletividade que dá sustentação a essa emergência literária. Partilhando o mesmo ponto de vista, Fernández Vázquez afirma que “esto supone que al escoger un género literario el escritor no se limita a dar forma a um contenido que há decidido previamente, sino que forja esse contenido al mismo tiempo que desarrolla las convenciones genéricas”<sup>1</sup> (2002, p. 45).

<sup>1</sup> Isto supõe que, ao escolher um gênero literário, o escritor não se limita a dar forma a um conteúdo previamente delimitado, mas que o faz simultaneamente ao desenvolvimento de convenções deste gênero (tradução livre)

Tal pensamento pode ser articulado às teorias de Lukács na medida em que foi sob a influência confessa de Kant e Hegel que esse autor discutiu as duas dimensões caracterizadoras dos eixos denominados sujeito e mundo: a da tradição clássica, em que vigorou o sentido épico totalitário, no qual “os gregos só conheciam respostas, mas nenhuma pergunta” (2000, p. 27) e a da perspectiva burguesa do século XIX que se caracterizou pela fragmentação. A partir de um olhar hegeliano, Lukács aprofundou o sentido de historicização das categorias estéticas e a idéia imanente de superação da arte pelo espírito autoconsciente no movimento dialético do espírito de que Hegel se valera, redimensionando-o para uma compreensão temporal dos fenômenos literários. Foi nos desvãos entre a cultura clássica e a modernidade burguesa que o pensador húngaro contemplou a Idade Média como a época em que perduraram vestígios da união mítica entre os heróis com sua realidade, o que, de certo modo, prolongou a idéia de integralidade clássica. No que se refere ao século XIX, Theodor Adorno pondera que a burguesia usou como justificativa algumas argumentações filosóficas que davam como mito e falsificação todos os traços subjacentes de sociedades anteriores que, de algum modo, obstruíam seu desenvolvimento, tentando, assim, eliminar quaisquer reminiscências de atitudes que se mostravam irreconciliáveis com sua mundividência. Desse modo, o pensamento burguês abdicou da totalidade do conhecimento possível, dada a inviabilidade do projeto para, em troca, aprofundar a fração, única via tida como exequível para o progresso da ciência que passou a implementar (Adorno 1978, p. 97).

Entretanto, o imponderável na cultura grega serviu para ressaltar as formas do ser que não pode ser destruído, visto que a essência e a aparência que o constituem são indivisíveis e indissociáveis. De modo diferente, a liberdade que se uniu ao espírito moderno repeliu quaisquer modelos que pudessem cerceá-la sem, contudo, outorgar à

sua criação o mesmo tipo de acabamento que o mundo arquetípico auferira às suas produções. Segundo Lukács,

o nosso mundo tornou-se imensamente vasto e, em cada um dos seus recantos, mais rico em dons e em perigos que o dos gregos; mas essa mesma riqueza faz desaparecer o sentido positivo no qual repousava a sua vida: a totalidade. Porque a totalidade, enquanto realidade primeira formadora de todo o fenômeno singular, implica que se possa realizar uma obra fechada sobre si mesma; perfeita porque tudo sucede nela sem que nela seja excluído ou remeta para uma realidade superior, perfeita porque tudo amadurecesse nela para a sua própria perfeição e, atingindo-se a si mesma, insere-se no edifício inteiro (2001, p.31).

Para Lukács, o sujeito do século XIX apercebeu-se de que não passava de “uma exigência infinita inscrita no céu imaginário do dever-ser” (p. 33) e tornou-se criador de formas que desestabilizaram o paradigma da arte que aflorara do abismo da interioridade, a única essência possível. Em outras palavras, o indivíduo deu-se conta de que “o que possuía diante de seus olhos era a convicção de um espírito supremo e onipotente que presidia tanto o passado, quanto o presente e o futuro, dando-lhe uma dimensão anã que represava o gigantismo de seus projetos” (Lima Lins, p. 73), os quais, no tempo enunciado pelo romance, livram-no dos grilhões, fazendo-o conhecer sua real dimensão.

Os traços distintivos do herói são oriundos, portanto, do processo de ruptura: na antiguidade clássica ele se associava organicamente ao todo que constituía sua vida, seguindo um percurso pré-determinado que o conformava ao seu tempo. Diversos heróis da primeira geração romântica, como Ivanhoe, Eurico, Dom João de Portugal, por exemplo, tentam reassumir esse percurso em uma tentativa de retomada da circularidade dos tempos de outrora. No entanto, acabam por se defrontar com uma série de evidências que apontam, como Lukács define, para sua “problematização”. Data daí o início do processo de humanização do herói romanesco o que o fez envidar esforços



para elevar-se sobre as adversidades da vida e da simultaneidade que o romance passou a ter com o mundo exterior. Por essa razão, Lukács define o romance como a epopéia de um tempo em que “a totalidade extensiva da vida já não é dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido à vida se tornou problema, mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade” (2001, p. 55).

Tal processo de individualização do herói deve-se ainda à nova concepção do “eu” da filosofia idealista alemã. Da leitura que os românticos fizeram das teorias surgidas no século XIX, por exemplo, decorreu a identificação do “eu” puro com o indivíduo que se dissocia do espírito de totalidade das “culturas fechadas” descritas por Lukács. Renova-se nesse fato a contradição entre o anseio do absoluto pela via do amor e as contingências de um mundo hostil que se interpunha a obstáculos intransponíveis, tornando o percurso do herói romanesco um mar de dificuldades, diante do qual ele, contudo, não hesitava, muito embora suas atitudes lhe trouxessem contratempos e dissabores.

Desse modo, a ação dramática moderna se ampliou confrontando o modelo épico. O conflito do herói com seu tempo derivou para formas monológicas, por exemplo, visto que os vínculos que outrora o uniam ao universo se diluíram, fazendo com que ele se tornasse responsável pelo seu destino em um mundo caracterizado pela desigualdade e pela expressão da solidão:

O romance é a epopéia de um mundo sem deuses: a psicologia do herói romanesco é demoníaca, a objetividade do romance, a viril e madura constatação de que nunca o sentido poderia penetrar de lado a lado a realidade e que, portanto, sem ele, essa sucumbiria ao nada e à essencialidade (Lukács, 2000, p. 31).

Lukács ensina ainda que, ao falar do mundo da convenção e de relações contemporâneas, o romance passou a se ocupar de um sistema de necessidades conhecidas pelo sujeito, mas que se revelou um “ossuário de interioridades mortas” (p. 63) por não fazer qualquer sentido. Essa noção assume contornos mais claros quando este ensaísta compartilha a idéia leninista de que o pensamento humano passou a retratar o universo objetivo e não um espaço circunscrito ao nosso aparato mental. Por isso, passou a defender em sua estética o realismo – e a cisão dele resultante – como a expressão artística que permitiu ao ser humano perceber o mundo conforme ele efetivamente é.

No texto intitulado *O romance como epopéia burguesa* (1999, p. 37), esse autor afirma que os homens modernos, diferentemente daqueles do mundo antigo, separam-se com suas finalidades e relações pessoais das finalidades resultantes de uma consciência de totalidade. Para ele, aquilo que o indivíduo faz com suas próprias forças o faz só para si e é por isso que ele responde apenas pelo seu próprio agir e não pelos atos da totalidade substancial à qual pertence. Essa incapacidade humana de se relacionar com a integralidade do mundo constitui a representação moderna de personagens cuja incapacidade de adaptação à realidade condena-as aos descaminhos que as rodeiam, visto que “a alma é mais ampla e mais vasta do que todos os destinos que a vida lhe pode oferecer” (p. 39).

O herói romanesco tornou-se, assim, um rebelde que por vezes se coloca contra as leis e os limites impostos pela sociedade. Em nome de ideais de liberdade e de valores morais, ele passou a desafiar a sociedade em nome do amor e daquilo que lhe parece verdadeiro e sincero. Revestido do “caráter demoníaco” descrito por Lucien Goldmann,

ele se lançou à “busca degradada e inautêntica de valores autênticos” (Goldmann, 1990, p. 9), num mundo caracterizado pela perda da fraternidade, em meio a um tempo fluido e desintegrador.

Por isso, é possível reafirmar que o romance mantém um olhar atento sobre o tempo e sua ação formadora, de modo que os diversos momentos da história pessoal do protagonista servem como representação de outros tantos níveis para a compreensão do mundo e de si mesmo. A dimensão histórica do tempo é interiorizada e mais importante do que o desenrolar da narrativa é o processo em que se revela a dimensão de acaso que regula a vida, sobretudo quando é confrontada com a rigidez de propósitos e as certezas que pareciam dominar o herói no início do percurso de aprendizagem.

Esses são os grandes pressupostos românticos que serviram de álibi para o surgimento de crenças como a liberdade e a bondade original que foram corrompidas pela sociedade. O espírito romântico fez também com que despontasse a suposição de que existiria uma espontaneidade criadora e inata na natureza humana que se manifestaria tanto no plano coletivo quanto individual. Desse modo, o povo – e não mais um único herói divinizado – tornou-se a manifestação nacional da genialidade em nível coletivo, do mesmo modo que o filósofo, o legislador, o estadista e o artista se revelaram a encarnação individualizada dessa característica.

Assim como Lukács, Mikhail Bakhtin dedicou grande parte de seus estudos ao gênero romanesco e aprofundou alguns conceitos lukasianos em seus escritos sobre o romance como um gênero em devir. Deve-se a Bakhtin o desenvolvimento de premissas estéticas oriundas do inacabamento composicional desse gênero literário, sobretudo as que se referem às diversas vozes por ele requisitadas. Ampliando a visão dos formalistas russos, Bakhtin contextualiza a obra literária na sua série sociológica, levando em conta

não apenas a forma e a aplicação do método formal na análise do texto literário, mas sim por saber que este é o resultado da interação verbal com outras linguagens.

Em sua teoria Bakhtin considerou a “incompletude” do romance como princípio construtivo de características, dentre as quais se destacam a literariedade, o plurilingüismo, a pluralidade de vozes e estilo que o romance, como metagênero, oferece e que lhe permite exercitar continuamente a avaliação crítica de suas estruturas. Isto se deve ao fato de que um gênero em florescimento constante não permite a sistematização dos aspectos que o compõem, tampouco a delimitação de suas características de modo idêntico ao estudo dos gêneros literários do passado. Para Bakhtin, o “devir” atribuído ao romance revelou-se como uma nova sensibilidade em relação ao tempo, visto que ele surgiu para representar o presente em sua evolução e instabilidade. Essa característica ímpar foi considerada um privilégio, pois, para Bakhtin, “somente o que evolui pode compreender sua evolução” (1993, p. 400). Tal representação do presente também se afastou de gêneros já consolidados e até mesmo extintos, em que não havia lugar para representações contemporâneas. Bakhtin comentou essa característica romanesca ao afirmar que (p. 419)

quando o presente se torna o centro da orientação humana no tempo e no mundo, o tempo e o mundo perdem seu caráter acabado, tanto no todo como na parte. O modelo temporal do mundo modifica-se radicalmente: este se torna um mundo onde não existe a palavra primordial (a origem perfeita) e onde a última palavra ainda não foi dita. O tempo e o mundo tornam-se históricos pela primeira vez.

A principal decorrência desse processo é a possibilidade de o homem introduzir-se a si próprio no romance, propiciando, assim, uma nova configuração da personagem: o ser humano distanciou-se do padrão épico elevado e coeso das “culturas fechadas” para revelar-se tal como é: degradado, inacabado e em meio a um mundo corrompido. Assim, a “transparência luminosa”, referida por Staiger (1997, p. 83) ao comentar o

distanciamento do herói clássico e referenciar a aura de perfeição que envolvia a épica tradicional, se dissolveu na medida em que o homem aparente entrou em conflito com seu interior, passando a questionar sua condição, ou seja, quando o sentido de totalidade do passado se esvaiu, revelando a dimensão subjetiva que se tornou, no romance, objeto de experiência e representação. Logo, esse homem adquiriu uma iniciativa ideológica e lingüística que modificaram sua imagem e alteraram seu percurso e seu universo.

Tal mudança na representação da personagem foi percebida por Bakhtin na obra de Fiodor Dostoievski, cujas personagens deixaram de ser produto da consciência de um autor para se colocarem como seres plenos capazes de engendrar seus próprios discursos. Bakhtin atribui ao escritor russo a gênese do romance polifônico, assim como do legado de sua tradição crítica.

Para demonstrar sua tese, Bakhtin considerou a obra de Dostoievski a partir do próprio Dostoievski, ou seja, analisou os meios de visão e figuração artística dentro do romance a partir da construção artística e não mais da cosmovisão ou das experiências pessoais do autor. Essa estratégia foi articulada pelo próprio Dostoievski que, em um de seus cadernos de notas, afirmou que seus romances procuravam “descobrir o homem dentro do homem” (Bakhtin, 1997, p. 51), procedimento que passou a empregar na construção de suas personagens.

Em seu livro *Questões de literatura e de estética*, Bakhtin destaca que houve forte tendência de a produção literária se comprometer com a palavra cultivada pelo meio social enobrecido, a que denominou “cultura oficial”. Afirma, igualmente, que apesar de no século XIX ter havido um renascimento do interesse pelas questões concretas da prosa na arte literária e pelos problemas técnicos do romance e da contemporaneidade, não houve, inicialmente, modificação nas questões concernentes à estilística discursiva,

predominando, então, “as mesmas observações valorativas e ocasionais sobre a língua que, por sua vez, se desvincularam inteiramente da verdadeira essência da prosa literária” (p. 72). Bakhtin ressalta também uma forte tendência na história do romance em absorver o padrão cultural e moral em vigor no século XIX, o que garantiu ao gênero a possibilidade de atuar como sofisticada manifestação da cultura letrada e fidedigna expressão do ideal burguês que o consagrou <sup>2</sup>.

A crítica bakhtiniana, no entanto, interpreta o romance como um processo interno de estratificação da linguagem em que a idéia de unicidade e de unilateralidade enunciativa é questionada pela visualização do movimento intersemiótico das produções culturais do século XIX que corroboram, mais uma vez, a fragmentação da totalidade clássica. Essa constatação faz com que o romance seja percebido como um gênero literário em prosa que se constrói a partir da multiplicidade discursiva de línguas e linguagens que se fundamenta nas raízes medievais e populares do gênero. Tais características, por sua vez, remetem mais uma vez à etimologia da palavra “romance” e na sua relação com manifestações que, igualmente, não se restringem apenas ao discurso da cultura oficial, tampouco a tempos pretéritos.

Além disso, muito embora alguns estudiosos percebam, inicialmente, o predomínio de uma linguagem unívoca associada ao sentido estrito de “verdade oficial”, Bakhtin questiona a noção de romance como representação de um discurso único elaborado pela língua culta. Sua concepção remete para um gênero literário em prosa que se constitui

---

<sup>2</sup> A este respeito, Regina Zilberman destaca, em estudo sobre o romance histórico luckasiano, uma tendência inicial do romance em retratar personagens históricas. Era em função delas que a obra se construía, uma vez que essas auferiam o sentido histórico do termo às narrativas. Ao fazê-las verdadeiras representantes da crise histórica, o romance se aproximaria do “enobrecimento” evidenciado por Bakhtin, já que sua figuração ressaltava o discurso da cultura oficial. (Zilberman, 2003, 119).

da multiplicidade discursiva de línguas e linguagens, de formas menos sofisticadas e reverentes que após tornarem-se audíveis, deram origem a outras linguagens ou, de acordo com sua terminologia, “outros graus de polifonia”. Daí resulta, mais uma vez, o conceito de romance como representação do homem e de sua linguagem.

Ao estudar o romance diacronicamente, Bakhtin percebeu que, no século XVII, algumas vertentes expressivas do gênero prestigiavam a linguagem e estilos próprios da cultura letrada. Isso fez com que ele direcionasse sua pesquisa para a recuperação dos vínculos históricos com manifestações culturais ocorridas fora da esfera oficial e passasse a valorizar os gêneros ditos menores, como o cômico, por exemplo, que passaram a constituir o romance, descobrindo, em decorrência, as bases de seu hibridismo e de sua polifonia. Desse modo, sua teoria formula a hipótese de que o romance, mesmo como enunciação literária enobrecida e expressa na língua da cultura oficial, contém linguagens e manifestações dialógicas dela apartadas.

Bakhtin desenvolve a partir daí o conceito de literariedade que revela a imagem impressa pela língua culta ao discurso literário para que ele se constitua como representação enobrecida e distanciada do universo requisitado pela cultura oficial, cuja conseqüência inevitável é a hierarquização da linguagem. Considera, ainda, a literariedade uma categoria imprescindível para que haja a delimitação dos princípios que ligam o romance à linguagem da cultura oficial.

A hierarquia revelada pelo uso enobrecido da linguagem revela que a língua cumpre uma determinação ideológica precisa que coube ao romance difundir. Aprofundando sua pesquisa, Bakhtin voltou-se para a Idade Média, dedicando-se ao estudo dos romances de cavalaria e ao empenho neles contido na divulgação dos bons costumes sociais e ao

ideal de nobreza e distinção ali presentes. Fincadas na prosa expositiva do romance sofista <sup>3</sup>, essas gestas buscaram a linguagem como elemento neutro e agradável. Por isso, os heróis medievos utilizam o registro formal da língua, cujo resultado é o enobrecimento de sua figura e do gênero que representam, ainda que suas origens sejam plebéias. Tal característica demonstra que essas personagens criam que a fluência do estilo afastaria qualquer sinal de dissonância dialógica abrupta, além de evidenciar, mais uma vez, o uso exornado da linguagem <sup>4</sup>.

O princípio da literariedade permaneceu inalterado em diversas fases da prosa romanesca. O romance histórico, por exemplo, reencenou imagens do romance de cavalaria e dos heróis medievais, buscando reaver valores esgarçados no presente que enunciavam, tais como o espírito de nacionalidade, identidade e moralidade. Essa tipologia romanesca se tornou uma demonstração valiosa da linguagem porque nela se imprimiu todo o contexto de criação da língua e do imaginário cultural nacional, como se lê em escritos de Alexandre Herculano e Almeida Garrett, por exemplo. Logo, a retomada do romance histórico e de suas personagens “heróicas”, faz com que se perceba que estes definem muito mais a ideologia do século XIX do que a que vigorou na época de enunciação de suas narrativas, ou seja, ao longo dos diversos estágios de formação das nações e das línguas nacionais. Pondo em cena heróis com traços épicos clássicos, mas que habitavam o mundo degradado do século XIX, o romance histórico tentou esvaír a contemporaneidade da prosa romanesca, fazendo valer, mais uma vez, o conceito bakhtiniano de plurilinguagem.

---

<sup>3</sup> Coube aos sofistas a idéia de que o homem era a medida de todas as coisas, o que, por sua vez, resultou na atribuição de grande importância à linguagem e no desenvolvimento da gramática, da eloquência e da retórica.

<sup>4</sup> Aristóteles denomina linguagem exornada o uso eficaz da língua da cultura letrada através do emprego de ritmo, melodia e canto da tragédia e da épica. (Aristóteles, 1997, p. 24).



O plurilingüismo, ou seja, o reconhecimento de outras vozes enunciantoras que se tornam o ponto de partida e o centro de uma interpretação ideológica do passado, é outro ponto capital do pensamento de Bakhtin. Se os protagonistas épicos clássicos apresentavam-se desprovidos de qualquer iniciativa ideológica, conhecendo apenas uma única e acabada concepção de mundo que os despojava de iniciativa lingüística, o plurilingüismo capacita o herói romanesco a seguir qualquer destino e figurar em qualquer situação. Para tanto, o fio condutor da linguagem literária pode ser o autor, aqui entendido como figura ficcional, o narrador e também o próprio leitor que passa a operar diversos modos de linguagem como a anedota, a confissão, a paródia, a história de aventuras e outros gêneros literários.

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituíram, como foi referido anteriormente, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoievski e que se tornaram objeto da pesquisa de Bakhtin. Esse plurilingüismo revela ainda a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo e à luz da consciência una do autor, se desenvolvem nos seus romances. É precisamente a multiplicidade de consciências equípolentes – aquelas que participam do diálogo com as outras vozes em pé de igualdade, ou seja, sem perderem o seu ser enquanto vozes e consciências autônomas –, que se combinam numa unidade de acontecimentos que lhes mantém autênticos. Dentro do plano artístico de Dostoievski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente proferidos pelos seus próprios sujeitos sem se subjugarem a esquemas histórico-literários (Bakhtin, 1997, p. 5).

Em *Problemas da poética de Dostoievski*, Bakhtin aprofunda seus estudos sobre o romance e a voz, aplicando à literatura algumas idéias sobre interação verbal. Para ele, a

estratégia central do escritor russo não está em defender o poder dominador do argumento ou do discurso de uma das personagens, mas em catalisar a interação criativa dos discursos heteroglotas e plenivalentes das diferentes personagens. Logo, o que é posto em cena é a troca dialógica que essas personagens realizam sem perderem sua individualidade. Bakhtin rejeita, portanto, a noção unívoca ao defender idéias que atuam como eventos intersubjetivos elaborados no ponto de encontro, no diálogo entre as diversas consciências.

Tal concepção de diálogo se aplica à visão de Dostoievski sobre a relação entre autor e herói. No modelo polifônico, o herói romanesco é simultaneamente autoconsciente e desfruta de uma certa independência em relação ao autor. O herói romanesco se ilumina através de sua autopercepção enquanto emerge em diálogos explícitos e/ou implícitos com as demais personagens e se mira no espelho da consciência dessas outras personagens, assim como das palavras possíveis a seu respeito. Sua existência é marcada por inúmeros conflitos que lhe fazem perceber as fraturas do presente e do passado. Assim, destituído da curva heróica clássica por estar apartado da totalidade dos tempos de outrora, resta a esse herói do romance assumir-se como um ente degradado e, mais uma vez, “problemático”.

A concepção de Bakhtin sobre esse herói reflete também uma abordagem parodizante e carnavalesca que rejeita qualquer visão imperialista do autor em relação às suas personagens. Essas, por sua vez, não têm necessidade dele para serem (re)conhecidas, nem podem ser confinadas aos discursos que ele tece a seu respeito. É através deste pressuposto que Dostoievski põe em xeque a cultura oficial ao prezar o discurso dos vencidos sobre seus algozes e repudiar dicções finalizantes sobre o tema.

Tais procedimentos são apontados no livro *Questões de literatura e de estética*, em que Bakhtin afirma os níveis de independência discursiva resultantes da polifonia. Dentre eles, o autor discorre longamente sobre o riso, afirmando ser ele uma das instâncias que destrói a distância clássica e subverte qualquer hierarquia de afastamento axiológico. Para a eclosão do riso, faz-se necessária, portanto, a proximidade da qual os gêneros elevados carecem. Ao contrário do que afirma Aristóteles, para Bakhtin, um objeto não pode ser cômico à distância posto que a comicidade reside na aproximação desse objeto à realidade vivida, à

zona do contato direto, onde é possível apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade (1993, p. 413).

É pela via do riso e da dessacralização que o plurilingüismo torna-se mensurável, que o temor e a veneração são destruídos e o objeto liberto. O ato de rir propicia a compreensão realista do universo e o faz pela subversão e total aniquilamento de valores totalitários característicos do universo retratado pela prosa romanesca e pelas múltiplas figurações de seu herói.

A carnavalização é uma das vias por que essa inversão de valores se dá e é, na teoria de Bakhtin, perceptível na obra literária de François Rabelais. Este escritor, segundo o teórico russo, não foi totalmente compreendido porque os especialistas deixaram de lado os profundos laços que o uniram à cultura popular, especificamente sob a forma de festividades do povo, como o carnaval, sem levar em consideração os gêneros literários associados a esses festejos, ou seja, a paródia e o realismo grotesco <sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Alguns teóricos, como R. Hayman, observam que o realismo grotesco, que envolve o baixo material e corporal, tal como descrito por Bakhtin, constitui uma visão que necessita de complementação com os sentimentos descritos pela visão do grotesco romântico de Wolfgang Kaiser, para quem medo e terror são instâncias fundamentais. Bakhtin parece ignorar, ou pelo menos desvalorizar, o fato de que, a fim de

Ensina-nos ainda Bakhtin que, no despontar do Renascimento, o carnaval desempenhou um papel simbólico fundamental na vida das pessoas, já que, durante esses festejos, elas adentravam a esfera daquilo que se denomina “liberdade utópica”. O carnaval representava, nessa época, uma cosmovisão alternativa que se caracterizava pelo questionamento lúdico de quase todas as formas. Logo, o princípio carnavalesco abole as hierarquias, redimensiona as classes sociais e as restrições convencionais. Ao longo dessa festividade, tudo que se insere na marginalização, na exclusão, na insensatez, na profanação e no aleatório se apropria do centro, criando o que Bakhtin denomina explosão libertadora. Princípios corpóreos materiais como a fome, a sede, a copulação e a defecação tornam-se uma força positivamente corrosiva e o riso festivo celebra uma vitória simbólica sobre a morte e o que é considerado opressivo.

A concepção que Bakhtin tem de Rabelais é a de um rebelde libertário, cuja vitalidade inexaurível se deve ao fato de ele nutrir a sua arte na raiz principal da cultura popular do seu tempo. Ao transpor para a literatura o espírito do carnaval, Rabelais reafirmou que este nada é mais que a própria vida transformada de acordo com um determinado modelo de ludismo e de brincadeira. Nenhum dogma, nenhum autoritarismo, nenhuma seriedade tacanha pode conviver com a natureza não oficial, indestrutível que as imagens rabelaisianas suscitam. Por isso, Bakhtin faz um levantamento de várias manifestações de cunho popular que, durante a Idade Média, se opunham ao espírito feudal e eclesiástico: a “festa dos tolos” (*festa stultorum*), em que o Rei Momo reinava sobre a desordem cômica; a “ceia de Cipriano” (*coena cypriani*), em

---

provocar a sensação ambivalente carnavalesca, é preciso que o carnaval comporte também terror, repugnância e formas de medo que o riso aberto poderia dissipar. Em resumo, Bakhtin ressalta constantemente a ambivalência das imagens do realismo grotesco, mas é antes sobre os aspectos positivos que seu texto se detém, considerando a transformação, no período romântico, como uma degeneração e um enfraquecimento.

que o texto bíblico era travestido segundo os princípios da carnavalização; a paródia sacra, na qual as liturgias católicas eram parodiadas, o “riso pascoal” (*risus paschalis*), que dessacralizava o sacrifício de Cristo e a “festa do asno”, uma comemoração cômica da fuga de Maria para o Egito, em que esse animal atua como protagonista. Obviamente, a igreja católica era o cerne da crítica veiculada por tais festividades, o que reforça a idéia de, no carnaval, as barreiras e distinções hierárquicas serem abolidas temporariamente para que um novo tipo de comunicação baseado no conto livre e familiar, as substitua.

Rir representa uma alegria cósmica e de âmbito universal que se dirige para tudo e todos. Esse riso se reveste de significados filosóficos ao exprimir um ponto de vista particular sobre a experiência e não menos profundo que a seriedade, o que representa uma vitória sobre o medo que torna comicamente grotesco tudo o que aterroriza e distancia. O riso popular, por essa razão, triunfa sobre o pânico sobrenatural, sobre o sagrado, sobre a morte, além de propiciar a queda simbólica da hierarquia sufocante e repressora. Em Rabelais, o riso assumiu uma nova dimensão que aponta para uma nova consciência crítica através da qual o dogmatismo e o fanatismo são ridicularizados.

Um dos *loci* de enunciação das imagens suscitadas por Rabelais está intimamente ligado à idéia de banquete enquanto transferência temporária para um mundo utópico de prazer e de abundância que é feito a partir de muitas alusões à comida e à bebida. Essa idéia de festejo se associa à heteroglossia festiva de elogios e insultos que acompanham esses festins e, obviamente, passa também a ser um dos elementos caracterizadores do herói romanesco totalmente integrado ao seu tempo. Nesse sentido, o corpo grotesco passa a agir como “local de vir-a-ser” e seus elementos-chave são aqueles que, igualmente, transgridem limites: os intestinos, falos e as convexidades

ressaltam para o mundo ou para aquilo que absorve o mundo. Ao focalizar a cópula, o nascimento, a defecação e a liberação de gases, a carnavalização mais uma vez oferece suspensão de tabus e imposições culturais, transportando tudo o que é espiritual, ideal e abstrato para o nível material da terra e do corpo. Os excrementos constituem o que Bakhtin denomina o estrato físico material mais baixo e sua figuração é sempre hiperbólica a ponto de a micção do gigante Pantagrueu inundar cerca de dez léguas ao seu redor.

Outro aspecto relevante a ser ressaltado é o caráter multifacetado do carnaval bakhtiniano que se apresenta, simultaneamente, textual, intertextual e contextual. O carnaval não é apenas uma prática social específica, mas também uma espécie de reserva geral e perene de formas populares e rituais festivos. Para ele concorrem a valorização da força vital dos mitos perenes da natureza, a noção de bissexualidade e de travestimento como relaxamento aos papéis sexuais impostos socialmente; a celebração do corpo grotesco excessivo e dos órgãos sexuais como recusa a concepções morais; a noção de inversão social e subversão simbólica do poder estabelecido; a imagem do mundo social e político como coroamento e descoroamento, além da mudança perpétua como fonte da esperança popular; uma perspectiva em relação à linguagem polivalente e bivocal que valoriza o inusitado, o obscuro e o vulgar como expressão lingüística da criatividade popular. Todas essas características resultam na eliminação das barreiras que separam o espectador do espetáculo, propiciando ao carnaval um verdadeiro sentido de libertação que obviamente se associa à personagem romanesca.

As considerações levantadas até o momento tornam claro que estudar o herói romanesco implica um debruçar-se diacrônico sobre as diversas épocas da história e das

sociedades, o que faz com que essa personagem assuma contornos diversos, muitas vezes díspares e opostos entre si.

Nesse sentido, busco mais uma contribuição teórica capaz de revelar a complexidade e plurilinguagem relacionadas ao herói romanesco e, para tanto, convoco Hayden White. Os pressupostos da teoria apresentada por este autor contribuem para esse estudo na medida em que estabelecem taxonomias e tipologias universais que reconhecem diferenças localizadas e singulares que visam a identificar as figuras retóricas que comandam e constroem todos os modos possíveis da narração romanesca que se pretende estudar.

Em *Trópicos do discurso*, White afirma que as narrativas históricas são “ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos” (1994, p. 98); por isso, a confecção de um registro translada a herança cultural de quem escreve, ou seja, sua representação escrita. Se essa é representação, a narrativa não é seu ícone, porém passa a remeter para tal através da ficção que se faz a seu respeito. Se, de igual modo, a narrativa não revive o passado tal qual este se deu, a relação entre o passado e o enredo se revela paradoxal. Por isso, a fim de estabelecer um estudo de diferentes épocas, White propõe – a partir de postulados de Giambattista Vico, no século XVIII – quatro tropos clássicos a serem estudados que são, a saber: a metáfora, a metonímia, a sinédoque e, com um estatuto particular, a ironia. Vico destaca apenas estas quatro figuras de linguagem por condensarem todas as demais.

Afirma ainda que o sistema de relações entre a metafísica – a ciência das coisas nas formas de seu ser – e a lógica – a das formas pelas quais essas coisas podem ser significadas –, é explicado pela filosofia da linguagem de que White se apropria para atualizá-la. Desse modo, a lógica poética atribuída ao homem “primitivo” difere da do

moderno devido às novas diretrizes assumidas pelo pensamento ao longo da evolução do pensamento humano.

Nos tempos de outrora, tal pensamento oscilava do familiar ao não-familiar e do concreto para o que se poderia denominar abstrato, de modo que as formas pelas quais as coisas eram então significadas devem ser sempre pensadas como a projeção do não-familiar de atributos que podem caracterizar o familiar. Sendo assim, as origens e a evolução do pensamento humano são sistematizadas nos poderes do homem primitivo e passam a denominar seu universo, ainda que através de onomatopéias, a fim de distinguir e dotar de características específicas os demais objetos que o integram. Aí se localiza a identificação de Vico ao sentido clássico do *logos* grego com a lógica, já que a dos homens primitivos se resumia a nomear e não a compreender integralmente seu espaço circundante. Vico ainda cria que a primeira linguagem não se coadunava com aquilo com que lidava concretamente, mas sim com sentidos e paixões dos mitos e fábulas que nos foram legados e que constituem nossas bases culturais.

São elas que definem as diversas épocas focalizadas pela literatura e os textos ali produzidos. Através, portanto, dos tropos literários, torna-se possível estudar essas diversas fases, definidas como a época dos deuses, a dos heróis, a dos homens e a da decadência. Essas formas tropológicas se combinam e se expressam através dos gêneros literários, permitindo uma leitura múltipla, como se verá adiante, das diversas épocas que se fazem coerentes com as figurações do herói pepeteliano.

Através de seus pressupostos, White não apenas atualiza o pensamento de Vico, mas busca novas constantes das bases temporais que engendram as estruturas temporais das experiências que regulam os modos de representação e de narração da história. Por isso, o título escolhido por White para sua obra, no caso a palavra “trópico”,



denota perfeitamente as variantes a que o herói romanesco se associa, posto que, etimologicamente, este vocábulo deriva do grego clássico *tropikos*, que significa “mudança” e “variação”. Desse modo, torna-se possível uma compreensão mais ampla dos discursos que são atribuídos ao herói romanesco, assim como os muitos outros que, na esteira do pensamento bakhtiniano, ele mesmo é capaz de tecer sobre si (White, 2001, p. 14).

A partir da metáfora, considerada um tropo primário, surgem a sinédoque e a metonímia que caracterizam cada uma das épocas citadas anteriormente. Tanto White quanto Vico consideram a ironia como refinamento dos tropos anteriores, o que faz com que ela se oponha aos demais, profanando, assim a sacralidade do fato histórico “pela desmontagem do caráter absoluto que a faz superar o fardo e o pesadelo da história” (Mata, 2003, p. 186).

Portanto, como a metáfora constitui a base do mito, a fuga da linguagem metafórica para uma outra notadamente figurativa torna-se possível pelo despontar da sensibilidade irônica que se torna perceptível na medida em que novas vozes discursivas questionam o *status* caracterizador das épocas anteriores. Através desses procedimentos, a dialética do discurso tropológico em si se torna concebível como meio pelo qual se pode explicar a evolução do homem, ou, como enuncia Walter Benjamin, constatar-se “a profunda perplexidade de sua existência” (1997, p. 201).

Essas considerações iniciais descrevem traços fundamentais do romance e algumas de suas características principais que serão retomadas e aprofundadas nos próximos capítulos desta tese. Antes, porém, tendo em vista, contudo, a especificidade deste

trabalho, torna-se crucial discorrer, ainda que sucintamente, sobre alguns aspectos do romance em Angola.

## 2.2. O Romance Angolano

No prefácio da *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, de Léopold Senghor, Jean-Paul Sartre resalta uma característica marcante do romance africano:

Qu'est-ce donc que vous espériez, quand vous ôtiez le bâillon qui fermait cês bouches noires? Qu'elles allaient entonner vos louanges? Cês têtes que nos pères avaient courbées jusqu'à terre par la force, pensiez-vous, quand elles se relèvaeraient, lire l'adoration dans leurs yeux? (Sartre, 2005, p. IX) <sup>6</sup>

Ou seja, Sartre reconhece a herança calibanesca das literaturas africanas escritas resultante da história e das relações entre colonizadores e colonizados em que postulados endógenos, uma vez livres do jugo de Próspero, tornaram-se via de expressão de, como enuncia Pires Laranjeira, “um retorno do recalcado canto possível dos seus povos” (Laranjeira, 1985, p. 7).

Esse canto é frequentemente ouvido nas histórias contadas pelos idosos africanos que, segundo o escritor angolano Manuel Rui, no prelúdio de seus desmandos, o colonizador recusou-se a ouvir:

Quando chegaste, mais velhos contavam histórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as histórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões! (Rui, 1987, p. 321).

---

<sup>6</sup> O que se poderia esperar daqueles cujas bocas foram amordaçadas? Que lhes felicitassem? O que se poderia esperar daquelas cabeças que nossos pais, pela força, curvaram sobre a terra? Que seus olhos, quando se levantassem, expressassem adoração? (tradução livre).

De modo semelhante, estudos de J. Jahn apontam para o dualismo caracterizador das literaturas africanas e de influências da oralidade e da literatura tradicional. Jahn demonstra que a África é um conceito cultural e não apenas algo redutoramente geográfico, como se queria crer tendo em vista as especificidades dos povos que a integram e que não são, obviamente, limitadas por linhas territoriais abstratas impostas pela cartografia colonizadora. Um exemplo do pensamento retrógrado do sistema colonial reside no fato de a constituição portuguesa de 1933 tentar afirmar a unidade nacional apoiando-se “na suposta hegemonia da diáspora do povoamento e nas fidelidades das restantes etnias às quais uma corrente doutrinária, com assento universitário, não reconhecia nem a nacionalidade, nem a cidadania” (Graça, 2005, p. 7).

Sendo assim, o reconhecimento dessas características, tanto por Sartre e Rui quanto por Jahn, define a tripla postulação dos textos literários africanos que se dá a partir da língua, da escrita e da expressão cultural que encenam a diferença, ao mesmo tempo em que revelam o acasalamento insólito da literatura como resultante de elementos culturais descritos em uma língua exógena ao meio em que tais manifestações ocorrem. Desse modo, a existência de uma literatura escrita resulta da coexistência da literatura oral tradicional que contém “o fogo das origens” (Bokiba, 1998, p. 10) conjugado a uma vertente escrita que expõe os traumatismos do homem africano ao longo dos séculos e da história e faz com que a formação das nacionalidades neoafricanas <sup>7</sup> corresponda à formação das literaturas nacionais.

---

<sup>7</sup> Utilizo a terminologia de Jahn por descrever uma literatura escrita em língua europeia e para diferenciar estes textos da literatura oral produzida nas línguas nacionais africanas.

Por essa razão, o texto literário africano herda a força mítica da palavra falada, a *kuma* a que Hampâté Bâ se refere, por exemplo, em “Palavra africana” (1993, p. 16):

Uma vez que a palavra é a exteriorização das vibrações das forças, toda manifestação de força, não importa em que forma, será considerada palavra. Por isso no universo tudo fala, tudo é palavra que tomou corpo e forma. Como afirma o filósofo e historiador malês, Essa força origina um vínculo gerador de “movimento, ritmo, vida e ação” que se presentifica nas oralidades, na gestualidade do ir e vir dos pés do tecelão em seu ofício e, posteriormente, nos textos literários em que a voz se une à letra através de palavras continuam a ser “por excelência, o grande agente ativo da magia africana”.

É possivelmente a este mesmo “fogo das origens” que Costa Andrade também se refere ao ressaltar a importância do ato de escrever, através do qual desponta “o primeiro movimento de insubmissão bem fundado, o protesto cultural contra uma humanidade que, comodamente negara ao negro a sua própria essência”<sup>8</sup> (1980, p. 100).

Essa escrita literária, contudo, não se originou na literatura, mas sim na imprensa que despontou em Angola em meados do século XIX, e que deu margens à criação de uma das primeiras células capazes de romper o silêncio impingido pelo colonialismo. Movida por uma pequena burguesia nativa inconformada com práticas colonialistas, coube aos periódicos pôr em xeque a indolência e arrogância de colonos, cristalizadas pelo tempo através de ditos populares como “com preto e mulato, nada de contrato” (Chaves, 1999, p. 34).

Associando-se ao nascimento de uma consciência nacional cujo cerne era a contestação do colonialismo, os intelectuais angolanos lançaram mão da imprensa para evidenciar a inviabilidade do sistema. Data dessa época o surgimento de diversos movimentos culturais que deflagraram lutas políticas mais concretas, fazendo com que a expressão “nação angolana” passasse a integrar o vocabulário da época em termos evidentemente dissociados da terminologia colonial (Margarido, 1980, p. 332).

---

<sup>8</sup> Apesar da pertinência da afirmativa de Costa Andrade à época, hoje se contesta essa “essência negra”.

Partilhando dessa opinião, Kenneth Harrow, professor da Universidade de Michigan e presidente da *African Literature Association*, crê que o movimento literário tende a contrariar tendências que o antecederam ao afirmar que <sup>9</sup>

every work in literature must be set against its predecessors: it first must set an inherited model *for* itself as well as *against* itself, in the form of a self-consciously constructed opponent. The point of change that is provoked by the anomaly or crisis arises when the inherited model cannot serve the needs of the text, when the text struggles to free itself, and in the struggle succeeds in elaborating something new (1994, p. 11).<sup>10</sup>

Ciente dessa característica, a chamada geração de 1880 tornou-se a responsável pelo surgimento em Angola de um “movimento de problematização cultural que trazia em seu bojo a aspiração a que se criasse, na então colônia, uma literatura própria” (Padilha, 1995 p. 59), embora respaldado na mesma perspectiva calibanesca que instaurou novos itinerários da nação a partir de sua heterogeneidade. Uma dessas evidências surge com a publicação, por Cordeiro da Matta, ainda que pela via da poesia, da antologia *Delírios*, que além de tematizar a questão racial foi escrita com expressões em *quimbundo*, uma das várias línguas de Angola. Esse fato que contribuiu para o rompimento da hegemonia poética do colonizado na sedimentação do edifício da cultura nacional (*idem, ibidem*) construída sob a *différance* e o logocentrismo que passam então a caracterizar o texto literário. Passando, assim, por Assis Jr., Viriato da Cruz, António Jacinto, Mario Pinto de Andrade, Luandino Vieira, Agostinho Neto, primeiro presidente da Angola independente, e Pepetela, a escrita poética assinalou o engajamento de intelectuais a movimentos cujo cerne era, mais uma vez, a idealização de uma nação una,

<sup>9</sup> Todo fazer literário deve ir de encontro a seus antecessores: deve, primeiramente, exprimir-se em uma forma literário contra a qual posteriormente se volta, através do domínio pleno dessa forma sob a qual é feito. A crise ocasionada por essa mudança se dá quando o modelo herdado já não serve mais às necessidades do texto, quando o texto luta por sua liberdade e quando essa luta resulta em algo novo (tradução livre).

<sup>10</sup> Todo trabalho literário deve ir de encontro aos seus precursores: primeiro, do “Eu” contra o eu veiculado pela autoconsciência. As mudanças provocadas ocorrem quando o modelo herdado não se presta mais às necessidades do texto; quando o texto luta por sua liberdade e quando esta luta acarreta o surgimento do novo. (tradução livre).

coesa e livre do jugo colonial, próxima, por conseguinte, da definição feita por Benedict Anderson:

Dentro de um espírito antropológico proponho, então, a seguinte definição para nação: ela é uma comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana. Ela é imaginada porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão. (1989, p. 14).

Similarmente, a escrita literária passou a pôr em cena o preceito teórico de Hayden White de que um fato histórico é susceptível de, pelo menos, duas narrações. Essas modalidades discursivas, a histórica e a ficcional, têm como marca a relação de complementaridade resultante do fato de seus discursos terem como objetivo comum oferecer uma imagem verbal da realidade (1992, p. 20). Se pensarmos ainda que a História busca a legitimação de sua veracidade sem necessariamente se desvincular de seu referente, tampouco impugnar a dicotomia entre verdadeiro e falso, chegaremos ao que White denomina “operatividade”. Como discurso, contudo, calcado na representação de um passado com pretensão a real, recorre a estratégias textuais que absolutizam seu estado de “instrumento de mediação” e lhe auferem o que este autor chama “performatividade”, característica também percebida por Inocência Mata (2003, p. 143). Desse modo, os dois discursos possíveis sobre determinada “realidade” ocorrem simultaneamente, sem necessariamente nenhuma relação de exclusão ou desvinculação. Esta é, possivelmente, a razão por que a história e o passado mítico de Angola se tornaram veículos de afirmação cultural e reivindicação política e ideológica, fato que é perceptível nos textos de Pepetela, sobretudo aqueles que se debruçam mais diretamente, em nível espaço-temporal, sobre a formação mítica de Angola, lida, por exemplo, em *Lueji* e *A Gloriosa família*.

A assunção literária desse conceito se dá no que se refere à prosa romanesca com a publicação, em 1929, de *O Segredo da morta*, de Assis Jr., que tem como subtítulo *romance de costumes angolenses*. Escrito nos anos vinte, esse romance angolano foi publicado originalmente em folhetins no jornal *A Vanguarda*, tal qual acontecera com *Nga Muturi*, de Alfredo Troni, em 1882, em Lisboa, surgindo em livro em 1934, em edição de *A Lusitânia*. A obra ocupa-se da sociedade luandense entre 1880-1990, época da infância do autor (Guerra, 2004, p. 17). A enunciação reflete a indefinição da sociedade colonial, em sérias dificuldades para administrar e governar todo o vasto território de Angola, cuja ocupação era fundamentalmente militar, presenciando, portanto, revoltas e levantamentos das populações rurais que assinalaram continuamente este período até à época do governo de Norton de Matos (p. 9).

Assis Jr., assim como Arsênio Pompílio do Carpo e Urbano Monteiro de Castro, eram jornalistas que, conhecedores tanto da cultura europeia quanto da herança tradicional banto contavam *missossos*<sup>11</sup>, ofereciam *jihengele* (adágios) e propunham *jinongonongo* (enigmas) ao mesmo tempo em que discorriam, em serões literários, sobre obras dos escritores europeus mais em evidência, como João de Deus, Victor Hugo ou Anatole France (p.10).

Assim, a época áurea do jornalismo, que durou de 1880 a 1900, presenciou o surgimento de uma sociedade africana que, vivendo em condições de isolamento e auto-suficiência, sentia necessidade de se afirmar com tradição e valor que resultou, na década seguinte, em torno da revista *Luz e Crença*, editada por Paixão Franco e no livro

---

<sup>11</sup> *Missossos* são narrativas orais da cultura banto que foram encobertas por uma figuração cultural exógena que fez com que estes contos permanecessem apenas no registro oral.

*Uma voz de Angola clamando no deserto*, veículos de expressão da realidade político-social do estatuto do negro, da literatura e das artes (p. 13).

Apesar do período de “quase não literatura” que se abre entre 1910 e 1940 (p. 15), a obra de Assis Jr. faz com que se ouçam as vozes adormecidas dos discursos possíveis sobre o país, na medida em que seu caráter etnográfico busca uma angolanidade assinalada, em *O Segredo da morta*, por exemplo, por expressões em *quimbundo*, que subentende um tipo de narração que contribui para a cisão de um mundo ainda moldado pelo colonialismo (Fanon, 1979, p. 128).

Através dessa fenda insinuem-se elementos oriundos da cultura portuguesa em contraponto ao exotismo redutor com que o colonizador via as coisas da terra, expressas desde então pela letra que ampliou as vozes dos anciãos a que Manuel Rui se refere e que, no texto de Assis Jr., são associadas à valorização de tradições já um tanto esquecidas e de um passado mítico evocado por metáforas à rainha Jinga, por exemplo, um dos marcos da resistência nacional aos portugueses.

Ademais, quando focalizada a partir da dinâmica que caracteriza o romance, a escrita literária passa a rejeitar qualquer tipo de neutralidade. Assim, ao narrar as cores de Angola aos seus leitores, Assis Jr. retira de sua experiência elementos de uma alteridade que passará a integrar experiências alheias. Essas, por sua vez, revelam-se capazes de ameaçar a suposta integralidade do universo dominador ao fazerem com que se depreenda o que Mouralis denomina “renovação dos temas e das problemáticas até então desenvolvidas” (1982, p. 80).

Semelhante cisão é também percebida na obra de Castro Soromenho, que assinala o ressurgimento literário percebido entre 1930-1940 (Guerra, p. 15), que se dá através de



jornais como *O Farolim* e pela própria obra literária deste escritor, sobretudo na chamada “Trilogia de Camaxilo”. Composta pelos romances *Terra Morta* (1949), *Viragem* (1957) e *A Chaga* (publicação póstuma em 1970), tais obras denunciam a *chaga* do colonialismo que faz daquela uma *terra morta* à espera de uma *viragem* que altere os rumos da história (Padilha, 1995, p. 91). Soromenho põe em cena não apenas o branco e o negro, mas convoca também os dramas vivenciados pelo hibridismo do mulato, o que faz emergir outros temas e problemáticas da nação.

Soromenho não apenas descreve fatos, mas também faz com que se perceba a voz de uma “terra em transe” que, nas palavras de Aparecida Santilli (1985, p. 59), conduz o leitor

a uma penosa trilha de iniciação, nos sucessos que conformam a alma angolana e naqueles que a vieram abalar, ao choque eletrizante das raças, à contundência de povos adventícios e nativos, ao atrito das estruturas sociais desirmandas, em que os ritos sacrificiais acabam sendo os da imolação do homem da África como o *pharmakós* que deve sucumbir-se na satisfação da cupidez dos mais fortes, o aniquilamento dos mais fracos.

Ao insistir numa mesma temática, ou seja, a da opressão e da inexorabilidade que se lê na ótica neo-realista de que se vale, este autor exacerba a ruína do sistema colonial.

Neste sentido, vale registrar que, para Pires Laranjeira (1995, p. 227),

o neo-realismo e, no caso dos africanos, a Negritude, surgiram no mundo como respostas estéticas de setores sociais e culturais com uma perspectiva histórica de consciência dos problemas da generalidade do povo trabalhador (sobretudo os operários, camponeses e todos os trabalhadores assalariados, de baixos rendimentos e vida precária), reagindo contra a literatura considerada evasiva (isto é, explicitamente não expositiva das condições sub-humanas de vida e dos processos históricos de sua formação e alienação).

Se, por isso, algumas das vozes do discurso parecem irremediavelmente condenadas ao mutismo decorrente da opressão, da fome e da miséria que se expressam

por focos narrativos distanciados do mundo narrado, a voz do colonizador revela-se igualmente enrouquecida e inteligível. Ademais, a especificidade de um discurso sobre a angolanidade é ampliada quando fenômenos mundiais passam a integrar seu cenário. Em outras palavras, quando Soromenho localiza a queda internacional da borracha agravada pelo esgotamento da produção autóctone e faz da contemporaneidade o pano de fundo para *Terra Morta*, por exemplo, sua narrativa passa a vislumbrar a consciência de atitudes que, décadas mais tarde, se tornariam importantes para a libertação e independência de antigas colônias. Países como o Congo Belga e a Namíbia, por exemplo, que estavam em processo de independência no início dos anos 60, uma década, portanto, após a publicação deste romance, tiveram como aliados uma série de outros países e organismos internacionais como a ONU, que se voltaram contra o projeto colonialista que Portugal insistia em manter. Especificamente, em 1961, os apelos para a descolonização se tornaram tão veementes que Lisboa se viu obrigada a pronunciar-se oficialmente e a contar, em razão de sua posição intransigente, com a desaprovação ao sistema que insistia em manter (Melo, 1998, p. 36). Desse modo, além da simultaneidade com seu tempo, pode-se perceber no romance uma capacidade de projetar para o futuro alguns dos temas que no presente enunciado por suas narrativas não são ainda tão amplamente discutidos.

Vozes da ancestralidade e da oralidade são expressas ainda pela obra de Óscar Ribas e sua necessidade de deixar “falar” os angolanos, particularmente os luandenses, no quadro literário fornecido pela Europa (Margarido, 1980, p. 369). Ao calcar sua prosa na palavra falada e nos *missossos* que a compõem, Ribas faz falar também o habitante da periferia e da zona intermediária entre os *musseques* e as vilas dos brancos em que tanto

a pequena burguesia negra quanto a branca resistem à proletarização inexorável (Padilha, 1995, p. 78).

Situado numa ambigüidade de quem, letrado e negro, habita uma terra regida por diretrizes dadas por brancos racistas e negros analfabetos, a obra de Ribas busca uma identidade angolana que ocorre simultaneamente à repressão salazarista que, lutando pela dissipação de vínculos identitários, objetivava minar a resistência das populações africanas. É nesse contexto que se dá a reação de poetas e artistas através do movimento “Novos Intelectuais de Angola”, na contramão da opressão colonial, com vistas ao fortalecimento do nacionalismo de que se nutriam as condições de libertação do país.

Ainda que, como assinala Rita Chaves, Óscar Ribas não tenha participado diretamente do movimento, seu romance reflete traços da hesitação que “entre tensões e esperanças”, promove “o conhecimento e o reconhecimento da cultura angolana” (1999, p. 135). Tal hesitação se dá com a publicação de *Uanga* (1951), cujo texto divulga “práticas culturais que, segundo este autor assinala no prefácio, as transformações históricas iam fazendo desaparecer” (p. 136). Assim, ao mesclar mitos, histórias, ditados e provérbios a uma intriga conjugal centrada em desamores, ciúme, inveja e feitiços, este texto revela as fontes culturais de resistência ao governo de Salazar que, posteriormente, resultariam no projeto de independência. Ademais, a preocupação tida por este autor na recolha de uma série de histórias orais, feita ao longo de sua vida nas diversas regiões que constituem Angola, servem, igualmente, de munição à autoconsciência histórica e à preparação para a resistência.

Nesse sentido, como já observaram Laura Padilha, Rita Chaves, Michel Laban, Aparecida Santilli, dentre outros estudiosos, a contribuição de Luandino Vieira ao

romance africano é primordial, já que cabe a este autor um grande salto na prosa romanesca angolana, através da *mise-en-scène* de uma série de procedimentos que lhe autenticam. Por isso, este autor inclui em suas narrativas uma série de expressões em *quimbundo*, assim como conjuga elementos opostos como o meio urbano e o rural; a infância e a velhice; o endógeno e o exógeno, mostrando com isso a evolução dos homens e das coisas.

Ao referir-se à infância, tema recorrente em sua obra, Luandino evoca, pela via da memória, uma idade “edênica” em que se vivia despreocupadamente as brincadeiras infantis, distanciadas, por isso, das tensões sociais e raciais que “o avanço avassalador do asfalto veio a criar” (Trigo, s/d, p. 57), aumentando, por conseguinte, os limites entre os bairros dos brancos e os *musseques*. Desse modo, os jogos de bola e as “brincadeiras juadas” tornam-se o espaço paradisíaco em que se constrói o coletivo plural que, no futuro, se revelaria tão necessário à reconstrução da angolanidade esfacelada (Padilha, 1995, p. 146).

Assim, a escrita de Luandino engendra uma poeticidade que se alia à formação de uma consciência nacional necessária ao combate e à resistência, que desarticulam o discurso de dominação através da exposição e do desmonte dos mecanismos reguladores que se revelam no reconhecimento do “ossuário das interioridades mortas” veiculadas por tal sistema.

Através da consciência político-social de cunho marxista que lhe valeu anos de reclusão na prisão do Tarrafal, em Cabo Verde, para onde eram enviados os opositores ao governo salazarista, sua obra aponta para o nacionalismo e os movimentos de libertação expressos em obras como *A Verdadeira vida de Domingos Xavier* (1961) e

*Luuanda* (1964), por exemplo. Tais textos atuam como prismas ideológicos que medeiam a percepção do mundo por parte de um observador, assim como integram no universo concreto populações consideradas “não-pessoas” pelo pseudopaternalismo que o sistema colonial criara.

A escrita de Pepetela herda confessadamente algumas dessas características, já que, consciente da relativização do passado histórico de que este autor participou como guerrilheiro, lê-se a importância dos mitos na manutenção do presente, quer através da utilização de termos em línguas nativas que evocam o passado mítico, da interrogação constante da História e, sobretudo, da construção de uma consciência nacional crítica que se debruça incansavelmente sobre Angola.

Seu olhar lúcido e constante transfigura o discurso historiográfico através de uma escrita alegórica que esmiúça os desvãos do imaginário social e cultural de Angola. Lançando mão de estratégias que conjugam tradição e modernidade, seus textos recuperam aspectos culturais basilares de sua cultura, ao mesmo tempo que dialogam com a rica herança cultural nacional.

Essas breves considerações não esgotam as possibilidades ofertadas pelo romance angolano, tampouco convocam todos seus autores. Servem, entretanto, para situar tal gênero no “sistema de signos mutáveis” de que fala Roland Barthes (1981, p. 143) e para sistematizar uma escrita que tenta superar a fragmentação que Angola vem sofrendo ao longo de seu percurso histórico. Prestam-se também para evidenciar a aceção de Silviano Santiago de um “entre-lugar” em que idéias comuns são unificadas de modo a que se estabeleça uma relação dialógica entre os discursos do eu e do outro a partir de suas diferenças.

Servem, por fim, para que, através do romance, torne-se possível perceber a multiplicidade discursiva de línguas e linguagens que historicizam o tempo, repensam margens e fronteiras, recriam utopias.

### **3. O PERCURSO DE HERÓIS E VILÕES: O DECLÍNIO DO “ÉPICO”**

#### **3.1. Ngunga, o “herói solar” e a busca da mítica nação angolana**

Não é este ainda o meu poema  
o poema da minha alma e do meu sangue  
não

Eu ainda não sei nem se posso escrever o meu  
poema  
o grande poema que sinto já circular em mim.

(António Jacinto, *In: Secco, (org.), 2000, p. 105*)

Pepetela afirma que a literatura é uma das formas por que ele concebe a realidade (Laban, 1998, p. 810). Diz ainda que alguns de seus romances foram estruturados à noite, como *Mayombe* (p. 774), como forma de refletir sobre fatos ocorridos durante o dia, em atividades práticas decorrentes da guerra. Desse modo, sua escrita empreende um profundo mergulho em questões não apenas literárias, mas também históricas, antropológicas, sociológicas e culturais dos povos que compõem Angola e sua relação com os diversos momentos que sua obra aborda.

Como membro do MPLA – Movimento Popular para a Libertação de Angola – o escritor participou ativamente do processo de libertação de seu país, lutando como guerrilheiro na região do Mayombe, em Cabinda e, posteriormente, na Frente Leste. Assumiu, em 1976, o cargo de vice-ministro da Educação no governo de Agostinho Neto, primeiro presidente do país recém-independente, sendo, atualmente, professor de Sociologia em uma universidade luandense, atividade que exerce simultaneamente à escrita literária.

Foi durante a guerra que Pepetela adotou o pseudônimo com que assina sua obra: Pepetela é a tradução em *quimbundo* de “Pestana”, um de seus sobrenomes <sup>12</sup>. À sua

---

<sup>12</sup> Ainda que muitos estudiosos afirmem que tal vocábulo seja de origem *umbundu*, o próprio Pepetela reconhece a raiz *quimbundo* de seu pseudônimo. Para ele, a possível razão para o equívoco é o fato de haver variações em *umbundu* em que a palavra “sobrancelha” confunde-se com “pestana”.

pena juntam-se, portanto, sua experiência na luta contra o colonizador e um estilo que fazem com que suas narrativas conduzam o leitor ao descobrimento de uma Angola inteiramente diferente da focalizada pelos discursos oficiais. Aliam-se, ainda, a essas características o rigor e a coerência que o fazem por vezes recorrer à obra de historiadores e antropólogos e, conseqüentemente, discorrer sobre as diversas facetas de seu país, sua história e seus mitos. Desse modo, seus romances devem ser lidos com base no pensamento crítico de Walter Benjamin de que a História pode ser narrada por uma escrita que preenche as lacunas deixadas em aberto, ou seja, a representação alegórica que Benjamin discute a partir do “drama barroco alemão” transforma-se num “outro da História” que permite diversas leituras possíveis, mormente imperceptíveis ao historiador. Por isso, os romances de Pepetela subvertem e recriam mitos angolanos através de narrativas que lhes auferem novas possibilidades de compreensão (Laban, 1998, p. 808) compatíveis com o grau de abertura e contemporaneidade requisitadas por tal gênero literário. Essa característica é, semelhantemente, referendada por Laura Padilha, para quem “o texto ficcional angolano situa-se em uma “outra margem jamais passível de ser confundida com periferia” (1995, p. 9-10). Plena de significações, ela é construída em um espaço interseccional e liminar que se situa justamente entre a voz e a letra, ou seja, entre a herança tradicional africana a que se uniu o fazer literário. Desse modo, lê-se em Pepetela, na esteira do pensamento de Bakhtin, um trabalho de (re)construção heteroglóssica da nação em que “se resgatam acontecimentos primordiais que são estudados, pensados e que adquirem novo sentido em uma reflexão contemporânea” (p.10).

O interesse do romancista pela pluralidade que compõe Angola surgiu quando, em criança, ouvia dos empregados de sua casa estórias que lhe aguçavam a imaginação.



Sentados à volta da mesa, o menino partilhava o pirão e as tradições *kwanyama* e *nyaneka*, por exemplo, que permeavam a memória dos serviçais e ilustravam suas variadas narrativas. Estes, por serem oriundos de diferentes regiões do país, contribuíram significativamente para um conhecimento aprofundado da diversidade de tradições populares e étnicas da nação que Pepetela viria a reinventar anos mais tarde como escritor (Laban, 1998, p. 808).

Vários de seus romances foram escritos também com objetivos políticos que resgatam as vertentes didáticas do romance de formação e dialogam intimamente com o percurso do herói romanesco ao longo da história angolana. No caso de *As Aventuras de Ngunga* (AAN), a premissa se torna verdadeira, uma vez que o livro em questão foi escrito em português e reproduzido manualmente em novembro de 1972, época em que Pepetela ensinava esta língua em Hongue, na Frente Leste, durante a guerra contra o colonialismo. Como muitos textos oriundos da União Soviética eram traduzidos para o português, idioma então desconhecido pela maioria dos guerrilheiros, Pepetela decidiu escrever esta narrativa que tanto se aliava à ideologia da guerra quanto serviria à alfabetização de seus camaradas.

Ao discorrer sobre AAN, Costa Andrade ressalta dados relevantes, tanto do ponto de vista da ideologia marxista quanto do surgimento, pela via literária, de heróis nacionais, ou seja, aqueles que evidenciavam o desejo de libertação do regime colonial e de autonomia nacional. Segundo ele,

nas sociedades em transformação radical o confronto entre a mudança e a inovação dá sempre lugar a traumas sociais (...) que o romance não pode deixar de refletir se o escritor não for apenas parte presente da convulsão transformadora, mas integrante dinâmico da inteligência atuante. Se nos fixarmos nas coordenadas atuais da literatura africana concordaremos que é no meio sociopolítico que determina hoje em primeiro lugar a estrutura do romance. Evoque-se quando e como se queira o maior ou menor engajamento, a militância ou menos, a filiação política ou o absentismo

partidário dos autores, o romance é ainda uma identificação política do clima que o gerou e da colocação do autor dentro dele. (Andrade, *In*: Medina, 1987, p. 282-283).

Também em *AAN* percebe-se a função ideológica da escrita de Pepetela vinculada à reelaboração crítica do imaginário cultural de Angola, tanto no nível textual quanto no do conteúdo, que se faz neste romance, segundo Inocência Mata, “através da celebração da realidade física (geografia, fauna, flora), cultural e cósmica do país, transfigurando-a” com o intuito de operar uma “contaminação eufórica entre *terra* e *pátria* e a visão construtiva da nação” (Mata, 2001, p. 75). Idêntica opinião é compartilhada por Salvato Trigo, para quem, na época retratada pelo romance, “era necessário apresentar heróis da resistência ao sistema colonial para despertar, por um lado, a consciência política dos colonizados, e, por outro, para alimentar e desenvolver o movimento de libertação nacional”(1995, p. 149).

Tais preceitos evocam, no plano diegético, os pressupostos tropológicos de Hayden White que apontam a metáfora como figura de linguagem prestigiada na denominada “época dos deuses” em que Angola, consciente de seu passado e atenta aos rumos do presente, planeja seu futuro. O caráter “divino” dessa fase reside na busca de elementos telúricos e ancestrais que, decorrentes dos diversos movimentos culturais implementados a partir do surgimento da imprensa e da literatura, tinham como objetivo resgatar a cosmicidade rasurada pelo sistema de governo imposto por séculos. Não obstante, tendo em vista que a linguagem metafórica é aquela em que “a significação natural de uma palavra é substituída por outra, em virtude de relação de semelhança subtendida” (Holanda, 1985, p. 917), as diversas referências ao cenário nacional por onde Ngunga transita corroboram a busca da angolanidade que o romance

da década de 70 ensejava. Seja através da tenra idade do rapaz, que metaforiza o futuro promissor da nação ou do tom epifânico que perpassa o romance, *AAN* exacerba sentimentos que se estruturam em um tempo anterior à história do jugo português sobre Angola, isto é, o tempo de um futuro que sucederá o presente inaceitável. Semelhante idéia é defendida por Lourenço Rosário (2002, p. 256) ao referir-se às relações entre sujeito, mito e ancestralidade que despontam em textos de Pepetela e que podem ser associados ao momento em que a narrativa de *AAN* foi concebida:

Se em Homero encontramos a síntese mitológica das origens da civilização grega, Pepetela assume-se também como sujeito através de quem nos apercebemos de toda a complexidade concentrada no território em que a sua gente se que ver angolana.

Sendo assim, a narrativa de *AAN* acompanha o percurso de Ngunga dos treze aos dezessete anos (p. 10), extraíndo dele elementos modelares. Vítima da guerra que matou seus pais, que aprisionou sua irmã e ceifou a vida da velha Ntumba, a única a alimentá-lo (p. 26), o menino percorre Angola a pé, cartografando não apenas seu solo, mas também buscando compreender as possibilidades que o futuro lhe ofertava. Por isso, apesar do cenário caótico suscitado pelo conflito, a personagem desfruta de um tipo de comunhão com a natureza, expressa ao longo do romance em passagens como: “acordava com o sol (...). Pedia constantemente para ir à mata. Aí ficava, às vezes, olhando as árvores ou pássaros. (...) Mas ele distraía-se, esquecia de tudo quando viu um pássaro bonito ou uma lagarta de muitas cores” (p. 77). É também na natureza que, ao fim da narrativa, Ngunga encontra refúgio:

Perto do arame farpado, rastejou para passar na abertura que tinha preparado nas noites anteriores. No Posto, os soldados corriam para saber de onde tinham vindo os tiros. Encontrariam o polícia do meio do seu próprio sangue, ele que fizera correr tanto sangue de União. Ngunga não o matou por lhe ter batido. Já tinha planejado tudo antes que o branco chegasse a casa. Tinha mesmo preparada a G3 para a utilizar. Mas quando viu a pistola mudou de idéias. Matou-o porque era um inimigo, um assassino. Matou-o porque torturava os patriotas.

– O pioneiro do MPLA luta onde estiver – gritou ele para as árvores.

E correu para a liberdade, para os pássaros, para o mel, para as lagoas azuis, para os homens. Atrás de si ficava o arame farpado, o mundo dos patrões e dos criados. (p. 116-117).

Essas passagens ilustram como, no plano em que a narrativa é tecida, a metáfora dimensiona tanto o espaço percorrido pela personagem, como, retomando White, descreve a constante oscilação do “familiar” ao “não-familiar” durante a viagem. Tal alternância pode ser lida também como uma relação entre o endógeno e o exógeno, também entre aquilo que caracteriza a mundividência africana e o que a ela se opõe. Por isso, os impasses com que o jovem se depara fazem com que as formas pelas quais as coisas eram então significadas fossem pensadas como a projeção do não-familiar a atributos outrora caracterizadores do familiar. Em outras palavras, representa que, ao buscar as origens e a evolução do pensamento e dos sentimentos presentes naquela Angola, Ngunga não só a conhece, mas distingue e dota de características específicas aquilo que a constitui, criando, assim, um sistema de oposição entre o que sua perspectiva infantil considera bom e o que ele efetivamente presencia.

Apesar da importância exercida pelo ambiente social, o herói romanesco como indivíduo possui características pessoais que o distinguem da maioria dos demais homens e que podem ser associadas a AAN. Dentre elas, as que mais se destacam são sua força de vontade e sua profunda convicção dos ideais que o movem, por isso, uma de suas marcas é o combate travado contra limitações pessoais e históricas. Joseph Campbell, por exemplo, em *O Herói de mil faces* revisa a figura do herói ao longo da história e da literatura, com ênfase especial em mitos antigos, assinalando as diversas etapas e provações que essa personagem tem de enfrentar, sendo a morte aceita como resultado final desse processo. Esse herói tradicional se converte, assim, em redentor de

seu grupo social e é uma das vias de retorno às tradições perdidas e desgastadas. Os dilemas enfrentados pelo herói romanesco, entretanto, não têm lugar apenas no campo das forças físicas e pragmáticas comuns ao herói clássico descrito por Campbell. Pelo contrário, seus embates ocorrem em um nível mais interiorizado e intelectualizado, dada sua relação intrínseca com o mundo em que vive, visto que sua natureza não lhe permite assimilar traços sociais sem repensá-los e criticá-los, ainda que esta atitude represente um distanciamento dos demais homens:

Solitude in a hostile community, the permanent divorce between the philosopher and Caliban are part of the intellectual's tragic burden. But it is the inner tragedy and torment so movingly evoked by many philosophical novels, which confer upon the intellectual hero nobility and stature. For these inner tensions – erosive, doubt, torturing, lucidity, the self denial of intelligence, the death-wish of the thinker – are infinitely more anguishing experiences that open war with society. (Brombert, 1961, p. 220) <sup>13</sup>.

Com efeito, esse herói vive em constantes lutas consigo e com seu derredor, angustiado pela idéia de que o mundo é um vazio ou algo absurdo. Nas palavras de Avriel Goldberger, ele

is the person who achieves full accession to manhood and lives with maximum awareness, courage and significance. To be a Man in this sense, he must constantly try to go beyond the frontiers of human possibilities in search of the best in himself and in his life. Sometimes the answers for his conflicts are not located in his personal story, but in a deeper social, historical and traditional context he must equally merge into” (1998, p. 252).<sup>14</sup>

Assim, dentro da esfera da familiaridade a temáticas caras ao imaginário cultural angolano, Pepetela adentra, como sugere Goldberger, a história e a tradição para resgatar componentes da ancestralidade através da viagem de Ngunga. Prova desse processo está na associação apontada por Laura Padilha (1995, p. 149) entre o percurso

<sup>13</sup> Estar só em uma comunidade hostil e vivenciar o distanciamento entre o filósofo e Caliban são partes dos dilemas da intelectualidade. Mas é a tragédia interior e o tormento tão comumente evocados por diversos romances que conferem ao herói intelectual nobreza e estatura. Através de tensões internas – desgaste, dúvida, tortura, lucidez, denegação da inteligência e desejo de morte – que se revelam as experiências infinitamente mais angustiantes da sociedade. (tradução livre)

<sup>14</sup> É aquele que acede totalmente sobre humanidade e vive cercado do máximo cuidado, coragem e importância. Para tornar-se homem, neste sentido, ele tem de ultrapassar as barreiras humanas em busca do melhor que há nele e em sua vida. Algumas repostas aos seus conflitos não estão em sua história pessoal, mas, mais profundamente, no contexto social, histórico e tradicional em que ele deve, igualmente, buscar. (tradução livre).

da personagem e a da narrativa oral “Os reis dos bichos” um *missosso*, cujo texto transcrevo no capítulo “Anexos”, que descreve, similarmente, a viagem de outro rapaz em busca de suas irmãs. Nas duas narrativas percebe-se uma série de ritos que equivalem ao processo de formação e de amadurecimento imposto às personagens que, na expressão de Raul Altuna (1985, p. 283), contribuem para o crescimento social, político e religioso do homem. Por isso, a rejeição dos companheiros faz com que a personagem do *missosso* deixe a casa de João e Maria, seus pais, e passe a buscar suas três irmãs, do mesmo modo que Ngunga vagueia inicialmente à procura de Mussango, a irmã capturada pelo exército colonialista (p. 10), munido apenas de “toda a sua riqueza: um cobertor de casca de árvore, um frasco vazio, um pau para limpar os dentes, a figa ao pescoço e a faca à cinta (p. 27). A separação da família, “carregada de emoção, receio, mistério e de certa brusquidão”, a exemplo do que ensina Altuna (p. 284), reconduz as duas personagens a um estado fetal, a partir do qual renascem dotadas da capacidade de redimensionar suas relações com o mundo exterior e contribuir significativamente para sua alteração. São iniciadas, semelhantemente, nos mistérios e na magia do chamado mundo invisível que caracteriza a cultura banto, que é estruturada na ancestralidade e cujos pontos limítrofes são a criança e o idoso. Dotadas da mundividência africana, as personagens aprendem a interagir – e a reagir – frente à concretude do mundo visível problematizado e contraditório da modernidade.

Retomando, assim, pressupostos que fundamentam o romance e sua relação intrínseca com a contemporaneidade, a diegese mantém um olhar atento sobre o tempo e sua ação formadora, de modo que o desenrolar das aventuras dos dois rapazes serve como expressão metafórica de outros tantos níveis de compreensão que eles atribuem ao mundo e a si mesmos. É no entrecruzamento dessas descobertas que se revela a

dimensão de acaso que regula a vida em confronto com as certezas que norteiam o herói no início de seu empreendimento. Sendo assim, Ngunga se ilumina através de sua autopercepção enquanto emerge em diálogos explícitos e/ou implícitos e se mira no espelho da consciência das outras personagens, das palavras possíveis ao seu respeito e ao seu tempo. Esta questão torna-se mais evidente quando a diegese revela discursos falseadores, como o do presidente Kafuxi, por exemplo, que desvia para si grande parte do alimento produzido pela comunidade para os guerrilheiros, apesar de ser ele o responsável pela empreitada e pai, igualmente, de combatentes. Reflete, ainda em maior intensidade, o fato de Kafuxi referir-se a Ngunga através de atributos negativos como preguiçoso e o oportunista (p.32) que, segundo a enunciação, condizem com suas próprias ações e não com as do jovem.

Se aplicado ao *missosso*, este pensamento faz com que se compreenda melhor a razão por que as três irmãs da narrativa, casadas com o rei dos pássaros, o rei das cabras e o rei dos peixes, reconhecem o irmão e apresentem-no a seus maridos, ampliando, deste modo, os laços de uma familiaridade até então desconhecida. São os cunhados que, por sua vez, lhe oferecem ajuda através das forças da natureza que representam e que lhes são transmitidas por instrumentos poderosos que o ajudarão na batalha que travará contra o senhor Serpente para poder, por fim, desposar-lhe a filha e ocupar “o lugar do senhor do rei de Ngola” (Ribas, 1979, p. 112). Com isso, amplia-se a esfera de uma familiaridade telúrica que enriquece e amplia os níveis em que a personagem pode atuar. Ou seja, os ritos iniciáticos, revelam “àquele que dá as costas à segurança do presente para se aventurar na incerteza do futuro, para aí reivindicar uma vitória ou uma dádiva para a humanidade que deixou para trás” (Ford, 1999, p. 30). O resultado possível desse processo é a “vitória não apenas sobre forças externas, mas, sim, internas” (p. 31), uma

vez que a viagem também pode ser lida como metáfora de uma busca não apenas “a mundos distantes, mas ao âmago do *self* de cada um” (*idem*). Por isso, há uma recorrência de narrativas de semelhantes ritos iniciáticos que são registradas em outras culturas africanas, através de personagens como Mwindo, da etnia *Nianga*; Kyamzimba, de origens *Chaka*; Sondjata, de raízes *Mali*; Kimanaueze, dos *umbundus* angolanos (Ford, p. 62), por exemplo, em que a natureza e conflitos de idêntica ordem são abordados e problematizados.

Essas constatações servem para que se perceba que, apesar de a viagem de Ngunga descrever a já aludida comunhão com a terra através de metáforas que apontam para a necessidade de mudanças político-sociais, ela também faz com que se reconheça o custo de tal empreendimento. Essa é a razão por que o jovem a faz sob signo da solidão, do choro e da dor, por sinal, os primeiros substantivos enunciados na narrativa:

– Porque estás a chorar, Ngunga? – perguntou Nossa Luta.

– Dói-me o pé. (AAN, p. 9).

Extensão de metáforas que oscilam, mais uma vez, entre o familiar e o não-familiar, sua viagem torna-se, por conseguinte, via de acesso ao conhecimento de sentimentos díspares que foram construídos e consolidados simultaneamente ao despontar da utopia que caracteriza o tempo enunciado. Metaforicamente, portanto, a ferida no pé do menino amplia semanticamente uma série de outros males e dores que o olhar infantil da personagem percebe e que, concomitantemente, podem dificultar, mas não impedir a caminhada de Angola em direção ao futuro almejado.

Outro ponto que chama a atenção é o fato de que em alguns ritos iniciáticos, o percurso da personagem é iniciado na água, a exemplo do que se lê no mito bíblico de



Moisés ou, na Idade Média, nas aventuras de Amadis de Gaula, em que os protagonistas são escondidos em cestos. De modo idêntico, as próprias navegações lusitanas ampliaram as glórias portuguesas assinaladas pela vitória de suas naus sobre os “mares nunca dantes navegados”, via de acesso a um mundo novo. Contudo, Ngunga e a personagem do *missosso* têm como ponto de origem à sua formação o deambular pelo solo de seu país, o que os dota de características “épicas” de narrativas do passado, ainda que seus feitos e conquistas tenham por objetivo a dissolução de um tempo e de “verdades” tidos como absolutos. Retomando, assim, o que diz Altuna, tais jovens adquirem, em suas viagens, a capacidade de redimensionar suas relações com o mundo exterior.

É nesta empreitada, ou seja, na luta pelos ideais coletivos que *AAN* alimenta e sustenta as utopias de libertação. Apesar da tenra idade das personagens, elas são dotadas da determinação que faz com que suas atitudes anunciem a “solaridade” de novos tempos. Assim, as metáforas deste renascer podem ser associadas tanto ao crescimento do espírito utópico na época que *AAN* retrata, assim como ao jovem pioneiro que se transformará no guerrilheiro que lutará pela independência.

Desse modo, a utopia de libertação e afirmação nacional que surge no contexto descrito por Pepetela associa-se aos mesmos princípios marxistas que Lukács reconhece no romance, com matizes socialista-comunistas e solidamente ancorada na realidade histórico-social (Mannhein, 1986, p. 263). Tal utopia aponta, por isso, para a revolução baseada em ideais socialistas e se configura pelo fato de que “classicamente, nenhum outro projeto de sociedade poderia melhor se encaixar naquela que é a quarta forma de mentalidade” (Mannhein, p. 264). Essa é a razão porque, possivelmente, o movimento

revolucionário angolano se baseou na tentativa de pôr de lado as análises e concepções subjetivas ao problema social, adotando os princípios do materialismo social. Este, por sua vez, acabou por encerrar o ideal do socialismo utópico que deu sentido e campo para a revolução e a derrocada do sistema colonial.

É nesse cenário que Pepetela situa suas personagens e descreve a ação de AAN. Dos sentimentos elaborados pela diegese, o mais recorrente é, mais uma vez, a utopia de libertação, uma vez que o desejo de muitos angolanos se associava intimamente à realidade vivida e pelos crescentes ventos de liberdade que começavam a inspirá-los. Tal situação se deve ao fato de que a imaginação utópica deve constituir parte do ideal individual de cada cidadão para “se nutrir de fatores objetivos produzidos pela tendência social da época e guiando-se pelas possibilidades objetivas e reais do instante, que funcionam como elementos mediadores do processo de passagem para o diferente a existir amanhã” (Coelho, 1980, p. 9). São esses os pressupostos que fazem emergir a conceituação já mencionada de “nação imaginada” que, para Benedict Anderson, se constrói a partir de uma individualidade que resulta, numa “imagem viva de comunhão” (1989, p. 14) que, por sua vez, “preenche o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e parentescos que transformam esta lacuna na linguagem da metáfora” (Bhaba, 1998, p. 199).

Dotado da herança banto que reconhece na coletividade a “coesão que mantém a vida comunitária” (Altuna, p. 211), Ngunga trabalha em prol dos ideais de libertação, rejeitando veementemente, em contrapartida, o individualismo <sup>15</sup> que percebe

<sup>15</sup> Do ponto de vista etimológico, individualismo, como adjetivo, significa o indivisível. Como substantivo representa qualquer ser concreto reconhecido por meio da experiência que possui uma unidade de caracteres e forma um todo reconhecível, por exemplo, o ser humano considerado isoladamente na coletividade, na comunidade de que faz parte. Pode ser, portanto, por um lado, o exemplar de uma espécie que constitui uma unidade distinta, assim como a pessoa humana considerada em suas particularidades. Do ponto de vista da tradição filosófica os significados se ampliam e comumente designa o indivíduo como uma realidade determinada, singular, irrepetível, ou seja, significa o portador

escamoteado nos ideais utópicos. Associando os princípios utópicos a “uma das idéias-força (...) que residem na vida comunitária” (p.205), o jovem põe em xeque atitudes que vão de encontro à mundividência africana de que descende.

Com efeito, seu percurso serve para valorizar tradições calcadas na coletividade, como o bater palmas diante das boas notícias (AAN, p. 13); realça a alegria pelo nascimento de um bebê (AAN, p. 14); evidencia as danças grupais como a *chijanguila* (AAN, p. 21) que serve como forma de agradecimento aos deuses e ancestrais, assim como, no plano individual, adquire valores morais, como não reagir à suspeita do roubo praticado por Chivuala, apesar de ser acusado.

Entretanto, as metáforas compreendidas pela viagem questionam algumas tradições quando estas desvirtuam e colocam em risco a coletividade. Por isso, como já mencionei, Ngunga denuncia o presidente Kafuxi ao deitar diante dos guerrilheiros o alimento por este sonegara ao exército, o que, de acordo com o que aprendera, rasurou o ideal de fraternidade que o jovem pensava existir. De modo semelhante, sua atitude atualiza um dos mais expressivos valores africanos que é o respeito aos mais velhos, revelando, com isso, que Kafuxi abdicou da tradição ao partir para um discurso forjado que encobria tão somente seus interesses pessoais e, por isso mesmo, não o fez merecedor de tal preceito.

A constatação desta fratura no ideal de coletividade remete mais uma vez à cena inicial do romance em que Ngunga sente a dor da ferida que necessita ser sarada. Do mesmo modo que a personagem partira em busca do camarada enfermeiro que lhe aliviaria a dor, Ngunga tem de, mais uma vez, ir em busca da cura para esta chaga moral.

---

ou sujeito concreto (contingente) de uma essência em sua peculiaridade não comunicável (Carvalho Filho, 2006, p. 13)

Por isso, auto-exilado e sozinho, como enuncia Brombert, retoma sua jornada, rumando para o resgate de preceitos essenciais que alegorizam seu processo de amadurecimento e a travessia de valores individuais para os coletivos. É nessa intersecção que se localiza a solaridade desse pioneiro, ou, como enuncia Inocência Mata, do menino-futuro-guerrilheiro (2003, p. 410) que, como o sol, desponta para novos dias de luz e calor a se contraporem aos tempos nebulosos do colonialismo. Essa solaridade retoma, ainda no dizer de Costa Andrade, o remoinho de chana que, como “vento pequenino da anhara começa com um assobio de encontro combinado” (1980, p. 99-100) para, ao longo da obra de Pepetela, ganhar corpo para catapultar as folhas mortas e o capim velho, a fim de renascer como o capim verde que revitaliza as coisas e os animais.

Ainda que os passos desse pioneiro sejam a princípio vacilantes, quer pela idade ou pela dor, são eles que traçam rotas, abrem trilhas e apontam para os caminhos da liberdade que só poderia ser alcançada a partir do esforço comum. O confronto com Kafuxi que, curiosamente, elege para si o título de “presidente”, terminologia que remete ao poder ocidental, assinala a contaminação de valores éticos e culturais que, como nuvens densas, ameaçam encobrir a solaridade do herói. Provavelmente, essa personagem pensa como Elias, de *A Geração da utopia*, que escolhe para si o título de “bispo” da igreja do “Dominus” com a justificativa de que “tinha que ser um título em língua de todos, portanto em português” (AGU, p. 284).

Semelhantemente, Ngunga depara-se com a fragilidade de líderes fascinados pelo poder, como os comandantes Mavinga e Avança (AAN, p. 145-147) que apesar de valorosos ao movimento de libertação, alteram e exageram deliberadamente detalhes da guerra com o intuito de engrandecer seus nomes (p. 66). Ngunga reconhece nesses atos

isolados uma tendência à absolutização do indivíduo que aponta para “a passagem da mediação universal da relação social que, como troca, requer sempre a limitação dos interesses particulares nela realizados para um tipo de dominação imediata, da qual se apoderam os mais fortes” (Adorno, 1992, p. 130-132). Percebe também que através dessa dissolução no próprio indivíduo de todo elemento mediado, graças ao qual ele ainda era um pouco sujeito social, ele corre o risco de se embrutecer e regredir ao estado de mero objeto com que sempre fora tratado pelo regime colonialista.

No entanto, como contraponto a esse processo, sua solidão é amenizada pela presença do guerrilheiro Nossa Luta e do professor União que juntamente com o protagonista criam uma isonomia quase perfeita do ser humano a partir de relações pautadas no diálogo e na fraternidade que retomam valores desgastados. São estes sentimentos que, como marcas da solaridade referida, projetam o desejo utópico para a coletividade que lhe é inerente, e que se expressa em passagens como: “também o professor o surpreendeu. Julgava que ia encontrar um velho com casa séria. Afinal era um jovem, ainda mais novo que o Comandante, sorridente e falador” (p. 71), ou quando a personagem afirma que “o camarada professor é capaz ainda de ser um bocado criança, e isso é bom” (p. 91). Por isso, os limites entre o mundo visível e invisível descrito pelo discurso da tradição tornam a mostrar seus contornos, fazendo com que se vislumbrem traços da fraternidade primordial necessária à manutenção das utopias. Ademais, tornam-se paliativos para os questionamentos de Ngunga e via de acesso a outras etapas do rito de aprendizagem: se o jovem conhecera a dor da morte de seus pais, sentirá semelhantemente os efeitos de matar os portugueses que atacaram a escola (p. 96-99), tendo de se confrontar também com a derrota diante do inimigo (p. 98), a prisão e a traição dos aliados (p. 103-105).

Todas essas evidências podem ser associadas ao que afirma Northrop Frye, para quem as ficções literárias resultam dos atos de determinada pessoa:

the somebody, if an individual, is the hero, and the something he does or fails to do is what he can do, or could have done, on the level of the postulates made about him by the author and the consequent expectation of audience (2000, p. 57).<sup>16</sup>

Por isso, o pioneiro metaforizado por Ngunga corresponde ao que este autor classifica herói *high mimetic mode*, ou seja, aquele que é superior aos outros homens, ainda que não o seja quanto ao seu universo<sup>17</sup>. Por sua vez, se associado aos princípios pedagógicos e edificantes do romance de formação, Pepetela faz com que esse traço exemplar de Ngunga se sobreponha a todas as rasuras que ele, igualmente, distingue no romance, levando, assim, os leitores da obra a se reconhecerem e se identificarem com a personagem:

À medida que os textos iam aparecendo, que a personagem de Ngunga se afirmava, eu apercebia-me de que aquilo era um livro de ficção – um romance ou coisa parecida... Não eram textos apenas, era mais do que isso, havia uma estória no meio. Então, nessa altura, comecei a preocupar-me mais com aspectos literários, embora tentando manter a linha da simplicidade, do didatismo. A partir do quinto ou sexto texto, os textos já não eram bem textos, já eram capítulos de um livro... (Laban, 772).

Com efeito, como enuncia Costa Andrade, *AAN* metaforiza o nascer do homem que realiza em si mesmo “uma nova independência” que o faz consciente de seus dramas,

---

<sup>16</sup> Este alguém, se for um indivíduo, é o herói e algo que ele faz ou deixa de fazer é aquilo que ele pode, pôde ou poderia efetivamente realizar a partir dos postulados feitos sobre ele pelo autor e pela expectativa da audiência. (tradução livre).

<sup>17</sup> Com efeito, Frye classifica o herói em cinco modos ficcionais. O primeiro, que denomina “mito” é aquele em que o herói apresenta-se divinizado, superior em classe (*kind*) aos demais homens, o que se aplica ao herói clássico. Quando é superior em grau (*degree*) aos outros homens e ao seu entorno, é o herói típico do romance, dotado de ações maravilhosas, ainda que seja completamente humano, isto é, desprovido da origem divina do herói clássico. Se é superior em grau aos outros homens, mas não ao meio que o circunda, o herói é dotado de capacidade de liderança que o enquadra no *high mimetic mode*. Quando é um homem normal, perfeitamente adequado ao seu entorno, mas desprovido da capacidade de liderança, Frye o classifica como *low mimetic mode*. Por fim, distingue o herói irônico, quando a personagem é inferior em poder e/ou inteligência ao seu meio, o que lhe causa frustração por conta de cenas absurdas que, contudo, não são totalmente impossíveis de ocorrer.

fraquezas e vitórias, ou seja, daquele que busca e encontra “dentro de si, depois de franqueado o limiar da sua ação pela dignificação e liberdade (1980, p. 99).

Ademais, ao lançar mão de um jovem rapaz, Pepetela metaforiza, como já assinala, o próprio devir de Angola e suas potencialidades, o que leva a repensar a pergunta feita por Jacqueline Held, associando-a mais uma vez aos princípios pedagógicos do romance e às metáforas que ligam Ngunga ao país:

Quando o escritor sonha, as características que atribui, quer ao homem de amanhã em curso de gestação, quer ao habitante de outro planeta, não seriam, em muitos casos, os poderes que desejaria possuir diante das pressões de uma natureza e de uma sociedade que o limitam e o asfixiam? (1980, p. 127).

No último estágio de seu rito de amadurecimento, Ngunga confronta-se com Eros, assimilando, assim, mais uma faceta dolorosa de sua formação e que o leva à derradeira etapa de sua aprendizagem, enunciada no diálogo com Uassamba:

– Mudei muito agora, sinto que já não sou o mesmo. Por isso mudarei também de nome. Não quero que as pessoas saibam quem eu fui.

– Nem eu?

– Tu podes saber. Só tu! Se um dia quiseses, podes avisar-me para eu vir buscar-te. Escolhe meu novo nome.

Uassamba pensou, pensou, apertando-lhe a mão. Encostou a boca ao ouvido dele e pronunciou uma palavra (...) que nem as árvores, nem as borboletas, nem os pássaros, nem mesmo o vento fraquinho puderam ouvir para depois nos dizer. (AAN, p. 165).

A partida da personagem em direção ao seu destino amplia a preocupação que Pepetela tem com seu país ao revelar que a história de Ngunga se entrecruza com várias outras. Segundo o narrador, Ngunga deixa de ser quem é para, através de um novo nome, metaforizar a nova criatura que todo o rito de iniciação, aprendizagem e amadurecimento geraram. Tal nome, desconhecido da diegese, lhe é soprado ao ouvido por Uassamba, ao som da *chijanguila* que, mais uma vez repito, é uma dança coletiva,

que é encenada em meio à natureza que, mais uma vez, Ngunga adentrará. Com isso, a personagem atinge a liminaridade referida anteriormente, deixando de ser o pioneiro para tornar-se o que há de melhor e mais autêntico em cada um dos que aprendem e apreendem sua história:

Vê bem, camarada.

Não serás, afinal, tu? Não será numa parte desconhecida de ti próprio que se esconde modestamente o pequeno Ngunga? Ou talvez Ngunga tivesse o poder misterioso e esteja agora em todos nós, nós os que recusamos viver no arame farpado, nós os que recusamos o mundo dos patrões e dos criados, nós o que queremos o mel para todos.

Se Ngunga está em todos nós, que esperamos então para o fazer crescer? (AAN, p. 170).

Assim, a autoconsciência que AAN veicula se alia à perspectiva ideológica apontada por Fredric Jameson ao reconhecer no romance de formação uma função instrumental de um dado objeto cultural dotado de um “poder simultaneamente utópico e de afirmação simbólica de uma forma de classe específica e histórica” (1992, p. 301). É ela que faz da narrativa não apenas um instrumento ideológico, mas o próprio paradigma de ideologização dos discursos que conferem aos leitores dessa obra de Pepetela a capacidade de fundir-se ao espírito de Ngunga.

Ao refletir sobre o presente e colocar o futuro prometido em tensão com o passado, encenam-se claramente as relações entre o narrado e o vivido, que podem transitar no tempo, desvinculadas, portanto, do “fardo da história”.



### **3.2. Entre Prometeu e Ogum: o comandante Sem Medo, um herói lunar**

Reclamo o direito de viver plenamente a contradição do meu próprio tempo, que pode fazer dum sarcasmo a condição da verdade.

(Roland Barthes, 1999, p. 6)

Em *Mayombe* Pepetela constrói uma história de celebração do esforço de seu povo pela libertação nacional. Levando adiante a estruturação “épica” iniciada em *AAN*, o autor lança mão de novos protagonistas, os guerrilheiros, que atuam como metonímia desse povo e da vitória obtida contra o colonialismo. Com isso, consolida uma das tendências mais produtivas da literatura angolana contemporânea, que é a de entretecer

o discurso literário a partir das relações entre ficção e história, que se revela, por sua vez, uma das estratégias mais eficazes de reflexão sobre o país recém-independente.

Os traços da “discursividade épica” (Leite, 1995, p. 37) requisitada pelo romance em questão focalizam fatos inerentes à formação de um “todo” nacional que se faz a partir de sua composição diversa, a que se acrescentam os séculos marcados pela dominação portuguesa. Em nível diegético, tal construção é alcançada pela multiplicidade de relatos que delineiam progressivamente os passos dos guerrilheiros-personagens, dando conta das muitas ações que culminaram na independência de Angola. Se comparado à narrativa clássica, o plurilingüismo e a polifonia encetados pelo romance constroem progressivamente os muitos discursos possíveis sobre a nação, em vez de apresentá-los única e exclusivamente através da voz de um aedo onisciente que contempla gloriosamente o passado. Assim, lê-se em *M* o entrecruzar de estórias de um grupo de homens com poucas afinidades, exceto a luta em que estão engajados, em meio a uma floresta, lugar do “não-letrado” (Padilha, 2002, p. 29), e distante de Luanda, até então uma das metáforas recorrentes na narração do país, notadamente a partir da geração de *Mensagem*. Com efeito, a necessidade de repensar as margens e criar novas fronteiras de discussão da nacionalidade mostra-se nitidamente na escolha da selva como *locus* de enunciação “ex-cêntrica” que, juntamente com os conceitos de origem, unidade e monumentalidade atuam como formas de vincular o conceito de centro aos de eterno e universal (Hutcheon, 1998, p. 85).

Se ao final de *AAN* o protagonista mescla-se à mata, concluindo, assim, os ritos de iniciação e aprendizagem a que fora submetido, novas personagens despontam, em *Mayombe*, localizadas numa floresta de problematizações. Percebe-se, assim, o processo

evolutivo do herói romanesco através das transformações sofridas pelo pioneiro que se funde à mata para reaparecer, posteriormente, como os muitos guerrilheiros que levaram adiante o movimento revolucionário. Estas personagens perpetuam também o traço de solaridade visível em Ngunga (Rodrigues, 1987, p. 79), ao marcharem rumo às transformações nacionais iniciadas em *AAN*. Para tanto, novos limites têm de ser superados, como a dor física que, a exemplo de *AAN*, é enunciada nos primeiros capítulos de *Mayombe*. Se a ferida no pé de Ngunga dificultou o mapeamento que a personagem fez de Angola em sua caminhada, na qual pôde perceber dissonâncias no movimento revolucionário, o joelho inchado de Teoria impede seu avanço junto à tropa que perscruta o Mayombe e se reproduz em diferenças ideológicas que se presentificam entre seus camaradas e ainda em discursos burocráticos como os de André, que, similarmente, fragmentam o corpo utópico da nação.

Neste sentido, pode-se reconhecer em *Mayombe* o mesmo tipo de ideologia de *AAN*, que se conforma aos princípios pedagógicos do romance. Na primeira obra lê-se a formação do pioneiro em conflito com o meio em que vive, mas que se mostra determinado em afrontá-lo, recusando, para tanto, uma atitude passiva. Esta personagem, que serviu de paradigma aos alunos de Pepetela na Frente Leste, deixa-se marcar pelos acontecimentos e aprende com suas vivências de modo a alcançar a maturidade. De modo análogo, percebe-se em *Mayombe* um projeto intencional da nacionalidade abrangente pautada por características sêmicas provenientes da diferença, da diversidade, da alteridade e até mesmo da igualdade que, de acordo com Manuel Rui, podem ser definidas do seguinte modo:

Ser pátria assim, multilinguística e multicultural é ser-se mais rico para a criatividade. (...) Numa pátria assim, sempre o real se decifra por ângulos cada vez mais diferentes e a própria comunicação é a multicriatividade, pelo que é essencial: o homem. (Rui, 1981, p. 33).

Com isso, o *Bildungsroman* permite que Pepetela reoriente o olhar sobre o país através de um contradiscurso que tem como base a celebração das várias raças humanas a fim de que se reescreva a visão euforicamente uniformizante da história sobre o homem africano e sua história. Tal fato traz à tona o pensamento crítico de Guibernau, para quem “a força do nacionalismo procede, acima de tudo, de sua habilidade em criar um senso de identidade” (1997, p. 154) semelhante ao que se forjou na época em que *Mayombe* foi escrito. Ainda que tenha sido concebido durante a guerra colonial, este romance veio a público apenas no início dos anos 80, ou seja, numa época em que se vivia a euforia resultante do processo de libertação.

Em *Mayombe* Pepetela também renova a visão simbólica da natureza, neste caso veiculada pela floresta, retirando de cena o ponto de vista colonial estereotipado que associava a paisagem africana ao mato e ao exotismo redutores (Chaves, 2001, p. 153). Esta concepção faz aflorar a simbologia do útero materno, associando, desse modo, o mito original da terra-mãe ao deus Mayombe que assiste à ação dos guerrilheiros:

As árvores enormes, das quais pendiam cipós grossos como cabos, dançavam em sombras com os movimentos das chamas. Só o fumo podia libertar-se do Mayombe e subir, por entre as folhas e as lianas, dispersando-se rapidamente no alto, como água precipitada por cascata estreita que se espalha num lago (*M*, p. 13).

Ainda que em algumas passagens a floresta se revele um *locus horrendus* ao apresentar-se escura, úmida, lodosa e infestada de perigos, tais características se associam aos esforços inerentes tanto à libertação colonial quanto à harmonização

nacional. Por isso, ao circunscrever sua narrativa à densidade da floresta tropical africana Pepetela fixa “no chão os princípios que orientam a virada para uma nova ordem” (Chaves, 2001, p. 156) calcada na reconfiguração nacional. Por isso, a geografia expressa o sentimento de opressão que faz com que os guerrilheiros sejam enunciados como “náufragos” em um lugar situado entre a floresta e o rio Lombe que os isola do resto do país (p. 14). A “ilha” Mayombe funciona, portanto, como mais uma metáfora, desta vez a do inexpugnável e desconhecido que se presentifica em discursos como os de Teoria, do Comissário e de Vewê, por exemplo, em que também se podem perceber metonímas do guerrilheiro.

Com efeito, Hayden White afirma que a metáfora é essencialmente representacional, ao passo que a metonímia é reducionista (1992, p. 48). Por isso, os ritos iniciáticos da guerra e dos guerrilheiros visam à capacitação simultânea de novas aprendizagens e experiências que não se dissociam, entretanto, daquilo que já existe, o que faz com que as muitas diferenças se incorporem a uma identidade coletiva. A floresta resulta, assim, num “entrelugar” em que a individualidade não inviabiliza a convivência coletiva, atuando como elemento agregador da consciência utópica. A aquisição desta capacidade é que possibilita, ao fim da narrativa, o fato de este mesmo solo acolher o corpo de Sem Medo, o comandante morto em combate, que dele renascerá como herói mítico, divinizado tal qual Ogum, o Prometeu Africano.

A menção a estas divindades surge numa “proposição” feita em moldes semelhantes aos clássicos em que o narrador antecipa seu relato que, na “dedicatória”, oferece “aos guerrilheiros do Mayombe, que ousaram desafiar os deuses, abrindo caminho na floresta obscura” (*M*, p.11).

Ogum evoca o deus da guerra, padroeiro dos ferreiros e dos que usam este metal, como os caçadores e, no caso de *Mayombe*, os guerrilheiros. Associa-se a Prometeu por ter sido este quem livrou os homens do extermínio imposto por Zeus após roubar-lhe o fogo da vida e do conhecimento para doá-lo aos humanos e, por isso, ser condenado ao suplício eterno. Ao mesclar estes dois saberes, Pepetela estabelece uma união entre a mitologia ocidental e a mundividência africana resultante da miscigenação cultural inerente ao colonialismo. Assim, associa a dádiva do titã à força de Ogum, que resultou na vitória dos angolanos sobre seus opressores e o faz quando, na voz do supranarrador<sup>18</sup>, inquire:

Os guerrilheiros perceberam então que o deus-Mayombe lhes indicava assim que ali estava o seu tributo à coragem dos que o desafiavam: Zeus vergado a Prometeu, Zeus preocupado com a salvaguarda de Prometeu, arrependido de o ter agrilhado, enviando agora a águia, não para lhe furar o fígado, mas para o socorrer. (Terá sido Zeus que agrilhou Prometeu, ou o contrário?) (*M*, p. 78)

A metáfora do fogo presente no dobrar do metal e na aquisição do conhecimento também pode ser associada ao processo de aprendizagem propiciada pelo romance, num exercício em que se forja a palavra literária que exprime o aprofundamento e o autoconhecimento das diversas personagens. Assim, Teoria, Milagre, Mundo Novo, Muatiânvua, André, o Chefe do Depósito, o Chefe de Operações, Lutamos, João, o Comissário Político, ou seja, cada um dos guerrilheiros, a que se soma a voz do supranarrador, participam de um processo de “iluminação interior” (Leite, 1987, p. 40) que se exterioriza e se mostra necessário à convivência com diferenças como o tribalismo, o racismo, a luta pelo poder e ao aporte aos reais objetivos da luta então desempenhada.

<sup>18</sup> A supranarração é um dos artifícios de que Pepetela lança mão para assinalar a pulverização de vozes narrativas e o multiperspectivismo. Desse modo, o supranarrador atua como duplo do autor ao se (con)fundir com a autoria e assumir a voz que dirige a história, decidindo sobre a relevância dos fatos para os transformar em acontecimentos, além de os integrar a um sistema de significação que dilui, dissolve e amplia as possibilidades ficcionais.

Outro ponto relevante é o fato de que Ogum não pertence ao imaginário cultural banto, etnia da qual o povo angolano descende, mas sim à cultura iorubá, do sudoeste da Nigéria. Revela-se aí uma busca mítica das origens através da reconstituição do passado e das tradições necessárias à renovação do presente, não apenas de Angola ou da África banto, mas sim da perspectiva polissêmica de um continente submetido a idênticos processos de colonização, ainda que geográfica e historicamente diferenciados.

Sendo assim, os versos que servem de pórtico à narrativa sintetizam aquilo que será dito e que nos é revelado a partir do mito de Ogum, ora posto em pé de igualdade a Prometeu. Desse modo, o mito torna a se apresentar nos entrecruzamentos da história que se vai narrar e que se origina do relato primitivo que a funda e que, por isso, torna-o explicativo, paradigmático e heróico (Leite, 1987, p. 40).

Através, portanto, de uma enunciação extradiegética, o supranarrador revela o percurso dos guerrilheiros do Mayombe ao conceder-lhes o poder de enunciar suas histórias, o que é feito ao longo dos capítulos e é graficamente expresso em itálico, distinguindo, assim, o relato de cada um da “história” principal. Tal qual Icaro, que contempla e ordena do alto os demais relatos (Abdala Jr, 2002, p. 202), este supranarrador reserva para si a narrativa de grandes descrições, revelando, deste modo, uma visão antimaniqueísta que se afasta de pontos de vista menos abrangentes. Este recurso, ou seja, a concessão de vozes enunciantes que remete à teoria polifônica de Bakhtin, acentua ainda mais a diversidade como elemento desencadeador de aprendizagem de uma realidade múltipla que Pepetela atinge ao utilizar de estratégias discursivas e temáticas que resultam na deslegitimação de um projeto unitário de nação. Tais procedimentos explicitam, assim, o porquê de, em *Mayombe*, haver vozes

enunciantes de personagens diferentes em termos ideológicos, étnicos, e de origens sócio-econômicas distintas. É, identicamente, a razão por que o discurso do primeiro narrador, o professor Teoria, aponta exatamente para o hibridismo, que, em suas próprias palavras, exprime-se pelo “talvez”:

Nasci na Gabela, na terra do café. Da terra recebi a cor escura de café, vinda da mãe, misturada ao branco defunto do meu pai, comerciante português. Trago em mim o inconformismo inconciliável e este é o meu motor. Num Universo de sim ou não, branco ou negro, eu represento o talvez. Talvez é não para quem quer ouvir sim e significa sim para quem quer ouvir não. A culpa será minha se os homens exigem a pureza e recusam as combinações? Sou eu que devo tornar-me em sim ou em não? Ou são os homens que devem aceitar o talvez? Face a este problema capital, as pessoas dividem-se aos meus olhos em dois grupos: os maniqueístas e os outros. É bom esclarecer que raro são os outros, o Mundo é geralmente manisqueísta. (*M*, p. 14).

Associa-se, igualmente, aos relatos das demais personagens, todas com alcunhas fortemente identitárias, como as dos *quimbundos* João, o dogmático Comissário Político, e o Chefe de Operações. Ambos defendem seus interesses pessoais, numa luta permanente pelo poder. O primeiro, ainda jovem, mostra-se duro e inflexível como forma de escamotear a insegurança que compensa através de uma rígida politização. O segundo, de origens camponesas, também toma atitudes radicais. Contudo, reconhece o valor dos que não são de sua etnia. Alguns outros exemplos da multiplicidade destes homens podem ser localizados em Lutamos, o cabinda que não ambiciona o poder e que, por isso, desdenha o estudo. Este, por sua vez se opõe a Mundo Novo, o intelectual otimista que abandonou a Europa a fim de pôr em prática a doutrina marxista de que são as massas que constroem a história (p. 90) e que, ao contrário do jovem Vewê, não se rende à vaidade e à sedução do nepotismo.

Não obstante, a função de tais personagens não se limita apenas a contar “suas” histórias, uma vez que seus discursos não conduzem ao desenvolvimento diegético



pleno. Ainda que seus relatos girem em torno do Comandante Sem Medo, estes não podem ser considerados uma “centralização narrativa” (Hutcheon, 1991, p. 88). Ao contrário, contam, em projeção metonímica, uma história coletiva que se constrói pendularmente a partir do caráter de cada um deles, reforçando, assim, a idéia de multiperspectivismo que os mostra como participantes diferentes de uma orquestra de vozes narrativas – nem sempre harmônicas –, que catalisa a interação criativa dos discursos plenivalentes e heteroglotas da luta de libertação.

Por isso, o texto de Pepetela também lança mão de uma escrita antiépica ao delimitar o caminho percorrido por Angola rumo à independência. Esta característica evidencia mais uma vez o caráter humano de personagens bastante apartadas da perfeição imanente ao heroísmo épico de outrora. Apesar da coragem incontestável que os move, cada um destes homens sente medo e, não obstante a auréola divina que lhes é atribuída, não deixam de lado características plenamente humanas que os levam a atitudes imorais e menos honestas, como o roubo de Ingratidão do Tuga, o comportamento extremamente burocrático e parcial de André no Movimento ou o envolvimento amoroso de Sem Medo e Ondina que, mais uma vez puseram, em xeque a coesão do grupo. Por isso oscilam, segundo as palavras do Comissário Político, entre dois pontos que tanto podem ser o individual e o coletivo, mas também, na perspectiva infantil de Ngunga, entre o bem e o mal. Dá-se, então, a humanização do guerrilheiro num período em que ele ainda era considerado modelar e em que a sacralidade e o poder que lhe eram atribuídos ainda eram intocados.

Esta oscilação é também perceptível no caráter complexo e imprevisível de Sem Medo e pode ser associada às duas alcunhas com que a diegese o distingue. Apresentado

como Esfinge, cuja mitologia significa “aquele que sufoca” (Brandão, 1993, p. 384), e Sem Medo, as duas alcunhas fazem com que a personagem se torne mais susceptível ao funcionamento metonímico da função do herói romanesco, visto que ambas não o individualizam, como acontece, por exemplo, com o Chefe de Operações, Mundo Novo ou de Vewê, que recebem seus pseudônimos a partir de suas funções, posicionamentos ou aparência física. Em Sem Medo os dois cognomes resultam de relações conflituais que se associam a um passado enigmático permeado pela figura de Leli e de heróis como Hoji ya Henda <sup>19</sup>. Estes espectros o levam a uma nostalgia crepuscular ao saber-se fora do futuro da nação pós-liberta, dado que antecipa o ocaso do herói, ápice da “problematização” descrita por Lukács, que se dará em *A Geração da utopia*, obra em que os valores defendidos pela personagem cedem espaço a interesses antagônicos aos da utopia almejada. Tal sentimento o distancia da solaridade de Ngunga e dos demais guerrilheiros de *Mayombe*, impedindo-o de reconhecer-se em um futuro individual após a revolução. Por isso, ao longo da narrativa há várias referências à autoconsciência da personagem acerca de seu futuro:

– Eu? – Sem Medo sorriu. – Eu sou um herético, eu sou contra a religiosidade da política. Sou marxista? Penso que sim, conheço suficientemente o marxismo para ver que as minhas idéias são conformes a ele. Mas não acredito numa série de coisas que se dizem ou se impõem, em nome do marxismo. Sou pois um herético, um anarquista, um sem-Partido, um renegado, um intelectual pequeno-burguês... (...) Os futuros funcionários do partido, os quadros superiores, que vão lançar a excomunicação sobre os heréticos como eu. “Vocês” representa todos os que não têm humor, que se tomam a sério e ostentam ares graves de ocasião para se darem importância. (*M*, p. 127).

Não me vejo em Angola independente. O que não me impede de lutar por essa independência (*M*, p. 133)

---

<sup>19</sup> Hoji ya Henda, pseudônimo de José Mendes de Carvalho, é um dos heróis da Frente Leste. Henda participou da revolta de 4 de fevereiro de 1961 que deu início à luta armada. Morto em combate em Karipande, no Alto-Zambeze, na província do Moxico, terá um monumento construído em sua memória, em 2006. A referência a esta personagem da história angolana foi retirada do discurso de João Lourenço, atual secretário-geral do MPLA ([http://www2.ebonet.net/MPLA/desc\\_sg.htm](http://www2.ebonet.net/MPLA/desc_sg.htm)), em demonstração clara do vigor ainda demandado aos heróis do passado.

Um dia será necessário abandonar a arma, já não haverá razão par vestir farda ( *M*, p. 220).

Eu sou o tipo que nunca poderia pertencer ao aparelho. Eu sou o tipo cujo papel histórico termina quando ganhamos a guerra. (*M*, p. 264)

Como personificações metonímicas, as características de Sem Medo são apreendidas parcialmente, posto que, como White enuncia, a metonímia representa, literalmente, uma “troca de nome” em um processo de construção gradual em que a redução do todo à parte presssupõe “a possibilidade de distinguir o todo entre as partes, mas de modo a atribuir prioridades a partes para a interpretação de sentidos a qualquer totalidade putativa que se apresente à consciência” (White, 1992, p. 92). Ao nível diegético, tais reduções se apresentam em atitudes conflitantes que afastam a personagem do uso representativo que pode ser visto no paternalismo com que trata os novatos (p. 160) e no rigor que lhes exige disciplina, a fim de forjar-lhes “uma casca cada vez mais dura, impenetrável, que endurece com os golpes sofridos” (p. 162). É também perceptível nas alucinações com Leli, antes dos combates (p. 248), em seu envolvimento com Ondina (p. 94) que o faz abandonar a racionalidade do guerrilheiro para refletir sobre a dialética cerrada de aproximação-repúdio do amor (p. 98), e ainda no humor expresso em gargalhadas que marcam os momentos de medo e tensão (p. 256), constrangimento (p. 207) ou o firme propósito de fazer valer sua autoridade (p. 253).

Este tipo de riso encontra respaldo nas reflexões de Bakhtin ao se associar à compreensão realista do universo que subverte e dessacraliza os valores totalitários que Sem Medo, consciente de suas potencialidades e limitações, usa como forma de despreendimento e de autodefesa, de modo a atingir a “liberdade utópica” referenciada por Bakhtin: “Ondina riu sem vontade. Sempre o humor a travar uma conversa que se

torna perigosa. Ondina compreendeu que o humor de Sem Medo era uma defesa” (p. 228).

Suas gargalhadas mostram-se eficazes na distensão dos confrontos da guerra, da percepção cada vez mais nítida do individualismo e do assistencialismo que passaram a gerir o MPLA de modo muito mais disseminado que os praticados por Kafuxi, em *AAN*. Assim, rir, para a personagem, torna-se uma das formas de extravazamento e de revelação da natureza prometeica que a diegese lhe atribui ao descrever o eco de seu riso tonitruante por entre árvores da floresta e o modo como seu corpo suado emascula-se no sêmem da floresta que o chicoteia (p. 90).

A simbiose entre homem e natureza descrita em *Mayombe* pode também referenciar os capítulos que abrem e concluem *Yaka* (1983), em que Alexandre Semedo, o patriarca de uma família cujo destino se liga intimamente às transformações sofridas por Angola, nasce e morre com o gosto da terra em sua boca, revelando com isso a organicidade que a revolução e o fazer histórico representaram no corpo e na história de Angola que Pepetela compõem ao nomear os capítulos como “Braços”, “Cabeças”, “Pernas”, “Sexo”, “Coração” e “Olhos”.

Pensar o percurso do herói romanesco em Pepetela torna pertinente observar que, ao final de *Yaka*, Joel Semedo, o neto repudiado pelo avô por ter um nome diferente dos demais membros da família: Eurídice, Aquiles, Orestes, Dionísio, Sócrates e Heitor, é quem opta por permanecer em Luanda com Alexandre enquanto toda a família foge das transformações surgidas com o fim da guerra e o ecoar de novos tempos. É ele quem abre mão de sua herança, o antigo *sapalalo* da família, em troca do

punhal *cuvalé* com que seu tio Aquiles fora assassinado, mostrando, com isso, que a aura contida no passado e nos nomes de seus parentes ficou restrita ao tempo das “culturas fechadas”, desprovida, assim, de qualquer significação no presente que o romance enuncia. Por isso, a etimologia hebraica de seu nome remete “àquele que por trás de uma aparência frágil revela uma personalidade poderosa, capaz de lidar com desafios” <sup>20</sup>, o que faz com que se evidencie um outro percurso: o que foi percorrido entre Semedo e Sem Medo. Com efeito, se deixarmos de lado o jogo aparente de palavras, perceberemos as múltiplas transformações sofridas por Angola no curso da história encenada por estas personagens. Tal comparação não se valida diacronicamente, visto que os dois romances retratam tempos e situações distintas, mas torna-se eficaz quando delineia a trajetória de personagens como Joel, Ngunga e os guerrilheiros do Mayombe através da superação dos desafios que lhes foram impostos, como decifrar os segredos da estátua ancestral os mistérios do Mayombe. Valida-se também quando se pensa a concepção do herói para Hesíodo (2006, p. 47) que, diferentemente da de Homero, remete ao *ántrophos*, o *homo* (isto é, o *húmus*), o que veio do barro e da argila, o descendente de Epimeteu e Pandora, que ganha a vida com o suor do rosto e que, em Pepetela, dialoga com a relação intrínseca entre o homem e sua terra. Se associada à mundividência africana, pode-se associar tal imagem ao casal primordial feito por *Nzàmbi*, a divindade banto que criou Sámbà e Máwèzè, o homem e a mulher primordiais (vide Anexos 7.3), sobre quem aspergiu a água que lhes concedeu vida.

Estas considerações fazem com que as atitudes de Sem Medo ampliem a dimensão genesíaca da floresta (Mata, 2003, p. 425) e exacerbem o caráter prometeico

---

<sup>20</sup> Definição da Sociedade Bíblica do Brasil. ([www.sbb.org.br](http://www.sbb.org.br)).

daquele que, numa intimidade do “eu” da história com o da enunciação, “ousou desafiar o Mayombe”.

Desse modo, revela-se a solaridade de Sem Medo e de seus guerrilheiros, que podem igualmente ser definidos pelo *high mimetic mode* de Northrop Frye, na medida em que

os homens compreendiam que Zeus, afinal não era invencível, que Zeus se vergava à coragem, graças a Prometeu que lhes dá inteligência e a força de se afirmarem como homens em oposição aos deuses. Tal é o atributo do herói, o de levar os homens a desafiarem os deuses. Assim é Ogum, o Prometeu africano. (M. P. 82)

Contudo, tal solaridade verga-se a traços obscuros que sombreiam a personagem, tornando-a “lunar” e a direcionam para a tragicidade de seu destino. Tal obscuridade decorre, por exemplo, da pusilanimidade com que Sem Medo tratou Leli, quando, em “um ato de solidariedade histórica” (Barthes, 1974), a diegese ficcionaliza a ação da FNLA que, em 1967, aprisionou e assassinou guerrilheiras do MPLA. Estas e outras informações paulatinas da enunciação sobre Sem Medo revelam que, no campo amoroso, a personagem também se mostra conflitual ao detestar nas mulheres a submissão à supremacia masculina. Por outro, no entanto, mostram a vingança a Leli por trocá-lo por outro homem, o que o faz reconquistá-la para, depois, a abandonar, numa clara alusão entre suas atitudes e a escolha de seu primeiro pseudônimo.

Por fim, opta por não casar-se, já que, para exigir fidelidade da mulher, ele teria de tornar-se fiel. Tais características trazem à tona atitudes individualistas contraculturais ao movimento revolucionário do Mayombe – em que também se inscreve o relacionamento tumultuado e desestabilizador com Ondina, a despeito de suas ligações com o Comissário – que evidenciam que a migração da solaridade para a lunaridade

dialoga com a definição de White da “época dos heróis”, iniciada em *Mayombe*, para a “época dos homens” que caracteriza *A Geração da utopia*.

A lunaridade de Sem Medo se pauta, uma vez mais, no dom profético que o faz, pela tragicidade, ater-se ao abismo que ronda seu destino, sem dele fugir, mesmo reconhecendo-se fora do futuro angolano. Por isso, este “solitário do Mayombe” (p. 206), ao contrário de Mundial que contornou o abismo, põe de lado a racionalidade em função de sentimentos que sobrepujam a razão. Autoconsciente, declara suas opiniões a respeito da “ditadura sobre o povo” a que o país está reservado (p. 137), reconhecendo-se, assim, dissociado de seu tempo:

Sem Medo resolveu o seu problema fundamental: para se manter ele próprio, teria de ficar ali, no Mayombe. Terá nascido demasiado cedo ou demasiado tarde? Em todo o caso, fora do seu tempo, como qualquer herói da tragédia. (*M*, p. 287).

Assim, contornos trágicos – e conseqüentemente ambíguos – passam a ser associados a Sem Medo, sombreando a solaridade produzida pelos heróis do início da guerra. Tal qual os heróis da tragédia clássica que, apesar de inspirados pela *hybris*, ou seja, os valores morais elevados, sucumbem às suas características humanas, Sem Medo também se deixa vencer por suas susceptibilidades que apresentam uma dimensão patológica que o faz abrir mão da razão em nome da emoção, sem, contudo, fugir ao seu destino. Tal dimensão mostra, assim, diversas aprendizagens que, tal qual as de Ngunga, fazem com que, em *Mayombe*, tais modificações se estendam pelas diversas personagens. Dessa maneira, Teoria, Sem Medo, o Comissário, Ondina, Vewê, por exemplo, são pacientes destas mudanças que acabam por contribuir, em última instância, para o amadurecimento e as transformações que se dão no seio da Revolução.

A aproximação do fim deste conflito, aproxima Sem Medo da lunaridade referida que, igualmente, revela a cisão no seio do MPLA e a tragédia da fratura dentro do próprio corpo da nação. Tal ruptura antecipa a melancolia que permeia o fim de *Mayombe* para instaurar-se por completo em *A Geração da utopia*, quando se dá o apagamento completo do herói.

Se para Freud esse sentimento se caracteriza por uma depressão profunda e inibição das emoções pela perda de um referencial, lê-se em Walter Benjamin uma indignação que busca sua salvação pela alegorização. Nesse processo, o “melancólico se esvai de sua própria vida para subsistir exclusivamente como suporte de significações, depreciando o objeto para, em seguida (ou através desta depreciação), satisfazê-lo” (Rouanet, 1981, p. 40-41). É justamente pela alegoria e por sua capacidade de exprimir “o outro” reprimido que Pepetela tece seus romances, mostrando, assim, o esfacelamento das utopias e, em grande parte, o distanciamento de Angola de seus mitos tradicionais, o que traz à tona a constatação da personagem de que seu futuro não se entrelaça mais com o de seu país.

A morte ritualística de Sem Medo constitui-se exemplo de coragem seguido por Lutamos e exprime, simbolicamente, o aprisionamento pelo Mayombe daquele que o desafiou e que por isso é “canibalisticamente assimilado” (Mata, 2003, p. 426) a fim de que sua coragem e seu sangue, “misturado às folhas em decomposição” (p. 282), reponham aquilo que os homens ousaram lhe tirar (p. 284). Reforça, em nível histórico e associado mais uma vez aos princípios pedagógicos do romance, a conclusão de ritos iniciáticos como o amadurecimento de João, o Comissário Político, agora chefe da missão. Restaura, por fim, a fraternidade singela ensejada por Ngunga em suas



deambulações, que faz com que, unidos e de joelhos, os guerrilheiros cavem com seus punhais e suas mãos o túmulo do Comandante.

Em meio ao ecoar de obsuses, o cair das flores de mafumeira pranteia aqueles que não fraquejaram diante de seus ideais, ao mesmo tempo em que prenuncia com seu desfolhar, o futuro das utopias.

### 3.3 Aníbal, o Sábio, e o crepúsculo do herói

Dos heróis que cantaste, que restou  
senão a melodia do teu canto?  
As armas em ferrugem se desfazem,  
os barões nos jazigos dizem nada.  
É teu verso, teu rude e teu suave  
balanço de consoantes e vogais,  
teu ritmo de oceano sofredado  
que os lembra ainda e sempre lembrará.  
Tu és a história que narraste, não  
o simples narrador. Ela persiste  
mais em teu poema que no tempo neutro,  
universal sepulcro da memória.

(Drummond de Andrade, 1980, p. 32)

Em *A Geração da utopia* (1992), Pepetela descreve cerca de três décadas da história de Angola, posto que centra este romance no período compreendido entre 1961 e 1991. Para tanto, desloca radicalmente os *loci* narrativos entre tempos e lugares coloniais e pós-coloniais, dividindo a diegese em quatro grandes capítulos que são: “A Casa” (1961), com foco narrativo em Lisboa; “A Chana” (1972), no interior de Angola; “O Polvo” (1982), em Benguela e “O Templo” (a partir de 1991), na Luanda neoliberal e

multipartidarista.

Levando adiante seu projeto literário centrado na “autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas” (Hutcheon, 1991, p. 21-22), Pepetela inicia este romance com a frase “portanto, só os ciclos são eternos” (*AGU*, p. 9), que pode ser entendida, a partir do *corpus* que integra esta tese, como as transformações sofridas ao longo do percurso do herói romanesco na obra de Pepetela. Assim, a “época dos deuses”, que caracteriza *As Aventuras de Ngunga*, a dos “heróis”, perceptível em *Mayombe*, integram uma literatura crítica que conflui para novos ciclos: a “época dos homens” e a “da decadência” que se presentificam em *A Geração da utopia*.

No entanto, o uso insólito da conjunção no início de uma oração também denota um outro projeto que se justifica, em nível diegético, pela promessa feita pelo pseudo-autor de, um dia, iniciar um romance com essa palavra. Assim, tal “vingança” se deve à ridicularização sofrida, trinta anos antes, quando ele, no exame de acesso à Faculdade de Letras de Lisboa, respondera uma pergunta iniciando-a com esta palavra, o que gerou o comentário desabonador por parte dos examinadores de que, como angolano, desconhecia a sistemática da língua portuguesa.

Uma vez cumprido o prometido, o pseudo-autor cede a voz ao narrador que irá apresentar fatos e protagonistas, o que faz, mais uma vez, e a exemplo de outras obras, pela concessão do discurso a personagens que refletem sobre si e sobre o momento enunciado. Desse modo, dá-se mais uma vez a orquestração de “todas as vozes, operando, assim, uma multiplicidade de discursos, os quais denunciam a complexidade da política angolana” (Secco, 1993, p. 62).

Sendo assim, a casa a que Pepetela se refere no primeiro capítulo é a Casa dos Estudantes do Império (CEI), órgão fundado em 1944 pelo governo de Antônio Salazar

com o objetivo de “apoiar” os estudantes oriundos das colônias, tentando, desse modo mostrar à comunidade internacional alguns benefícios da colonização, já que este órgão lhes facilitava o acesso ao ensino universitário e ao progresso da metrópole, até seu fechamento, em 1964, ou seja, já durante a repressão ao movimento libertário. Estes jovens, em sua maioria, eram africanos, embora a CEI tenha sido freqüentada também por brasileiros. Pepetela, Agostinho Neto, Mário Pinto de Andrade, Alda Espírito Santo, Amílcar Cabral, Francisco José Tenreiro, Carlos Everdosa e Costa Andrade são alguns dos nomes de expressão no cenário africano que ali conviveram e publicaram seus escritos em prosa e verso em *Mensagem*, boletim mensal que foi veiculado pela CEI entre 1948 e 1964. Em 1962, o próprio Pepetela foi premiado por seus contos *Velho João e A Revelação*.

Apesar de associada ao governo português, a CEI, assim como o Clube Marítimo e o Centro de Estudos Africanos, ampliaram o contato com o espírito liberal vigente na Europa, fato que corrobora o pensamento crítico do sociólogo angolano Mário Pinto de Andrade em relação a estes jovens e seu fazer literário (Faria, 2000, p. 161):

a vocação própria do intelectual é de situar os problemas essenciais que orientam os destinos do público do seu tempo. Os acontecimentos do século em que vivemos são de tal modo rápidos e apaixonantes que a consciência de cada intelectual se encontra dia a dia engajada em definir uma posição. Acontecimentos que se colocam no plano humano, social ou político – três aspectos da cultura. Daí o sentimento de responsabilidade atuante de todos nós que manejamos uma pena.

Por isso, as idéias liberais circulavam por essa Casa de “mensagens antiimperialistas” (Laranjeira, [s.d.], p. 146), onde os estudantes ensejavam os primeiros movimentos do socialismo que tentariam pôr em prática tempos depois. Embalados pela imaginação utópica que se associava às transformações percebidas em Portugal e no mundo, estes jovens abriam-se às mudanças da história de seus países através da independência. Além da CEI, espírito semelhante era evidenciado em

tertúlias realizadas na residência de D. Dília Espírito Santo, também em Lisboa, que, segundo Edmundo Rocha, médico angolano que frequentou a CEI, constituiu um outro espaço de intercâmbio de idéias, de discussão, de apresentação de palestras, poemas e estudos que permitiram a aproximação de gerações e a transmissão de elementos culturais em vias de se perder (Rocha, 2003, p. 83). Para Rocha, este processo de redescoberta e de regresso às fontes denominou-se “nativismo” e representou um processo de “reafricanização” associado à conscientização que geriu a “Negritude”<sup>21</sup>. Continuando a ser recusado na esfera social, o negro intelectual viu neste movimento uma possível solução ao seu *status* social que se pautava na retomada de si mesmo, na recusa a atitudes como o “embranquecimento” e na aceitação plena de sua herança cultural.

Para a geração da Casa, a utopia criaria nas idéias desenvolvidas um prolongamento do real em direção a um futuro de novas potencialidades relacionadas à possibilidade de “antecipar o futuro por projeção do presente a partir daquilo que ele já possui de concreto e pode ser melhorado e transformado” (Coelho, 1980, p. 8). Desta forma, tal utopia tinha suas origens calcadas em fatores subjetivos para, em seguida, ser gerida por viabilidades objetivas e reais daquele momento, que atuavam como mediadoras da passagem para o novo que aproximaria a reinstauração da fraternidade primordial no espaço harmônico e coeso que referencia o conceito de nação na obra de Pepetela. Assim, houve a fusão da vontade do homem com dados reais, o que resultaria na projeção daquilo que se imagina factível e na materialização de um desejo comum.

Literariamente, Pepetela retoma a rota rumo à esperança iniciada em *Muana Puó*, romance escrito em 1969 e publicado uma década depois, em que as personagens “Ele”

---

<sup>21</sup> Estas informações resultam de encontro informal com o Dr. Edmundo Rocha, em Lisboa, em maio de 2006.

e “Ela” lutam contra os corvos, seus antagonistas, na busca da perfeição do “mundo oval”. Este lugar, ou mais especificamente, Calpe, a cidade dos sonhos, é utopicamente, o *locus* onde alcançariam a felicidade, visto que esta cidade funciona como uma das metáforas que se associam a Angola.

Assim, a atribuição de características dos morcegos aos colonizados e de corvos aos colonizadores alegoriza o trilhar de Angola por tal caminho, podendo ser percebida também em características físicas dos dois animais: apesar de mais desenvolvidos na escala animal, os morcegos são cegos, sendo, desse modo, manipulados pelos corvos que os dominavam e interditavam, com seus bicos pontiagudos, seu acesso ao cume da montanha.

Neste sentido, o Portugal dos anos 60 insistia na manutenção do regime colonial ao passo que assistia a um momento de restauração da Europa na década subsequente à II Guerra Mundial. De acordo com João de Melo, “as classes médias procuravam aproveitar-se das migalhas deixadas pelos projetos de reconstrução do continente” (Melo, 1998, p. 36) que causavam, paulatinamente, mudanças de cunho econômico, social, político e ideológico. Tais transformações eram concomitantes a movimentos culturais, como a já aludida “Negritude”, movimento cultural europeu, assim como os contornos políticos do “Pan-Africanismo” e o “Renascimento Negro” que levantaram vozes nos EUA, nas Américas, na África e na própria Europa, cujas transformações ecoaram junto à sociedade portuguesa.

A letargia do Estado Novo português e de seu descompasso ante aos demais países europeus, faziam-no manter sua tradição sócio-econômica. Neste aspecto, suas colônias, denominadas “províncias ultramarinas”, ainda representavam fonte de lucro substancial, já que foram elas que se apresentaram, durante séculos, como

sustentáculo do país. A tradição colonial iniciada no século XVI perdurou de modo incessante e ininterrupto durante todos esses longos anos, de modo que, após a independência do Brasil, no século XIX, a África, sobretudo Angola, foi a grande provedora de recursos econômicos que “alimentavam a pobreza da ex-metrópole” (p. 36).

Por isso, os anos 40 e 50, especialmente, foram aqueles em que se deu um maior êxodo de portugueses para este continente, numa espécie de “reconquista” da terra, face às promessas que os recursos naturais africanos reservavam aos seus novos moradores, como, por exemplo, Pepetela ficcionaliza em *Yaka*. Quer em Luanda ou em cidades do interior, os colonos lusos fixavam-se em sua maioria no comércio enquanto via de acesso à exploração crescente associada ao solo e suas riquezas. Este, por sua vez, revelava-se cada vez mais pródigo, a ponto de grandes jazidas de diamantes serem descobertas no leste do país durante a revolução colonial, para infelicidade de Salazar.

Outro fator extremamente favorável à “redescoberta” de Angola pelos portugueses foi a mão-de-obra extremamente barata e farta que, apesar de não especializada, mostrava-se apta ao trabalho braçal que sempre assinalou as relações entre colonizadores e colonizados. Tal como afirma Albert Memmi, “ao colonizado não se pede senão seus braços, e não é senão isso: além disso, esses braços são tão mal contados, que se pode alugar três ou quatro pares deles pelo preço de um só” (1977, p. 78).

Esta cena era toldada, não obstante, pelo crescente apelo mundial de independência das ex-colônias, de modo que a ONU fez com que a denominação de “províncias ultramarinas” passasse a ser rejeitada veementemente pela comunidade internacional, posto que a relação que regia Portugal e esses territórios era

notadamente de exploração.

São, pois, estes cenários que Pepetela usa para apresentar suas personagens e descrever os fatos que as unia, sendo o mais recorrente deles a utopia da libertação, uma vez que esta era o desejo de muitos angolanos e tinha fortes ligações com a realidade africana e com os crescentes ventos de liberdade que começavam a inspirá-los. A Casa dos Estudantes do Império, desse modo, ultrapassou seus objetivos iniciais no sentido de evidenciar algumas mudanças possíveis.

Estas transformações, em contrapartida, fizeram da CEI um espaço de vigilância constante da PIDE — a Polícia Internacional de Defesa do Estado —, além de entrarem frontalmente em atrito com a sociedade conservadora de Portugal. Esse traço é tão relevante, que Pepetela demonstra, em *AGU* o preconceito latente na fala de Fernanda, uma jovem, angolana, ingênua e pudica que descreve a Casa como “de má fama e antro de comunistas” (*AGU*, p. 108). Foi, pois, em domínios do colonizador e em espaço por ele provido e constantemente vigiado que esses estudantes deram início ao processo de revolução política e social. No entanto, Pepetela não deixa de lado traços polifônicos que fazem com que vozes dissonantes sejam percebidas em meio ao discurso utópico. Pelo processo de vigília dessas vozes resgatadas da História, descobrem-se as sombras do outro lado da realidade e vai-se modificando a paisagem da cidadania e da nação que começa a emergir. Como fizera em obras anteriores, as marcas do individualismo e da diversidade de intenções se fazem audíveis em *AGU*, expressando, mais uma vez, o “talvez” entreouvido em *Mayombe*:

as mesas estavam todas ocupadas, aos grupos de quatro. A maioria era de angolanos, todos misturados, brancos, negros e mulatos, estes bem mais numerosos. Os caboverdianos, que se misturavam facilmente com os angolanos, eram quase exclusivamente mulatos. Os guineenses e são-tomenses, mais raros, eram negros. Os moçambicanos eram na exclusividade brancos. E tinham tendência de se juntar aos grupos. Mesa unicamente constituída por brancos, já se sabia, era de moçambicanos. A

*British colony*, como diziam ironicamente os angolanos. (AGU, p. 17-18).

A diversidade que compunha a CEI pode, identicamente, ser associada ao “núcleo angolano” que protagoniza *AGU*, também caracterizado por diferenças que, desde o início da narrativa, delineiam seu percurso. Apesar de centrada nessas personagens, ao longo da obra surgem diálogos com personagens secundárias, como Laurindo, Marta, Horácio, Mussole, Mukindo, Ximbulo, Elias, Orlando, Judite e Luzia, por exemplo, que explicitam, em outra relação pendular, os diversos tempos e significações expressos no decorrer dos diferentes capítulos.

Por isso, Sara, a primeira personagem a ser apresentada, divide-se entre o curso de Medicina e o projeto de libertação de Angola. A forma com que a diegese a apresenta: “Sara abriu os braços descobertos, numa manhã de sol, em ânsia de voar” (p. 9), aponta para sua visão progressista e sua insatisfação com a política social contra a qual se volta, e que lhe valeu registro na PIDE, além de acentuar a resistência e clandestinidade que lhe são características neste romance. Tais desdobramentos se revelam também no fato de ela, branca e filha de um comerciante rico – o que efetivamente fazia muita diferença na altura –, ligar-se afetivamente a Malongo, um *bom vivant*, segundo ela, “alegre até demais” (p. 10), a ponto de não hesitar em colocar seu violão entre os objetos essenciais a serem levados na fuga de Portugal à França no momento em que a convivência com o regime salazarista tornou-se inviável (p. 137). Jogador da segunda divisão do Benfica, clube de futebol de prestígio em Lisboa, Malongo personifica — guardadas as proporções — uma caricatura ao mito do “bom e inofensivo selvagem”, fácil no trato e na manipulação. Desprovida de perspicácia, já que esta não zelava pela manutenção dos seus valores, a personagem preocupa-se



apenas em desfrutar dos benefícios que o sistema colonial lhe podia ofertar ao assimilar “docilmente” o que lhe era imposto pela voz dominante.

Com efeito, dois dos maiores jogadores do Benfica e do *Sporting*, outro clube de prestígio no futebol português, eram africanos e responsáveis pela difusão do futebol naquele país (Melo, 1998, p. 36-37). Assim, ambos representam criticamente um aspecto “generoso” da colonização: se do colonizado não se deveria esperar muito por sua “irresponsabilidade”, o que ele e os jogadores africanos tinham a oferecer nada mais era que um ligeiro apuramento das relações que sempre existiram entre colonizadores e colonizados (Memmi, 1977, p. 80). Por isso, não eram mais seus braços que descreviam o tipo de relação que se dera com seus antepassados, mas sim suas pernas que, enquanto fossem rijas e ágeis, lhes concederiam posição de aparente destaque em um meio que, indefectivelmente, lhes fora sempre hostil.

A relação afetiva de Malongo com Sara, por conseguinte, torna-se um dos meios por que a diegese caracteriza a sociedade lusitana, uma vez que mescla uma diferença cultural até então repudiada:

caminharam até a paragem de autocarro. Estava uma grande bicha e as pessoas olhavam sorrateiramente para eles. Sara leu a reprovação nos olhos das mulheres. Também já estou a entrar na paranóia, só nos miram por curiosidade. Irresistivelmente fez uma coisa que geralmente evitava, por não ser comum em Lisboa. Deu um rápido beijo na boca de Malongo. Ele admirou-se, mas correspondeu. Beijo leve, um roçar de lábios apenas. Era impressão dela ou de fato houve um movimento de rejeição na bicha de espera? Um velho olhava agora ostensivamente para os dois, parecia que ia dizer alguma coisa. Sara convenceu-se, não era paranóia dela, o velho não escondia a reprovação muda. Um fóssil, apoiado num guarda-chuva fechado. Guarda-chuva preto, como mandam as convenções, mesmo no verão. (AGU, p. 70).

Ideologicamente próximo a Malongo, Vítor Ramos, que o narrador onisciente revela que será conhecido futuramente como Mundial, também se caracteriza pela indefinição no que se refere a sua participação nos rumos políticos de Angola, visto que

o percurso destas personagens oscila entre a imaturidade e a alienação política. Por isso, a fuga de ambos é mera descrição do oportunismo que fez com que muitos africanos saíssem de Portugal antes da eclosão da guerra e do fechamento definitivo das fronteiras do país.

Contrastam, portanto, com Sara e Aníbal, um militar, negro, graduado em História e Filosofia que personifica o intelectual dos anos 60. Politizado ao extremo, é “defensor das teses marxistas” (p. 86) e generoso em suas maneiras de dividir palavras e conhecimentos de cunho progressista com os estudantes da CEI, característica que o faria ser conhecido, posteriormente, como “O Sábio”, após ter desertado do exército português para juntar-se às fileiras do MPLA.

É, pois, com essas personagens que Pepetela inicia a tecedura de sua narrativa. Pelo espelhamento entre *facto* e *ficto*, este autor revisa e questiona ficcionalmente os anos que antecederam e sucederam a guerra colonial. Esta revisão se dá com o suporte da metaficção historiográfica que expõe as fissuras existentes no tecido histórico para que se evidenciem os fatos postos em questão face à realidade histórica de Angola. Pepetela o faz opondo a construção de uma ilusão ficcional à sua posterior desconstrução, que, por sua vez, revela ao leitor como a obra é engendrada, apoiando-se em sua memória em registros de uma História de que ele mesmo participou.

A crítica da História dentro da história, ou seja, a narrativa em espelho, em que diversas narrativas se encaixam dentro da outra e assim por diante, funciona como um jogo de reflexões que mescla imagens reais de Portugal dos anos 60 com uma realidade ficcional que poderia ter acontecido. Juntam-se a esse procedimento as referências a textos e situações anteriores, isto é, há uma volta ao passado, o que faz com que exista uma permanente relação dialógica entre o presente e o outrora. Tal relação, por

consequente, reflete um movimento paradoxal de aproximação e de distanciamento que reproduz efeitos de quem mira de perto ou de longe a estrutura reflexiva do espelho. A aproximação se dá quando o contexto histórico passado é instaurado como um primeiro referencial a ser posteriormente desconstruído através de um narrador contemporâneo, o que proporciona ao leitor uma reflexão crítica tanto sobre o outrora, quanto sobre o presente enunciado.

Em “A Casa”, ao mesmo tempo em que aborda a difusão das utopias na CEI, Pepetela exacerba as diferenças tidas entre Portugal e suas colônias, o que faz com se retome a forma como este país, em pleno século XX, alimentava o discurso expansionista de dilatação e exploração das suas colônias em África, com vistas ainda à difusão da “fé e do império” (Melo, p. 10). Tal atitude é ironicamente denunciada em *AGU* quando o superlativo põe em questão as “cristianíssimas cruces de Cristo, pintadas a vermelho nas barrigas dos bombardeiros, a tingir de vermelho as barrigas negras das crianças”, após a guerra ter sido instaurada em Angola (p.146).

O mito do heroísmo de traços épicos é mais uma vez desconstruído no período compreendido pela “Casa”, uma vez que os jovens daquela época, generosamente empenhados na libertação dos seus povos, sonhavam que estavam a um passo do “paraíso na terra”, aprendido nos manuais de Moscou, Pequim e nos modelos provenientes do “Terceiro Mundo” que circulavam às escondidas da polícia de Salazar. Para essa geração em busca dos rumos da história de seus países, a imaginação utópica tornou-se a mola-mestra que a impulsionou frente às diversas mudanças que começavam a ser sentidas e requeridas em Portugal e em África. Contudo, o discurso utópico que é construído em bases coletivas por Aníbal e Sara é, em seguida, desfeito pelo individualismo de Malongo, Vítor e da própria sociedade portuguesa. Por isso, o

segundo capítulo, “A Chana”, revela uma guerra não apenas voltada contra o colonialismo, mas também contra o individualismo que minava suas bases, como os expressos no tribalismo <sup>22</sup> lido em *Mayombe* e outra vez retomado em *AGU*.

Se, ao fim do primeiro capítulo, Sara, Malongo e Vítor unir-se-iam a Aníbal no exterior, nessa segunda parte, datada a partir de 1972, ou seja, na década seguinte aos fatos ocorridos em Lisboa, na “Casa”, o cenário é o da guerra colonial e a ação é deslocada de Portugal para as savanas de Angola.

Protagonistas desse capítulo, Aníbal e Vítor, agora chamados, respectivamente, de Sábio e de Mundial, encontram-se isolados nas matas do leste de Angola. Assim, deparam-se com dificuldades, como a presença dos portugueses que, instalados em fortificações espalhadas pelo interior do país, tentam aprisionar os guerrilheiros e destruir as bases inimigas a fim de desestabilizar a revolução. No entanto, mais premente que os perigos causados pelo homem, a própria paisagem constitui um desafio a ser vencido:

A chana não é um deserto, nada tem de comum com um deserto. A areia é um pormenor, não a alma do deserto. O deserto é um mundo fechado. A chana são vários mundos fechados, atravessados uns pelos outros. A complexidade da chana está na sua própria definição. Para uns, os otimistas, talvez, a chana é um terreno coberto de capim e rodeado por uma floresta; para outros, os pessimistas, a chana é um terreno sem árvores que cerca uma floresta. No fundo, porque distinguir otimistas e pessimistas? Não será a floresta, no segundo caso, uma simples ilha, talvez, um Mussulo onde coqueiros nascendo da areia procuram com seus penachos acariciar as nuvens? Ou será a chana, prosaicamente, apenas um terreno sem árvores que é preciso atravessar para chegar à floresta ansiada?  
E mais no fundo no fundo, não será vão definir a chana? (*AGU*, p. 143).

Se o solo do Mayombe, com seus vapores e umidade, constituía-se refúgio, a chana, como área aberta e periférica à floresta, expõe o guerrilheiro à nova sorte de perigos. Uma vez que é nesse espaço que se dá o ritual de passagem entre o seco e o

<sup>22</sup> A multiplicidade étnica que compõe Angola foi usada como elemento desestabilizador, visto que o regime colonialista quis valer-se dela para debilitar a revolução. Assim como, se lê em *Mayombe* e *A Geração da utopia*, por exemplo, tentou opor *quimbundos* a *quicongos* e *umbundus*, etc, ao sugerir que uma etnia prevaleceria sobre as demais no pós-independência.

molhado, o árido e o fértil e que seu solo admite tanto a secura causada pelo sol como a abundância das águas que o inundam e fertilizam (p. 144), é na chana que se dá a passagem da “época dos deuses” para a “época dos homens”, assinalada pelo crepúsculo do herói, como se lerá adiante.

Por isso, a viagem solitária de Mundial, “o ponto minúsculo na chana” (p. 142), espelha sua trajetória após a fuga de Portugal, retomando assim os fatos que se ligam ao fim do capítulo “A Casa” e fazem com que se explicita a vida boêmia desta personagem na França, “no tempo em que ainda havia cafés de artistas em Paris, nos primeiros anos de 60” (p. 155). Sabe-se, dessa forma, do curso universitário fracassado, da perda da bolsa de estudos, na Alemanha (p. 155); da vida “à custa duma velha que queria ter um negro na sua coleção de objetos exóticos” (p. 155); do emprego de inquiridor numa firma de publicidade, “até ser despedido por preencher os questionários em casa para não se maçar a interrogar as pessoas” (p.156) e, finalmente, de seu retorno ao Movimento, o que, segundo esta personagem, foi “uma injustiça, pois muitos outros nas mesmas circunstâncias tinham ficado pelas europas”. (p.156):

Ele aceitara vir para a luta, sem grande resistência. Estava farto de discutir revoluções falhadas à nascença. Estava farto dos comitês europeus de apoio às lutas do Terceiro Mundo, mais revolucionários que os próprios, que exigiam moral de seminário e se escandalizavam com a libertinagem dos africanos. (...) Apesar do seu discurso avançado, ele acabou por se incompatibilizar com os tipos dos comitês, sobretudo por causa da velha senhora. Censuravam-no por prostituição. Não era nada, apenas ajuda mútua. (...). Queriam-no metido nas lutas ideológicas deles, dando peso moral dum filho legítimo de África às querelas sobre as vírgulas de um programa político qualquer.

(...) Estava farto de ouvir as mesmas discussões sobre tal texto de Marx ou Lenine, cânones sagrados que era preciso saber interpretar a cada momento. Por isso veio à luta. Fez um rápido treino militar e foi integrado na guerra, primeiro como formador político, depois como responsável a nível zonal. (AGU, p.156).

Tais espelhamentos servem, ainda, para que se reflita sobre a atuação da personagem frente ao grupo de onze guerrilheiros que chefiou em missão à sede do

MPLA, na Zâmbia, durante a guerra colonial. Ao contrário daqueles chefiados por Sem Medo, Mundial imprime ao movimento o mesmo individualismo e alienação que caracterizam seu percurso ao longo da enunciação. Tal comportamento justifica a ordem dada aos guerrilheiros de montar acampamento longe do povo, ou seja, das fogueiras das mulheres, velhos e crianças que recuavam para a fronteira fugindo da guerra (p. 145), assim como o comando de deixar de lado as colunas de gente nua e desesperada (p. 145). Desse modo, a natureza do percurso de Mundial e de seus homens pelo interior do país possibilita mais um espelhamento: a figura do velho fossilizado, apoiado melancolicamente em seu guarda-chuva, apresentada em “A Casa”, é substituída pela imagem do ancião angolano que, numa aldeia destruída pela guerra, bebe os últimos goles de aguardente, a *kaxipembe*, para, em seguida, preparar o sítio em que se vai deixar morrer pela total falta de perspectivas (p. 148) para seu futuro.

A atuação de Mundial como chefe dos guerrilheiros é contrastada com o espírito de liderança de Sem Medo em situação idêntica. Se este sempre levou seus ideais de coletividade adiante, Mundial perdeu-se de sua patrulha por “prevaler-se da posição de responsável para ter privilégios” (p. 167) e, assim, delegar que outros carregassem sua mochila, cantil, cobertor e alimento de que carecerá, ao tentar valer-se inutilmente de uma hierarquia imperialista e sem sentido nas matas de Angola.

No que tange a sua digressão na chana, a diegese enuncia não apenas seu percurso, mas também o de Malongo que, terminara em Paris como tocador de viola em cabarés de terceira categoria do *quartier latin*, após haver abandonado Sara e a filha, Judite. Refere-se ainda a Elias, personagem de “A Casa”, um estudante protestante que fora adepto das teorias libertárias de Franz Fanon e que também

aparecera como personagem no primeiro capítulo, que provavelmente aderira a outro movimento político de libertação do país, possivelmente a UPA ou a FNLA, que se opunham ideologicamente ao MPLA de Mundial e do Sábio.

Assim, a caminhada de Mundial, não apenas neste capítulo, mas ao longo da narrativa, dá-se sob o signo da falibilidade que o assinala: “Vitor parecia seguir de perto as pegadas do mais velho [Malongo] e reprovou logo no primeiro ano de Veterinária. Conseguiu êxito na repetição, mas voltou a chumbar no segundo” (p.13). Caracteriza também a decisão da personagem de, após fugir da chana, render-se ao exército português, exacerbando, mais uma vez, a alienação política que lhe é inerente, revelando que não ocorrera a fusão de sua vontade com elementos concretos que levariam adiante o projeto utópico. Por isso, o fato de Mundial ser ironicamente interceptado pelos homens de seu exército projeta um pouco mais para além o seu descomprometimento com a ideologia de sua geração. Antes, revela-se elemento indispensável ao seu crescimento no seio do movimento e sua ascensão na liderança do MPLA.

Ao requerer para si algumas características de herói que não é, o que ocorreu quando esta personagem apropriou-se de palavras e concepções do Sábio, Mundial subverteu o sentido de História, o diluiu e corrompeu. Tal se deu porque, ao assumir tais atos, a personagem ascendeu no Movimento, abandonando a posição de “vencido” para a de “vencedor” da História, fato que os capítulos seguintes corroboram. Assim, a autoridade de que suas palavras se revestiram ao ser surpreendido momentos antes de entregar-se ao exército português, fez com que os guerrilheiros africanos que ouviram seu relato não percebessem que sua significação estava comprometida, fazendo com que seu discurso falseador se configurasse como verdadeiro e, como tal, acatado.

Com isso, ao valer-se da ideologia do Sábio, Mundial reconheceu nela uma eficácia que o faria, aos olhos dos guerrilheiros, comparar-se a esta personagem, forjando para si os mesmos atributos morais, ainda que inconsistentemente. Tal processo baseava-se na oposição entre imaginação e realidade, no contraponto, portanto, entre o desejo de a personagem satisfazer ilusoriamente suas necessidades de representação interior e a projeção do real. Logo, as fantasias foram as primeiras formas de manifestação inconsciente de realização e de equiparação a um modelo que ele sabia inatingível. Este, por sua vez, o faria aproximar-se do herói, ou seja, do sujeito da epifania heróica, ubíquo e disposto a qualquer sacrifício por um ideal. Tal figura ratificaria no presente, por predestinação, o que fora previsto no passado como futuro, tornando-se elemento imprescindível a sua execução.

Com outro tipo de concordância em relação à guerra colonial, o Sábio também apresenta sua visão e o faz ao tomar como exemplo a *chijanguila*, dança de grupo tradicional, ao som da qual Ngunga adentrara a floresta. Através dela a personagem alegoriza o processo de luta, reafirmando a união e a justaposição de forças coletivas como elementos indispensáveis à organização que permeou a revolução:

o segredo da dança está na interação entre o coletivo e o individual. A dança de pares pode ser dançada só a dois. Basta música, um homem, uma mulher (...), o coletivo é fundamental, não só para o ritmo dado pelas mãos e pés dos outros, mas pelas figuras diferentes que se formam quando quatro ou cinco pessoas saltam da periferia da roda para o centro, onde se encontram, para voltarem à periferia convidar a pessoa que fica a sua direita, que por sua vez, vai ao centro. (...) E o particular? Está no breve instante em que a pessoa da esquerda, ao vir do centro, te convida batendo os pés ou dando um sacão de anca, ou à tua frente bamboleia o ventre a minar o ato sexual. Também está na tua ida ao centro, onde encontrarás outros, e quando voltas a convidar a da direita (...).  
O prazer está em sentir o prazer coletivo do ritmo e o de sentir viver, vibrar, o corpo que vem ao encontro do teu, sem o tocar. (AGU, p.150).

Assim, a revolução e, por conseguinte, o cumprimento do projeto utópico de libertação de Angola seriam exequíveis apenas através da concentração de esforços



diferentes, similares aos passos dados por dançarinos em sincronia, em interação com a cadência que, tal como na dança, os conduziria e faria com que o espetáculo se revestisse de significado tanto para quem dançava quanto para os que o assistiam. Ao opor-se ao Sábio, Mundial rompeu com esse encadeamento, uma vez que a quebra do ritmo dos passos e palmas fez com que o esforço de todos fosse também comprometido e o sentido coletivo da dança, corrompido.

Se associado ao pensamento de Benjamin, pode-se referir à personagem como alguém em que se firmou uma falsa possibilidade de criar um universo múltiplo e sedutor que, no entanto, enganava o olhar e os demais sentidos inebriados, assim, por um sentimento vão de vitória.

Por estas razões, Mundial atua como vilão da história de Angola por dissociar-se por completo de todos os requisitos exigidos para o cumprimento do desejo utópico de sua geração. Seu discurso baseou-se em fatores conflitantes como, por exemplo, o tribalismo, que fez com que guerrilheiros de outras etnias rejeitassem a sabedoria de Aníbal pela de Mundial que, contudo, usou palavras alheias sem conhecer seu real significado. Tais premissas são interpretadas por Sean O’Faollain ao descrever o anti-herói, que corresponde ao que denomino vilão no escopo desta tese. Observo, contudo, que a nomenclatura de O’Faollain pode ser aplicada a este trabalho se o prefixo de negação “anti” explicitar toda sua semântica adversativa aos atributos do herói romanesco de que me ocupo, fazendo com que Mundial aja na contramão dos atos dos verdadeiros heróis angolanos. Contudo, dado a polissemia do termo, opto pelo vocábulo vilão, pois passa a ser o que melhor exprime as personagens que Pepetela que:

is not a social creation. He is his own creation, that is, the author’s personal

creation. He is much less neat and tidy concept, since he is always presented as a groping, puzzled, cross mocking, frustrated and isolated, manfully or blunderingly trying to establish his own personal, supra-social codes. He is sometimes ridiculous through lack of perspicacy, accentuated by a foolhardy if attractive personal courage. He is sometimes intelligent, in the manner of Julien Sorel or Stephen Dedalus. Whatever he is, weak or brave, brainy or bewildered, his one abiding characteristic is that like his author-creator, he is never able to see any pattern in life and rarely its destination (O’Faolain, 1957, pp. XXIX-XXX).<sup>23</sup>

Se a chana é plasmada como um mar interior, cuja única incerteza reside no “tempo necessário para chegar à praia” (p. 142-143), percebe-se que Mundial, em seu percurso nesse mar odiado e temido (p. 217), acabou por perecer ideologicamente, pelas características acima apontadas, em seu intuito de alcançar a terra firme. Em sua última incursão, sua última “braçada” antes de chegar à fronteira com a Zâmbia, há o relato da caçada ao antílope, uma forte alegoria que referencia tanto a guerra quanto a imagem que Mundial teria, doravante, diante de si. A reta final de sua viagem junto aos dois guerrilheiros rumo à mata de Kaxamissa foi interrompida pela caçada implacável ao *mbambi*. Este animal, uma fêmea, grávida, mesmo ferida, fugia e escondia-se, tal como a população do país, tentando evitar a morte ao proteger-se nos parques arbustos que cobrem a chana. Ao narrar tal perseguição, o discurso enunciador volta a evidenciar o significado mais latente do que era a guerra, cedendo palavra a Mundial para que este expresse o horror da caçada:

E voltou a seguir os rastros sanguinolentos, agora mais nítidos. O teu destino está traçado, pensou Mundial. Correrás e saltarás, por fim só te arrastas, mas a perseverança vai vencer. O sangue irá ficando pelo caminho e na última gota ainda encontrarás a força para a última passada. Mas também o sangue se esgota, meu velho. Não o dizia com maldade, antes com ternura. Era uma constatação duma lei de todos conhecida e por todos aceite: eles tinham fome, havia que matar os mais fracos para não morrerem. (AGU, p. 219).

<sup>23</sup> Esta personagem não é uma criação social. Ela é sua própria criação, ou seja, uma criação pessoal do autor. Por isso, resulta de uma concepção menos coerente e esmerada, revelando-se instável, confusa, dissimulada, frustrada e isolada, tentando obstinadamente fazer valer seus códigos suprassociais. Ela por vezes é também ridícula devido a sua falta de perspicácia, acentuada pela imprudência. Por vezes é inteligente, tal qual Julien Sorel ou Stephen Dedalus. No entanto, não importa como se mostre – fraca ou forte, astuta ou confusa, sua maior característica é ser uma criação autoral que a faz se distanciar de qualquer modelo na vida e em seu destino. (Tradução livre).

Tal constatação — a lei da sobrevivência, em que o mais forte subjuga o mais fraco — alegoriza, portanto, a guerra, geradora de barbárie e selvageria, exacerbada pela morte do feto — esmagado pela bota de Mundial —, ao mesmo tempo em que evidencia a total incompreensão do animal morto, com “olhos doces onde não havia ódio ou recriminação, só medo” (p. 220), olhando para o sol, “procurando talvez uma explicação”. Essa expressão do olhar do animal evoca em Mundial os olhos calmos e inquiridores de Mussole, a jovem africana que fora alvo de seu amor e também do de Sábio, mas terminara morta como Leli, de *Mayombe* e muitos outros *mbambis* durante a guerra. Lembravam-lhe ainda os olhos do Sábio (p.221), indagadores e vigilantes, que o acompanham enquanto “o passado era enterrado na areia da chana” juntamente com as promessas e os ideais coletivos” (p.221).

Depois, sentados à beira da fogueira, Mundial e os guerrilheiros se alimentavam. Comiam farrapos mal-cozidos da carne que assavam, enquanto seus olhares vagavam mais além, indagando, da penugem azulada da Zâmbia a avizinhar-se no horizonte, sobre o futuro que lhes estava reservado.

Tal devir é referido em “O Polvo”, o terceiro capítulo da obra, que tem sua ação deslocada para abril de 1982, período posterior à independência de Angola, proclamada em 1975. O *locus* enunciativo passa a ser a praia da Caotinha, no mar de Benguela. Em meio à *calema*, Aníbal contempla o mar agitado que faz com que as águas ultrapassem os rochedos e os recifes para “lamber a base do morro” (p. 225), para lavar e renovar a areia, levando consigo os restos de peixes, caranguejos. Sobrevivente da selva, da guerra e de suas “muitas mortes anunciadas” (p.233), a personagem volta à diegese prestes a adentrar o oceano para de lá retirar o alimento dos dias em que a agitação das ondas não o permitiriam fazer.

Nessa primeira alegoria pode-se visualizar Angola não mais sob o clima caótico das lutas pela libertação de Portugal, mas sim sob o da guerrilha travada entre o MPLA e a UNITA após a independência. Através dela, Pepetela conota a desordem instaurada e a conseqüente interdição ao povo às muitas benesses que o mar, como metáfora da nação, tinha a ofertar.

A alusão ao povo angolano é referenciada, ainda, através da família de Ximbulo, o pescador que é vizinho de Aníbal na praia da Caotinha. Se no romance *Parábola do cágado velho* Pepetela denuncia a desagregação gerada pela guerra por meio das figuras de dois irmãos alistados em partidos de libertação opostos, em *AGU* esse conflito é assinalado por meio da notícia da morte de dois filhos dessa família, um em combate, outro acidentalmente, ao pisar em uma das muitas minas explosivas espalhadas pelo país (p. 234). A paisagem de Benguela se faz cenário dos destroços da guerra, funcionando como um sítio de deslocados, ou seja, um local que recolhe os mutilados e atingidos tanto em combate, como pela mina que matou o filho de Ximbulo. Revela, ainda, a situação de órfãos que ali esperam ajuda do governo, em estado de abandono e desesperança. Aníbal reconhece neles o drama dos que há dez anos vira fugir para a Zâmbia, assim como os percalços sofridos durante as lutas pela libertação de Portugal.

A relação, portanto, que se estabelece entre esses refugiados e Aníbal é bastante estreita, uma vez que ele, por sua vez, optara por um exílio voluntário, dissociado e também desesperançado dos ideais que passaram oficialmente a gerir o Estado angolano independente:

Os privilégios que se inventaram encontram justificação no fato de [os ex-guerrilheiros] terem feito apenas sua obrigação de patriotas. Esse é o meu ponto de vista, Angola não me deve nada. Portanto, ao cortar com tudo, também devia ter recusado a pensão. No entanto, sem ela não podia sobreviver, porque inventaram que tudo funciona por esquemas. Não há lugar para os marginalizados. Poderia vender o peixe ao restaurante mais próximo e com isso sobreviver. Mas o restaurante é do

Estado e não me pode comprar, tem de comprar o peixe do Estado. E não tenho uma loja onde comprar os produtos de que necessito, as lojas estão vazias e exigem um cartão de abastecimento. Como fazer então? Não fui eu que inventei esse sistema, nem me pediram opinião, e se o tivesse feito, não lhe ligariam puto. O Estado é o pai, o Estado é quem sabe, o Estado é quem sustenta. Como filho, aceitei a pensão que o meu pai me dá. Não tenho outro. Um homem nunca escolhe o seu pai, não é? (*AGU*, p. 248).

Apartado do mundo externo, a não ser por visitas esporádicas à cidade, Aníbal mantém um relacionamento sistemático com o povo, que reconhece na personagem características idênticas às que lhe valeram a alcunha de “Sábio”. Desse modo, a voz narrativa acusa o exílio voluntário da personagem em uma casa abandonada, mas dona, enfim, do seu tempo, “a única liberdade válida” (p.227), que divide com Mussole, cujo espírito passou a se refugiar nas quatro mangueiras por ele plantadas ao pé da casa.

O relato sobre o destino das demais personagens é feito, nesse capítulo, pela voz de Sara, ao visitá-lo em seu exílio. Esta ocasião se revela também a oportunidade do encontro com Eros, visto que é no mar de Benguela, onde o Sábio constatara a morte das utopias, que se encena a entrega amorosa desses dois amantes, há muito renunciada. É também quando surge a possibilidade de a personagem tornar a Luanda e, ao falar aos jovens Orlando e Judite, revelar-lhes o revés da história que ambos presenciavam, com personagens como Vítor Ramos que se tornara Ministro de Estado, em mais uma manobra oportunista com as frentes governistas, que é referenciada por Aníbal como mais um “salto do gato que cai sempre em pé” (p. 239) e que lhe assegurara, finalmente, acesso à mitificação armada pelo poder (p.239).

Sabe-se também que Malongo abandonara a música e parecia que estava a se tornar um “intermediário” (p. 256), ou seja, um *candongueiro*, classe emergente que, segundo Aníbal (p. 277), passara a existir entre a burocracia dirigente e o povo a fim de facilitar, em troca de comissões polpudas, a entrada de produtos estrangeiros no país e demais

“facilidades” do socialismo esquemático.

No entanto, o capítulo não está centrado no destino dessas personagens. Tal qual a promessa do narrador de *AGU* de um dia iniciar um livro com a conjunção “portanto”, o “O Polvo” representa igualmente o cumprimento de um desejo de Aníbal, expresso no início da narrativa, em “A Casa”:

apareceu-me um polvo gigante quando eu estava debaixo da água a explorar os fundos. Foi o maior susto da minha vida. Não sei como cheguei a terra, não me lembro de nada. Só ficou a imagem dum polvo espantoso, com todos os tentáculos virados para mim. Hoje ainda, quando tenho pesadelos, aparece esse polvo. Uns sonham que estão a cair, outros sonham com mortos, eu sonho com esse bicho. Pois jurei que um dia havia de lá voltar, equipado, para matar o polvo. (*AGU*, p.23-24).

A imagem do polvo revela-se recorrente para Aníbal, uma vez que lhe aparecia, semelhantemente a Sem Medo, em “pesadelos antes das batalhas travadas na guerra” (p.234) e foi a razão para ele, décadas depois, preparar-se para este último embate que alegoriza não apenas a morte do polvo, mas sim o ponto final de uma estrutura agonizante tanto para ele, como, metaforicamente, para seu país.

A luta contra o polvo representa, desse modo, a oposição a todo o mal instaurado pela guerra, representado, por isso, pela figura tentacular do animal que, com seus múltiplos braços, envolveu, dominou e asfixiou os homens e o país. Vencer a batalha, no entanto, não representava acabar com todos esses malefícios, mas sim enterrar definitivamente o corpo putrefato da utopia e reconhecer-se perdedor em meio a tantos “vencedores” (p.255).

Assim, a alegoria da descida até ao fundo do mar faz-se significativa, na medida em que a gruta do polvo esconde uma outra menor, no seu teto. Essa relação de descer, para depois subir de baixo para cima, resgata um dos relatos da fundação mítica de Angola, cujo texto é transcrito no capítulo Anexos, pois esse movimento parece unir céu e terra,

restaurando a harmonia do universo, religando, assim, o que havia sido estilhaçado. Nesse sentido, a caça e a conseqüente morte do polvo têm por objetivo realizar uma “*calema* interior” que reinstaura essa cosmicidade perdida, afastando o caos que se instalara com a guerra (Dutra, 2002, p. 126).

A aura do polvo, já descrito como o “o maior traidor do mar”, pelo Padre Vieira em seu *Sermão de Santo Antônio aos peixes* <sup>24</sup>, representa o incômodo espectro da guerra e da opressão que se encontra escamoteada na exacerbação da sua grandeza e da sua força, cujo efeito perpetuado é ainda a intimidação e o medo. Esses sentimentos foram os que acompanharam Aníbal durante todo o processo de libertação de Angola, uma vez que lutar pelo ideal utópico significava digladiar-se contra os múltiplos tentáculos do colonialismo que também asfixiou Angola. O polvo é, portanto, o Outro que retorna desmistificado, o que permite que o passado e o modo pelo qual a história se fez fosse relido agora de uma outra forma. Representa, ainda, o resgate de uma experiência tida em criança e que revela a dimensão de grandeza desse Outro, do que poderia ter sido e não foi no passado e que, no presente, se apresenta como ruína das esperanças não concretizadas no passado e desmistificadas no presente. Em última instância, representa o crepúsculo do herói e da “época dos deuses” que cedem espaço a uma época regida por homens olvidados do espírito utópico que caracterizou aquela geração.

O polvo surge, assim, diferente e imensamente menor que o monstro que a imaginação infantil de Aníbal guardara na memória. O medo de sua representação é que se manteve o mesmo e, por isso, o mergulho no mar de Benguela representa a alegoria de uma viagem em direção ao passado. A desmistificação do polvo, em decorrência, faz vir à tona a consciência de que tudo estava perdido, pois, embora Angola estivesse liberta

---

<sup>24</sup> [www.faroldasletras.pt](http://www.faroldasletras.pt)

da opressão colonial, os ideais revolucionários não se consolidaram como haviam sido imaginados.

O capítulo, por isso, tem grande expressividade no contexto da história de Angola, uma vez que denuncia, segundo as próprias palavras de Aníbal, a morte da utopia que “cheira mal, como qualquer corpo em putrefação” (p. 240). A lucidez em relação à falência da guerra e à destruição dos planos que embalaram sua geração faz aflorar na personagem a melancolia que caracteriza o vazio e a impossibilidade de ação diante de fatos que passaram a se configurar como “verdade” na escrituração do discurso histórico, mas que Aníbal reconhece como falso, já que ele também pertence a essa geração, mesmo que tenha sido compelido, depois, a optar pelo isolamento.

É no mergulho nesse passado que Aníbal adquire tanto o autoconhecimento, quanto a capacidade de perceber a falência do projeto de consolidação da Independência angolana. É também nessa metáfora de criação do universo que se deu a renovação, o reequilíbrio cósmico que possibilitou à personagem enxergar-se e compreender-se, para daí, então, enxergar e compreender as “verdades” que se lhe apresentavam. Nelas está centrada também a sobrevivência da mangueira plantada no alto da falésia à beira-mar, residência da personagem e do espírito de Mussole que, como os da outra margem da existência, assistem e tentam interagir com o mundo visível, buscando nortear os passos dos vivos e livrar-lhes dos males que os perseguem. Ao afastar-se do convívio social e seu dissensos, sobretudo, Aníbal intenta um recomeço que se inicia por ele mesmo. Refugiar-se à beira-mar representa para a personagem uma reconstrução de sua identidade dilacerada que se aproxima a um desafio interior de compreender os fatos que culminaram com o fim da revolução e uma forma de contestação do presente recém-instituído. Assim, o autoconhecimento seria via de acesso às transformações possíveis



que dar-se-iam através dele, Aníbal, e dos que estavam ao seu redor para, por fim abrangerem outros grupos sociais.

Suas atitudes, como a austeridade com que vive, em nome de uma verdade escamoteada, podem parecer excêntricas, mas não deixam de ser uma forma de exercer um “heroísmo às avessas” que tem como marca a possibilidade de indicar novos caminhos, como os que *AGU*, sobretudo em sua quarta parte, faz e a que retornarei oportunamente.

Assim, se *Sem Medo* é caracterizado por um discurso metonímico, Aníbal oscila entre a “época dos homens” e a “época da decadência” em que, segundo Hayden White, predominam, respectivamente, a sinédoque e a ironia.

Na sinédoque, aponta White (1992 a, p. 2), a distinção similar entre as partes e o todo é feita apenas com o objetivo de identificar o todo como uma totalidade que é quantitativamente idêntica às partes que o constituem. Assim, a figura de Aníbal é simbolicamente eficaz na medida em que, pela combinação dos elementos físicos e morais que o constituem, ele se torna representante de parte de um todo que acreditou e lutou pela utopia, dando continuidade aos esforços envidados pelos guerrilheiros do Mayombe.

Contudo, a figuração da personagem também sinaliza uma direção “negacional” porque sua *re-apresentação* em “O Polvo” o distancia do revolucionário feroso dos tempos da “Casa” e da “Chana” (Mata, 2003, p. 428). Assim, a sinédoque que o caracteriza nessas duas primeiras partes do livro resulta na ironia, já que, nas duas últimas, a sabedoria aludida à personagem mostra-se ineficaz. Seu percurso no presente da história aponta para traços antagônicos à alcunha, resultando, assim, na dimensão absurda do epíteto e na inadequação contextual da caracterização (Mata, 2003, 428) que

se desdobram em meio à descrição de tempos históricos distintos.

Se para White, a ironia representa um uso consciente da metáfora a serviço da auto-anulação verbal (1992a, p. 50), a personagem lança mão deste tropo para referir-se a si mesma:

Já me consideram uma espécie de profeta, só que do Apocalipse. O louco de Deus! Vou uma vez por mês à logística militar, em Benguela, para receber a pensão alimentar que o exército me concedeu. Carrego açúcar, arroz, feijão, óleo, essas coisas. É a única vez que saio daqui. E os soldados mais novos riem-se, sinto-os a rirem-se nas minhas costas, lá vai o maluco (AGU, p. 244).

Ele foi por uma camisa razoavelmente limpa e umas calças. Quando estava fora, lembrou-se dos sapatos. E voltou para dentro, lavar os pés e pôr uns chinelos. De tanto andar descalço, mais uma vez ia esquecer de se calçar e aparecer na cidade como um monangamba. Já tinha acontecido, o que reforçava a opinião das pessoas sobre o fato mental dele. Na passagem, olho para o espelho. Realmente cada vez se parecia mais com um etíope. (AGU, p. 237).

Com isso, traz à tona o pensamento crítico de Mueck para quem a ironia tem função pedagógica, o que faz com que, em AGU, Pepetela não deixe de lado os princípios ideológicos do romance, ou seja, usa-os como forma constante de conscientização dos rumos trilhados por seu país:

A ironia tem basicamente uma função corretiva. É como um giroscópio que mantém a vida num curso equilibrado ou reto, restaurando o equilíbrio quando a vida está sendo levada muito a sério ou, como mostram algumas tragédias, não está sendo levada a sério o bastante, estabilizando o instável, mas também desestabilizando o excessivamente estável.. (1995, p. 19),

Assim, ao descrever a morte da utopia e do crepúsculo do herói, este autor insiste em seu projeto ideológico de fazer com que o presente não deixe de refletir traços de História. Identicamente, faz uso da ironia também para refletir sobre a nova classe de dirigentes que assumiu o país e, ao opor-se aos ideais defendidos por Aníbal, funcionam como heróis às avessas, ou seja, vilões do percurso feito por Angola. Tal se dá através da alcunha com que Vítor participa da guerra e que, tal qual a do Sábio, revela-se

contraditória. A ironia se expressa, assim, na contradição entre o pseudônimo e a suas atitudes assumidas pela personagem, uma vez que ao lançar mão constantemente do individualismo em prol de interesses pessoais, a personagem renega a “mundialidade” de seu novo nome, alcançando, igualmente, uma dimensão irônica que assinala a “época da decadência” que caracteriza a quarta e última parte do romance. Correspondendo ao perfil irônico atribuído por Northrop Frye, tanto Aníbal quanto Vítor se caracterizam como heróis irônicos, ou seja, quando esta personagem torna-se inferior em poder e/ou inteligência ao seu meio, o que lhe causa receios e frustrações.

Tal quadro é corroborado na quarta parte da obra, “O Templo”, que transcorre na contemporaneidade, a partir dos anos 90, ou seja, dez anos após o capítulo anterior, “O Polvo”. Os fatos ali narrados vão ao encontro da premissa de Roland Corbusier de que, apesar de conquistada a independência e retiradas as tropas estrangeiras de ocupação, o aparelho político e os serviços públicos da ex-colônia, tal como seus bancos, empresas agrícolas e as poucas indústrias eventualmente existentes, “não se libertaram de uma relação ideológica subjacente que as faz permanecer dependentes” (1989, p. 2). Os elos que ligavam Angola a Portugal e que haviam sido rompidos pela guerra colonial foram, no entanto, substituídos por novos vínculos, de modo que o poder do colonizador foi substituído pelo exercido por uma elite angolana que passou a ter a hegemonia política e econômica do país.

Assim, Malongo retorna à diegese como um rico negociante, cuja proximidade com Vítor Ramos, agora Ministro, fora o predado que lhe valera a intermediação de negócios maiores que acabaram por lhe proporcionar benefícios asseguradores do *status* pretendido:

A paz encontrou-o já instalado na terra. Comprou em divisas uma vivenda no bairro

Alvalade, que não era tão grande como queria nem tinha piscina, mas dava para começar. Teve de pagar bem caro, um escândalo, mas não havia remédio, era mais difícil encontrar casa em Luanda que água no deserto do Namibe. Aproveitando o recente aligeiramento das barreiras burocráticas, registou uma firma de *Import-Export*. Ele agora é que ia escolher os produtos e tecnologias que queria introduzir no país. (AGU, p. 309).

Ao luxo material soma-se ainda a idéia de que, após “demasiados anos na Europa, o frio passara a agradar-lhe”, que, ironicamente, fizera-lhe mudar de cor: “É, virei branco, mas só o noto aqui na terra” (p.346). A partir dessa afirmativa delineiam-se, então, os novos laços de dependência semelhantes aos apontados anteriormente por Corbusier, que, somados ao pensamento crítico de Frantz Fanon, refletem traços remanescentes da colonização, quando, inversamente, havia negros assimilados que queriam embranquecer, tornando-se, assim, tão infelizes quanto aqueles que pregavam o ódio aos brancos (Fanon, 1989, p. 37).

O desejo de vestir a “máscara branca”, no entanto, não se restringe apenas a Malongo, uma vez que o atual Ministro Vítor Ramos, de igual modo, é um dos que também sofrera o processo de embranquecimento, na medida em que o exercício do poder o fizera representante da ideologia da assimilação que a revolução combatera. Também a Luzia, sua ex-secretária e atual esposa, é dado tratamento altamente irônico, na medida em que esta representa a mulher de “carita bonitinha, mas completamente vazia, o que parecia muito comum num certo tipo de pessoas que enchiam os ministérios e as recepções oficiais” (p. 316-317). A moça se esforça por assemelhar-se ao que não é, a começar pelas roupas e cabelos que usa e do sotaque lisboeta que tenta imitar (p.315), corroborando, assim, mais uma vez, as premissas de Corbusier.

A enunciação concede, ainda, voz a novos personagens: Judite, a filha de Malongo e Sara, mencionada anteriormente, e a Orlando, seu noivo. É através destes que se percebe

a pressão do capitalismo selvagem que se instalara no país, revelado pela preocupação com o consumo exacerbado e a cópia de valores culturais externos à sua cultura, o que, na narrativa, já havia sido apontado, mais uma vez, pela via da ironia, através do nome *Import-Export* dado por Malongo a sua firma. A escolha da terminologia inglesa indicia tanto a dependência ao que é estrangeiro, como substitui o antigo termo “ultramar”, que remete ao imperialismo português. Desse modo, pela ironia, dá-se o paradoxo do modelo da nova Angola que é expresso pelo binômio Malongo-Vítor: se um introduz no país toda a sorte de bens de consumo e supérfluos, o outro, ainda que indiretamente, torna-se o consumidor de toda essa parafernália, tornando-se herdeiro da distopia. Em ambos os casos, no entanto, tais atitudes confrontam os princípios ideológicos que regeram os anos de guerra. Cumpre-se, assim, outro postulado da ironia, a de que a busca das verdades muitas vezes se dá por caminhos contraditórios:

o percurso em direção à verdade é feito pela contramão, mas que o locutor conta com a sintonia do seu interlocutor. Ou seja: é de fato, no espírito do destinatário que a verdade irônica faz eclodir seu efeito, mas de maneira a estabelecer uma sequência de três elementos: o eu consciente, o outro e o eu inconsciente (Brait, 1996, p. 165).

Assim, a narrativa denuncia a falta de escrúpulos de Malongo em, como pseudo-empresário, tentar associar rosas de porcelana fabricadas no exterior à tradição mítica de Angola:

quando viesse o primeiro botânico filho da puta a provar que a origem da planta era doutro sítio, até doutro continente, já a coisa tinha pegado, era mais um mito. E este mito dava muito dinheiro. [...] A idéia ia fazê-lo engordar, a ele que só nadava com os tubarões e há muito não sabia o que era chupar uma espinha de peixe (AGU, p. 310).

Ao acreditar nos rumos da nova economia de mercado, sobretudo, porque que esta viria pôr as pessoas no lugar certo, ou seja, o cozinheiro na cozinha, os criados a lavarem as latrinas e os magnatas no iate, Malongo reinstaura a rigidez da pirâmide

social que se opusera ao seu relacionamento com Sara, o que faz com que se evoque, mais uma vez, a cena do idoso agarrado ao guarda-chuva do tradicionalismo, desta vez associada às atitudes do próprio Malongo.

Tal fato ocorre, também, quando essa personagem se dirige ao empregado, lançando mão outra vez da ideologia colonizadora que reforça que “nas relações de poder constituído se dissolveram os ideais de outrora” (Mestre, 1997, p. 30) e que se expressa no diálogo: “você não aprende, não é, seu negro burro? Esqueceste outra vez o sal, filho duma puta velha. Vem cá, vem provar aqui”. (p. 347). Assim, reintroduz através da violência os mesmos traços contra os quais se batera e que se exprimem na resposta do serviçal: “você julga que isto ainda é terra de colonos? Você não é negro também? Parece colono, pior que colono” (p. 348).

Através de recursos polifônicos, como os relatos de Sara e Aníbal sobre as fraturas da revolução, que são confrontados com os discursos de Malongo e Vítor, sabe-se por Orlando do colapso eventual da máquina estatal angolana. A essa polifonia se soma o tratamento dado pela diegese a Vítor, referindo-se a essa personagem tanto por seu nome quanto pelo de Mundial, de modo a evidenciar a tibieza de seu percurso ao longo da cena histórica angolana (p. 343), que, por sua vez, o noivo de Judite critica. Assim, torna-se notório o favorecimento do Estado aos interesses de uma minoria que se associa ao governo em detrimento, uma vez mais, dos anseios coletivos. Com o pretexto, segundo esta personagem, de o governo delegar à iniciativa privada o que não podia ou não queria produzir, o Estado estava sempre, como era próprio aos países subdesenvolvidos, “a imitar modelos externos nem sempre atuais” (p. 313) e a permitir que os responsáveis por esse setor emergente — caso de Malongo — viessem apenas a produzir o que lhes interessava.

A discussão sobre este tema acirra os ânimos, uma vez que Orlando, atento ao que ouvira do Sábio e presença em seu cotidiano, crítica e ironicamente, envolve Vítor na onda de escândalos e subornos que começavam a vir à tona. O narrador, por sua vez, participa do processo de desconstrução do discurso pela ironia, o que se dá quando se refere a Vítor Ramos por seu primeiro nome para relatar fatos do presente, contudo, chamando-o de Mundial para, criticamente, resgatar sua trajetória no governo, fazendo aflorar, na memória do leitor, os desvãos do percurso político trilhado:

Vítor estava atemorizado com as denúncias que se gritavam pela cidade e que foram o ponto central da conversa com Orlando. Mundial sentia que o poder durante anos e anos controlava se lhe esvaía pelos dedos como areia fina. O seu mundo esboroava-se e talvez não tivesse tido tempo de juntar divisas suficientes para viver nalgum lado o resto da vida (AGU, p.343).

No entanto, o ponto alto do capítulo é o encontro ocasional que se dá entre Malongo, Vítor e Elias em um bordel. O último, antigo religioso, volta à cena três décadas após o convite feito ao baile na Casa dos Estudantes do Império — recusado por razões morais — e descreve sua trajetória desde então: militante da UNITA e do FNLA, aluno e posteriormente professor de Filosofia e de Psicologia nos EUA, Doutor em Psicologia Social e, por último, Bispo da Igreja da Esperança e da Alegria do Dominus. Aos poucos a voz enunciativa denuncia a intenção de malogro de Elias: seu conhecimento técnico da *psique* humana se mescla a uma mensagem messiânica de esperança e salvação em que os seus seguidores ouviriam exatamente aquilo de que necessitam para se esquecerem das mazelas e sofrimentos que a situação do país lhes proporcionava. A alegria e a esperança do Dominus realizariam, segundo Elias, o mesmo mal que os move a tentar implementar a seita em Luanda: “a cura do íntimo do indivíduo, o íntimo do organismo” (p.331).

Baseado em fatores culturais, o oportunismo religioso do Dominus, através de um

pseudo-sincretismo, põe em evidência traços de uma Angola neoliberal que, em nome da modernidade, distancia-se de seus mitos e tradições. Por isso, seus dogmas não restringem o sexo, os prazeres da vida, tampouco condena hábitos culturais, adaptando-se às características de onde são implantados:

na altura éramos a favor da poligamia, como uma manifestação da liberdade do homem e símbolo das tradições familiares africana. Mas aqui vimos que essa não é uma causa muito popular, a mulher tem mais peso em Angola que na Nigéria e a propaganda a favor do regime da igualdade da mulher também entrou nalguns espíritos, as igrejas monogâmicas também já tinham feito o seu trabalho durante muitos anos. Mudamos a nossa posição. (AGU, p. 336).

Naquele cabaré caluanda, metonímia da sociedade angolana, encontram-se elementos preponderantes do contexto contemporâneo do país: um “empresário” ávido por mais divisas – e disposto a tudo para consegui-las –, um político inseguro e desestabilizado por sua própria trajetória, a que se acrescem as diversas crises sociais e um representante de uma mensagem de salvação — muito mais para seu bolso que para as almas dos seus seguidores –, todos “pedras fundamentais do atual xadrez social”, prestes a mais um xeque-mate (p. 337).

A Aníbal cabe o tom reticente e crepuscular da narrativa. Ainda isolado em seu “não-lugar” às margens do mar de Benguela, o antigo guerrilheiro vive à sombra de suas mangueiras, tendo como passatempo descobrir em qual delas se escondera o espírito de Mussole. Seu discurso é permeado igualmente por uma melancolia benjaminiana que expressa a consciência de saber fracassado o projeto que responderia às utopias de sua geração e que o faz constatar que

o mais importante para uma geração é deixar qualquer coisa de bom à seguinte, um projeto, uma bandeira. No fundo, é o pai a deixar uma herança para o filho. E é triste sentir que a nossa geração, que vos deu apesar de tudo a independência, logo a seguir vos tirou a capacidade de a gozar. Como o pai que, ao oferecer um brinquedo ao filho o vai estragar. Não é mesmo tragicabsurdo? (AGU, p.361).

Entretanto, o caos generalizado encontra na inquietação de Orlando um tênue sinal



de esperança: mais uma vez, é à juventude que compete indagar acerca das crises das gerações anteriores e agir em prol de mudanças.

Ao final do romance, é descrito o *show* do Dominus. Uma vez legalizada pelos contatos políticos de Vítor, amparada pelo apoio financeiro de Malongo e escorada nas habilidades teatrais de Elias — todos sócios nessa nova empreitada —, a Igreja da Esperança e da Alegria de Dominus realiza seu primeiro “culto” em um cinema alugado na periferia de Luanda, ao qual acorrem centenas de envolvidos pela estratégia do *marketing* que o promoveu.

No ritual religioso são convocados também os ritmos africanos, os espíritos ancestrais, as divindades e gênios das águas, a figura de Tchibinda Ilunga – personagem heróico e um dos fundadores míticos do país –, os feiticeiros dos *kimbos*, os batuques ancestrais, *Nzambi*, *Kalunga* e até mesmo OVNIS, todos incumbidos da árdua tarefa de auferir legitimidade ao Dominus. O som ensurdecedor, as luzes feéricas, a profusão de cores, as palmas, os cantos, as danças e os gritos teatrais cuidadosamente ensaiados por Elias são entrecortados por um suspiro, um profundo suspiro de alívio vindo de Malongo que, sorridente, aprova o teste do “bispo”, constatando, assim, a primeira vitória de Dominus.

Satirizando esse quadro fundamentalista, a voz enunciativa criticamente denuncia o enfraquecimento das utopias e o ocaso do herói que se retira de cena, mostrando como o sentimento distópico se constituía numa situação ideal para a entrada em Angola desse tipo de religiosidade. No lugar daqueles que creram na utopia e na restauração de um tempo cada vez mais distante, surgem novos “heróis”, na verdade, vilões que se pretendem como tal, mas cuja biografia forjada alimenta-se de fragmentos de discursos alheios, como os do Sábio que optou, contudo, pelo auto-exílio.

Em meio ao desalento e às decepções políticas, a religião faz-se, assim, o “ópio do povo”. Interessante notar a invocação a *Kalunga* neste rito, pois esta divindade representa o oceano e, ao mesmo tempo, a morte, dado que aponta significativamente para o mar de desencantos que passa a envolver Angola numa atmosfera de perecimento, de perda dos antigos ideais e ocaso completo do herói.

#### 4. CARNAVALIZAÇÃO E DENÚNCIA DE UMA ANGOLA SEM HERÓIS

##### 4.1 **Caricatura e ruína em *O Desejo de Kianda* e *Predadores***

Iracema voou para a América  
 levou roupa de lã e anda lépida,  
 (...) ambiciona estudar canto lírico,  
 não dá mole pra polícia,  
 se puder vai ficando por lá...

(*Iracema voou*, Chico Buarque de  
 Holanda)

*O Desejo de Kianda* (1995) e *Predadores* (2005) também são obras que se constroem sob a ironia que caracteriza a “época da decadência” descrita por White e

que corroboram a elipse do herói. A primeira delas apresenta um retrato de Angola a partir da década de 90, época em que a guerra civil, ainda que por pouco tempo, fora interrompida. Assinala também a abertura de mercado ao capital estrangeiro e o surgimento de novos partidos políticos, fato que resultou em eleições presidenciais a que se seguiu a retomada da guerrilha. A segunda pode ser lida como um “diário” de Angola que acompanha o percurso de seu protagonista, Vladimiro Caposso, entre 1974 e 2004. Dando continuidade ao seu projeto literário, Pepetela historiciza eventos do país que servem de cenário ao desenrolar das narrativas, para, com isso, pensar criticamente seu país.

A ação de *ODK* é sustentada por dois eixos temáticos enunciados desde o primeiro capítulo e que é concebida através de duas metáforas: uma de “conjunção”, representada pelo casamento dos protagonistas, Carmina Cara de Cu e João Evangelista. A segunda, de “disjunção” (Alves, 2001, p. 205), é referida na perda de valores que Angola vive e que são alegorizados por uma série de desabamentos misteriosos de prédios na região do Kinaxixi, no centro de Luanda, próximo ao local de matrimônio e lugar da residência futura do casal:

João Evangelista casou no dia em que caiu o primeiro prédio. No largo do Kinaxixi. Mais tarde procuraram encontrar uma relação de causa a efeito entre os dois notáveis acontecimentos. Mas só muito mais tarde, quando a síndrome de Luanda se tornou notícia de primeira página do *New York Times* e do *Frankfurter Allgemeine*. João Evangelista casou às cinco da tarde, na Conservatória do Kinaxixi, e o prédio caiu às seis. A existir relação, parece claro ser o casamento a causa e nunca o suicídio de um prédio. O problema é que as coisas nunca são tão límpidas como gostaríamos (*ODK*, p. 7)

O caráter insólito dos desabamentos se reflete também nas bodas, uma vez que representam a união promíscua de duas ideologias incompatíveis: João Evangelista é filho de Mateus Evangelista e neto de Rosário Evangelista que, como a semântica de seus nomes corrobora, são pastores protestantes de uma missão no Huambo, onde

Evangelista foi educado, o que os torna representantes, portanto, da moral evangélica instalada em Angola. Carmina, por sua vez, é referida por posicionamentos antagônicos aos do marido: ex-marxista, atéia e voluntariosa, goza de má reputação em sua família e entre os “mais velhos” do bairro, o que lhe faz valer o apelido bizarro. Tal qual o nome de Evangelista, o de CCC possui rica significação, podendo ser associado pelo percurso da personagem na obra, por exemplo, à *Carmina Burana* de Carl Orff (Secco, 2003, p. 93). Esta coleção de cantos profanos medievais, compostos em latim e alemão médio, foi harmonizada em 1927 por esse músico alemão em versão orquestrada para coro e solistas. Em seu tema de abertura, *Fortuna, imperatrix mundi* (“sorte, imperatriz do mundo”), lêem-se os versos “como a lua é mutável, sempre crê e descrê na detestável vida; por vezes maltrata e por outras favorece; funde indigência e opulência com o gelo” (Orff, 1927, p.1), que indicam caber ao homem lutar com todos os artifícios possíveis para conseguir um melhor destino, profanando, assim, a sacralidade que permeou a revolução contra o colonialismo, fazendo cair por terra os hinos ideológicos sustentadores da independência (Secco, 2003, p. 93).

Ainda que Pepetela afirme desconhecer a obra de Orff, a analogia entre *Carmina Burana* e Carmina Cara de Cu torna-se pertinente uma vez que esta personagem não hesita em recorrer a pretextos variados para sua progressão social. Suas ligações estreitas com a *Jota*, a Juventude do MPLA, partido vencedor das eleições, por que Sem Medo e Aníbal lutaram, mas a que também Vítor Ramos e Vladimiro Caposso se associam, são usadas em seu casamento com Evangelista. Os meios empregados no enlace alegorizam, por conseguinte, uma série de atos cometidos em benefício próprio e o total abandono de valores éticos e morais que

constituíram as bases do movimento e que, tal qual os prédios do Kinaxixi, mostram-se em ruínas:

foram feitas requisições às empresas estatais que controlavam a distribuição de pescado e marisco, às de frangos e carnes, às panificadoras, empresas de bebidas, etc. quantidades de produtos sem limites e a preços simbólicos. O local foi cedido gratuitamente. O conjunto musical era subvencionado pela organização, por isso tocava de borla. E a noiva ainda arranjou uma missão fictícia de serviço à Roma, paga evidentemente pelo Estado, para comprar o enxoval (ODK, p. 12-12).

Assim, num *alembamento* às avessas das éticas tradicionais, Carmina custeia seu casamento, obtém emprego para o marido em uma da empresa “que dava condições excepcionais aos trabalhadores” (p. 9) e oferece-lhe ainda um computador desviado da *Jota*, o que faz valer a irônica máxima pós-marxista de que a personagem “adorava ser generosa, sobretudo se isso não lhe custasse nada” (ODK, p. 22). No contexto de distopias e desencantamentos que permeiam a obra, este computador atua como metonímia do *modus vivendi* da Angola neoliberal. Diante do monitor, Evangelista observa as atitudes da mulher sem, contudo, questionar a incongruência de seus negócios, dentre os quais a venda das mesmas armas de guerra que minaram o país, tema a que Pepetela recorre ao indiciar a trajetória de Vladimiro Caposso, em *Predadores* (P., p. 251), associando-o ao mesmo tipo de negócio. Assim, pela alienação, João Evangelista dissocia-se paulatinamente dos princípios morais que nortearam sua infância, tornando-se “falho de vontade, quase abúlico, comodista, sem gosto pela aventura ou mesmo novidade. Quer dizer, um banana, um destinado a falhado” (ODK., p. 23).

O “desespero que o faz esquecer da vida” (p. 100) e lançar-se às batalhas virtuais contra impérios e civilizações de antanho tornam-se paliativos da realidade nacional e da monotonia de sua vida. Assim, Evangelista veste o elmo do guerreiro cibernético

e lança-se a guerras particulares contra alvos fictícios, em meio às quais seu prédio desmorona ante a fúria de Kianda, projetando-o, juntamente com seu equipamento, para o vácuo.

As lutas virtuais de Evangelista, entretanto, espelham outras reais, como as de Joaquim Domingues, o “Peido Mestre”, o oficial que adaptou um barco de guerra com lança-arpões a *laser* para, em nome da “paz pretensamente anunciada” (p. 20), dizimar cardumes, projetando no mar de Angola “rastos sanguinolentos” (p. 21) idênticos aos que a guerra deixou sobre a terra. Esta personagem, associada aos princípios corpóreos, como a flatulência e a defecação, serve, na esteira do pensamento crítico de Bakhtin, como forma de retratação do “estrato material mais baixo”. Assim, tal qual a micção exagerada de Pantagruel, a enunciação do referido romance de Pepetela alegoriza e denuncia o aparato tecnológico empregado em excessos e desvarios que caracterizam a contemporaneidade.

Semelhantemente, o percurso de José, posteriormente, Vladimiro Caposso também denota o uso da máquina estatal para idênticos fins. Filho de um leigo praticante de enfermagem, a personagem sai da obscura Calulo, vagueando com o pai pelo interior do país até chegar a Luanda. Empregado por um português que, ao partir por ocasião da guerra, deixa-lhe responsável pela pequena loja à beira do *musseque*, Caposso passa a dono do negócio e, conseqüentemente, a árduo defensor do capitalismo anteriormente criticado. Todavia, a personagem, que não participara efetivamente de nenhum aspecto da guerra por ser totalmente alienada às questões políticas nacionais, revela-se perspicaz em relação ao futuro do país, o que a leva a associar-se concomitantemente aos “três movimentos de libertação que rivalizam pelo poder” (*P*, p. 68), a fim de granjear simpatia dos que, posteriormente, tornar-se-

iam seus “camaradas” e conseguir-lhe-iam um cartão de membro do MPLA (p. 91), além de outras facilidades do “socialismo esquemático”:

a *Jota* foi a benemérita. Falado o seu caso aos *kambas*, um teve a idéia de perguntar a um responsável mais elevado e sim, havia possibilidade, a organização fazia requisições à fábrica, havia ordens superiores para as requisições terem prioridade. Já alguns camaradas dirigentes tinham aproveitado para melhorar residências. Se tratando de Caposso, militante irrepreensível e dedicado, a *Jota* lhe facultaria alguns sacos e até um pedreiro a preços bonificados. E foram mesmo bonificados os preços, comprou o cimento que quis (p. 115).

Caposso agarrou em toda a coragem e no papel que antigo de Sô Amílcar, foi tentar registrar a vivenda em seu nome na conservatória. Não era rigorosamente legal, passado um prazo a casa deveria ter sido confiscada pelo Estado, mas era coisa pequena, o Estado tinha de se preocupar com os grandes negócios, e a casa nunca tinha estado verdadeiramente vaga e abandonada, sempre ocupada por quem tinha uma procuração, mas um telefonema da cúpula da *Jota* ajudou, na conservatória não criaram muita dificuldade em lhe conceder a escritura. Sô Amílcar que se lixasse, a casa agora lhe pertencia, era legitimamente um proprietário. (p. 117).

Desta feita, a pós-independência revela-se um período pródigo à ascensão social às custas dos ideais utópicos e marxistas que caracterizaram a revolução. A escalada de Carmina, ao abrir mão da posição de “última socialista” (p. 21) e optar por tornar-se empresária, – uma vez que, como enuncia, “negócio e política casam perfeitamente, uma atividade ajuda a outra” (ODK, p. 22) –, é feita na progressão direta dos outros desabamentos que ocorrem no Kinaxixi.

Lançando mão das mesmas estratégias, Caposso apropria-se dos benefícios que o cargo de motorista e, posteriormente, de dirigente esportivo da *Jota* – agora em fase de liquidação por necessária contenção de despesas, terminado o subsídio sem fundo que lhe concedia o Estado (...), o que faz com que todos os que são ou foram responsáveis comecem a se ajeitar” (ODK, p. 19-20) – lhe propiciam. Por isso, usa o jogo de influências e de *lobby* para importar ilegalmente carros a serem usados no transporte alternativo de passageiros, expandindo, assim, seus primeiros negócios. A personagem também adquire propriedades através empresas que, como as de

Malongo e Carmina se chamam *Import-Export*, fato que me leva a retomar a observação feita anteriormente, a pretexto do fato de, em *AAN*, Kafuxi optar pelo designativo “presidente”, assim como de, em *AGU*, Elias denominar-se “bispo” da igreja do Dominus. Se na altura do regime colonial era relevante ser conhecido por “um título em língua de todos” (*AGU*, 284), a opção por um nome em inglês corrobora a presença do capitalismo norte-americano neoliberal que também afeta esta Angola “pós-colonial”.

Em *ODK*, o “registro cronístico” do casamento e dos desabamentos se faz simultaneamente a um outro relato de cunho “mítico”, que se expressa no canto de Kianda a partir das ruínas de um prédio abandonado (Alves, 2003, p. 214). Oriunda da água esverdeada e fétida, a música da divindade busca a religação da contemporaneidade fragmentada a um tempo primordial, fazendo-se, por isso, ouvir pela menina Cassandra e pelo “mais velho” Kalumbo. Lançando mão mais uma vez da semântica dos nomes e de características físicas dessas personagens, tem-se na menina a referência à pitonisa desacreditada, mas que tal qual à da Grécia antiga, vaticinou adventos transformadores para seu país. O ancião, cego como Tirésias, percebe com semelhante apuro que a idade e a falta de visão lhe proporcionam, o som de notas que resgatam melodias do passado e os relatos míticos que, em nível diegético, são confirmados por Luandino Vieira e Arnaldo Santos. Igualmente conhecedor da sabedoria ancestral é Santos que, cercado pela multidão ao redor dos escombros de mais um prédio, conta o *mujimbo* do corte da mafumeira de Kianda, ao pé de sua antiga lagoa. É também a personagem que relata o “sangramento” da árvore por sete dias antes de fenecer completamente e ceder espaço ao aterro e aos novos edifícios ali erguidos. Ao evocar esses escritores luandenses, Pepetela associa o texto



romanesco à oralidade que o permeia através da memória das coisas e dos fatos da terra, apropriando-se, assim, de elementos populares que contribuem para a polifonia e o multiperspectivismo de sua obra.

Ao entrelaçar o discurso histórico ao mítico, Pepetela não pretende justificar o real que *ODK* e *Predadores* refletem, mas sim interpretar os múltiplos significados que se encontram encobertos na História e que são alegorizados por mitos como os de Kianda, indo, assim, ao encontro das premissas de Roland Barthes de que:

o mito não cega as coisas, sua função é, ao contrário, falar delas; simplesmente purifica-as, inocenta-as, funda-as em sua natureza e eternidade, dá-lhes uma clareza que não advém da explicação, mas da constatação: se constato o imperialismo francês sem explicá-lo, estou a um passo de considerá-lo natural, evidente: eis-me, então, tranqüilo. Passando da história à natureza, o mito faz uma economia: abole a complexidade dos atos humanos, dá-lhes a simplicidade das essências, suprime toda e qualquer dialética, toda e qualquer discussão que vá além do visível imediato, organiza um mundo sem contradição por não ter profundidade, um mundo mostrado na sua evidência: o mito funda uma clareza feliz: as coisas parecem significar elas mesmas (1999, p. 230).

Situado entre a obscuridade da vida inconsciente e a clareza das representações intelectuais, o canto mítico de Kianda busca a clareza enunciada por Barthes ao subir paulatinamente na escala diatônica (*ODK*, p. 34) e fazer com que sua música ultrapasse os liames do convencional. A escala musical, através de seus seis tons e um semitom, torna-se o meio pelo qual o entoar da música de Kianda, a princípio passível de ser reproduzido, assuma alturas insondáveis à laringe humana para lançar-se, harmonizado à tradição, como um brado de desafio às barreiras que cerceiam a habilidade da emissão de sons, propondo, assim, uma nova música associada à sua função restauradora. Tal se verifica quando, segundo a antropóloga Thais Beaini,

o deus primordial, imprime sonoridade genética ao caos, conferindo-lhe o movimento propulsor que, fazendo-o estremecer, concede luz às trevas: inscreve o

ser, nomeando-o. A música torna-se, assim, o fio condutor que norteará a dinâmica interna de estrutura do texto (1994, p. 11).

No primeiro estágio da criação, os sons se revestem gradualmente de luz e a música antecede a linguagem inteligível, instaurando, ritmicamente, a ordem primordial do mundo e do que o constitui (p. 11-13). Assim, o canto de Kianda, divindade angolana das águas, reguladora das marés e pesca e um dos gênios da natureza, repõe o equilíbrio do que se apresenta instável, evocando o princípio regulador da vida, ainda que o faça, aparentemente, pela destruição. Sua voz, associa-se à *kuma* africana que, segundo Hampâté Bâ, sintetiza as três potencialidades do ser: o poder, o querer e o saber. Estas forças jazem nos seres humanos como “forças mudas” até que as palavras venham pô-las em movimento. O verbo divino, portanto, é que instaura e faz com que se convertam em pensamento, em som e, finalmente, em palavra. Por isso, se a palavra exterioriza vibrações das forças, toda manifestação será considerada a palavra (Bâ, 1996, p. 20). Se, por fim, uma canção consiste na junção de palavra à música, torna-se evidente que o canto de Kianda também exterioriza tal força fundamental. Como princípio feminino e fecundante, a água que a divindade retira dos prédios – razão por que estes vêm ao chão – atua como outra metonímia do distanciamento das “coisas da terra”, postas de lado em nome dos novos tempos que, analogicamente, ressecam e corroem muitos valores culturais e morais de Angola.

Por isso, sua voz é, a princípio audível apenas a Cassandra e Kalumbo que, na mundividência africana, situam-se em pontos limítrofes do mundo visível e invisível, o que faz com que o ancião ensine a menina a ouvir calmamente a mensagem da divindade, de modo a percebê-la por completo. Se esta jovem personagem é desacreditada em suas previsões, seu fim é diferente do da filha de Príamo e Hécabe:

em vez de ser arrastada e morta pela população furiosa de Tróia, esta Cassandra africana é conduzida por Kianda às profundezas de sua lagoa para lá receber a orientação e o cuidado que esses gênios da natureza destinam às crianças.

Ademais, é interessante observar a preocupação com que esse relato mítico é graficamente expresso no livro, diferenciando-se das narrativas de Carmina e João Evangelista: seu texto, impresso em itálico, ocupa um espaço menor da página. Logo, ao distinguir-se uma história da outra, constata-se, igualmente, no espaço branco da página, o vazio que Pepetela denuncia entre a realidade concreta e a herança mítica obliterada. Outrossim, o fato de o relato do canto de Kianda ocupar apenas parte da página corrobora uma vez mais seu aprisionamento físico na contemporaneidade luandense. Do mesmo modo, a grafia em itálico, um tipo de letra inclinada e não estável, pode ser associada à obliquidade com que a água da chuva cai sobre a terra, nutrindo *dizanga dia muenhu*, nome em *quimbundu* da lagoa de Kianda, cujo significado é “lagoa da vida”. Assim, resgata-se uma outra obliquidade: a da linguagem mitopoética de que Pepetela se vale em alguns de seus romances.

Ciente dessa responsabilidade, Pepetela dá curso ao testemunho de uma “promessa de felicidade que não se realizou”. Contemplando, tal qual Walter Benjamin, o *Angelus Novus*, do pintor austríaco Paul Klee, lê-se em seus últimos romances a instauração do caos que, como os prédios desmoronados de *ODK*, vêm “acumulando incansavelmente ruína sobre ruína” (Benjamin, 1997, p. 224). Também, ao fixar a diegese de *Predadores* entre 1974 e 2004, torna-se viável, como já dito anteriormente, que se faça uma leitura desse caos em forma de “diário”. Tal se viabiliza porque o distanciamento espaço-temporal é narrado de modo integrado e consistente, já que descreve ações calcadas no individualismo que caracterizam a

fratura do ideal heróico a partir de *AGU*. Desse modo, grande parte dos vinte capítulos de *Predadores* resgata idéias e palavras expressas no capítulo anterior, de modo a permitir a homogeneização e seqüenciamento do percurso de Caposso. Este recurso pode ser percebido, dentre outros, nos seguintes exemplos: “Como na altura em que era amigo de *Sebastião*, os seus primeiros tempos de Luanda” (p. 64) e Caposso fez a vontade a *Sebastião Lopes*, antigo *kamba* que tinha conhecido nas terras do Cuanza-Sul (p. 65); “Como dizia o antigo amigo Sebastião, ele se proletarizava, de pequeno-burguês passava a pequenino burguês e isso porque ainda tinha uma casa. *Até ver...*” (p. 100) e “*Viu muita coisa*, entretanto” (p. 101); “*A sua batalha* com Mireille ainda não tinha começado”. (*P.*, p. 216) e “Tinha entrado em *muitas batalhas*” (p. 217). Ainda em “antes de eu fazer a festa, primeiro ele tem de acabar *a casa*” (p. 269), “*A qual casa* finalmente estava pronta” (p. 270) e, por fim, em “Assim engorda um *tubarão*” (p. 361) e “O problema de Caposso é que *havia tubarões* mais gordos ou mais fortes” (p. 362).

Com este recurso, Pepetela autentica a continuidade do fluxo de eventos que concorrem para a história pessoal de Caposso, resgatando, em decorrência, as de Malongo, Vítor Ramos e Carmina que, por sua vez, apontam para a História de Angola.

No tocante ainda a Caposso, a personagem preenche e rasura as lacunas de sua história pessoal com um discurso fictício a seu respeito, deixando, com isso, de ser José para assumir-se Vladimiro:

Aliás, para dizer a verdade e contar já tudo, o seu próprio nome foi criado pouco antes, na altura da Independência. Muitos militantes, sobretudo os que vieram da guerrilha, tinham nomes de guerra, alguns de gente gloriosa do passado, outros nem tanto. Ele escolheu para si do de Vladimiro, adaptação portuguesa de Vladimir Ilitch Lenine, pois claro. Manteve o Caposso, foi a única coisa que conservou da verdadeira identificação (*P*, p. 50).

Com efeito, de posse de seu novo nome, Caposso destrói marcas de seu passado e tenta garantir seu futuro ao nomear seus filhos Iuri e Ivan, buscando com isso prolongar a “herança estalinista” de sua família na luta revolucionária. Renega, ainda, as terras do Cuanza-sul para pretensamente dizer-se originário de Catete, “terra de prestígio” onde nasceram Hoji ya Henda, o maior herói da luta; Agostinho Neto e “alguns responsáveis importantes” (p. 50). Com isso, a personagem, que ironicamente “abdicou de se aproximar da poesia”, como o primeiro presidente (p. 51), abandona progressivamente a obscuridade para, como *candongueiro* e, posteriormente, “empresário”, assumir posição de destaque na elite que passou a governar o país.

Ironia e paródia fazem-se presentes na descrição desta nova classe. Quer pela associação entre Carmina Cara de Cu (CCC) e o Comitê Central do MPLA (CC) ou as diversas intervenções do supranarrador ao longo da obra, a enunciação demonstra as incongruências dessas personagens que se revelam, por exemplo, na réplica em madeira da torre *Eiffel* que Caposso constrói no jardim de casa (*P.*, p. 202), no pretenso sotaque lisboeta da mulher caluanda de Vítor Ramos e no hábito colonial retomado por Carmina de mudar, “por preguiça”, o nome das muitas empregadas domésticas (*ODK*, p. 64). Corpos dóceis, ou seja, aqueles que “podem ser submetidos, utilizados e transformados” (Foucault, 1999, p. 118), essas personagens se revelam também instrumentos paradigmáticas da carnavalização bakhtiniana manifestadas corporalmente. Assim, a “gordura do poder” caracteriza a CCC segura de si e de seus negócios, que passa a freqüentar os restaurantes sofisticados de Luanda, do mesmo modo que o “gordíssimo ministro do comércio, empanturrado de croquetes e rissóis

“ (*P.*, p. 239), o governador do Lubango, conhecido “como *copo roto*, pois o seu nunca conservava o líquido por muito tempo” (p. 278) e a barriga proeminente que Caposso tenta disfarçar para seduzir jovens deslumbradas com seu poder.

Na senda aberta por Vítor e Malongo, Carmina e Caposso atuam como vilões da revolução e da História, visto que em nome do individualismo optaram por atitudes contrárias às utopias, o que as torna, segundo a terminologia de Northorp Frye, pertencentes à galeria dos “heróis irônicos” que assinala a “época da decadência”, referida por Hayden White. Por isso, como membros de uma elite sedenta do “mais caro champanhe francês e mais velho uísque” (*ODK*, p. 75), tais personagens opõem-se aos “vencidos da história” que, segundo a diegese, ingerem *caporoto* barato, destinado clandestinamente com pilhas para acelerarem a fermentação” (p. 75). culturalmente, essa nova “elite” age na contramão de personagens como Ngunga, Sem Medo e Aníbal, pertencentes à “época dos deuses” e “dos heróis”. Destas, as únicas reminiscências são “a mesa de pau preto vinda diretamente do Mayombe” para adornar a luxuosa sala de reuniões da *Caposso Trade* (*P.*, p. 146); os mutilados de guerra, como Simão Kapiangala, a mendigar, sem pernas e apenas com o braço esquerdo, na Rua Lenine, próximo à lagoa de Kianda (p. 170) e os desabrigados do Kinaxixi, que liderados por Honório – “em cujo nome *honor* se inscreve” – e sua nudez coletiva (*ODK*, p. 108), “reinventam a revolta para com ela restaurarem a crença no futuro” (Alves, 2001, p. 216).

Não obstante o desencanto e o amargor distópico, *ODK* e *P* apontam para a urgência do processo de reformulação de novos rumos para Angola que corroboram a capacidade infinita de o pensamento utópico se revitalizar. Por isso, os desfechos desses romances veiculam um profundo desconforto e inadaptação quanto ao *status*

*quo*, revelando um tom de grande melancolia que, retomando Benjamin, proporciona uma indignação que busca sua salvação pela alegorização.

Apesar de questionar o discurso histórico e revelar fraturas no percurso rumo à liberdade, a escrita pepeteliana deixa em aberto algumas possibilidades de reescritura da História que se revelam na persistência com que o velho Mateus Evangelista, “duro e inflexível”, critica João por ter perdido a crença e escolhido uma pagã como esposa (ODK, p. 102). Dá-se também na fraternidade primordial com que Nacib custeia a cirurgia peniana que reintegrará Kasseke, um outro desvalido da guerra, à vida e à sociedade e, acima de tudo, à capacidade de procriação (P. p. 379) e, finalmente, revela-se no ponto de interrogação com que Pepetela conclui este romance (p. 380).

Assemelhando-se ao conceito de Benjamin de obra de arte como *promesse de bonheur* (Kothe, 1976, p. 43), Pepetela a concebe também às avessas: como índice de perda de uma felicidade que poderia ser ou ter sido, mas não foi e não é, exceto como obra de arte. Por isso, “a lagoa de Kianda alegoriza a putrefação social, a morte e a asfixia do tecido mítico” (Secco, 2003, p. 89), para que da água esverdeada e insalubre despontem “melancolicamente” a “divergência e a indignação de quem não concorda com a realidade social em que se encontra inscrito” (p. 89).

Assim, o *grand finale* do canto de Kianda e a erupção de suas fitas multicoloridas são corroborados pela explosão da barragem do rio Culala, fazendo com que as águas aprisionadas pela represa de Caposso voltem a irrigar as terras pastoris do Lubango, do mesmo modo que a divindade, a caminho do mar, opere, finalmente, uma outra metáfora de conjunção, desta vez descrita por Aníbal, em *A Geração da utopia*:

Há duas Angolas, elas se defrontaram. Duas Angolas provenientes dessa cisão da elite, a urbana e a tradicional. [...] Temos de tapar esse fosso, voltar a criar as pontes. (AGU, p. 306).

#### 4.2 **Jaime Bunda, o detetive de risível figura e a distopia**

*Ridendo, castigat mores*

(Molière)<sup>25</sup>

Ao publicar *Jaime Bunda, agente secreto*, em 2001, Pepetela inaugurou o romance “policial” na literatura angolana, ainda que o tenha feito pela paródia a esse gênero literário. Na obra em questão, a trama ficcional se constrói em torno do detetive Jaime Bunda, um negro lerdo e de abundantes carnes que lhe valeram, somadas ao seu

---

<sup>25</sup> A enciclopédia virtual Wikipédia ([www.wikipédia.org](http://www.wikipédia.org)) atribui a Molière a citação em epígrafe, sem, contudo, tecer maiores considerações sobre sua origem. Sua tradução livre é: “Através do riso, criticam-se os costumes”.



desempenho medíocre em jogos de vôlei da infância (p. 13), o singular apelido. A personagem, no entanto, leitora ávida de novelas policiais, incorpora-o pacificamente como sobrenome por acreditar-se, assim, mais próxima de *James Bond*, o agente secreto britânico. Paradigma de excelência tanto em espionagem quanto na sedução feminina, Bond personifica os desejos mais íntimos de Bunda, fazendo com que esta personagem não hesite — remetendo ao conceito de paródia-travestizante de Bakhtin (1993, p. 373) — em imitar as palavras do herói britânico. Se este se apresenta como *Bond, James Bond*, Bunda o faz como “Bunda, Jaime Bunda” (p.107).

A paródia presentifica-se no romance e, de acordo os pressupostos teóricos de Linda Hutcheon, cria novos níveis de sentido e de ilusão que retratam uma “realidade modelada” (1985, p. 46) que aponta criticamente para a sociedade angolana contemporânea. Deste modo, a contraposição entre o *James Bond* original e sua caricatura angolana resulta no riso irônico, tropo fundamental para o funcionamento da paródia e da sátira de que Pepetela lança mão.

Ademais, percebe-se que a adoção tanto do romance “policial” quanto da ironia e da paródia fazem com que a escrita de Pepetela se aproxime da intenção pedagógica do romance: a existência de um propósito educativo do *Bildungsroman* desdobra-se uma vez mais em novas formas e recursos literários, que além de colocarem “em manifesto o indiscutível mérito literário, possuem um *mais* que tem a ver com o contributo que oferecem para a ideação da nação a que pretendem dar suporte” (Portugal, 2004, p. 372) que, como se pode notar, é a estrutura basilar da ficção de Pepetela.

A ironia configura-se, deste modo, como uma voz que expressa um ponto de vista insustentável que difere da voz do enunciador por subverter o que é e o que não é assumido por este. Como afirma Mainguenu (1997, p. 77), a diegese assume palavras,

mas não o ponto de vista do que elas representam no contexto, sendo, por isso, portadora de novos sentidos. Pepetela lança mão desta ambigüidade estrutural da ironia que produz significados em dois planos, simultaneamente, utilizando-a como veículo de suas considerações, o que faz com que se retomem os pressupostos de Salinas Portugal quando afirma que o projeto literário de Pepetela questiona a História.

Uma outra característica relevante do riso presente nos romances protagonizados por Jaime Bunda é o nível de sutileza que demanda a existência de um destinatário hábil em desvendá-lo e de uma enunciação que se permita fugir às normas de coerência impostas pela argumentação. Pode-se, portanto, afirmar que a ironia requer, tanto do produtor do texto quanto de seu destinatário, uma competência discursiva para compreendê-la ou resgatá-la e, assim, captar os sentidos subjacentes da narrativa.

Esse pressuposto é também assumido por Freud ao definir ironia como uma representação pelo contrário:

A ironia só pode ser empregada quando a outra pessoa está preparada para escutar o oposto, de modo que não pode deixar de sentir uma inclinação a contradizer. Em consequência dessa condição, a ironia se expõe facilmente ao risco de ser mal-entendida. Proporciona à pessoa que a utiliza a vantagem de capacitar-se prontamente a evitar dificuldades de expressão direta, por exemplo, no caso das invectivas. Isso produz prazer cômico no ouvinte, provavelmente porque excita nele uma contraditória despesa de energia, reconhecida como desnecessária (Freud, s.d.).

Sendo assim, para que o fenômeno irônico se realize, torna-se necessária a decodificação que faz com que o leitor atue como co-produtor de significação do texto, instaurando-se como interlocutor.

São estas as razões por que Pepetela lança mão da ironia fazendo-a assumir uma dimensão ideológica, social, cultural e histórica, tanto quanto pode ser vista pela questão da subjetividade autoral. O texto irônico serve, assim, a uma maior conscientização política e social, ao esclarecimento e ao desmonte de discursos tidos como sérios e

absolutos, do mesmo modo que pode ratificar ou instaurar conceitos, descrevendo em termos valorizantes uma realidade que ele põe em xeque e desvaloriza e que, por estas razões, caracterizam a “época da decadência” assinalada por Hayden White em sua teoria tropológica.

Por isso, como característica inerente ao homem, o riso pode relacionar-se com o modo como ele organiza e se inscreve em seu universo. Daí resulta a função social e educadora do riso: como afirma Schopenhauer (1991, p. 80), a comédia ridiculariza pela sátira a transgressão e o desrespeito às normas sociais, posto que serve a um poder estabelecido que faz valer a epígrafe deste capítulo: *ridendo, castigat mores*. A função ideológica do riso torna-se útil aos questionamentos da sociedade, a partir de onde se podem constatar a falência de seus valores e a busca em reabilitá-los. É esta representatividade – a que se pode também chamar conveniência – que Baudelaire denomina “riso cômico significativo” (1991, p. 37), desvelando sua dupla base: a da arte e a da idéia moral.

Cumpre, neste sentido, resgatar o que Freud aponta em *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, visto que neste texto o pai da psicanálise descreve o objeto da ironia relacionado tanto ao outro quanto ao eu, estabelecendo oposição entre esta e o humor.

Uma outra relação a ser considerada é aquela entre riso e morte. Ao valer-se dela, o escritor cômico reveste-se de traços “fúnebres”, já que, tendo sempre em mente a morte – embora com a técnica do distanciamento que a apresenta como novidade –, ele se revela capaz de provocar um riso inquieto e inquietante que se mostra ambíguo, além de indicar o ceticismo que resulta desta antevisão de fim. Ao questionar deliberadamente o caos e a morte, sua escrita permite o fugaz consolo que os projeta para um outro momento improvável e perdido num futuro incerto que pode vir a ser alterado por uma

maior percepção do presente que se enuncia. Pode também, em outro nível e servindo como elemento atenuante, expor apenas o outro e não mais o eu.

Em última instância, ironizar é dizer algo de forma que ative não uma, mas uma série infindável de interpretações subversivas que estabelecem um contraste entre o real e o aparente que pode ser encontrado na mentira, na hipocrisia, nos sofismas, nos equívocos. O que irá diferenciá-los é o fato de o “ironista” não querer ser acreditado, mas entendido como tal, de modo que o que não está explícito pretende-se entendido e não sonegado.

Foi esta preocupação – a que se somou o sucesso de *Jaime Bunda, agente secreto* (JBAS), além do surgimento de muitos outros dilemas dignos de investigação minuciosa na sociedade angolana – um dos fatores que incitaram Pepetela a, em 2003, lançar outro romance: *Jaime Bunda e a morte do americano* (JBMA). Nesta obra, o agente secreto dos SIG – Serviços de Investigação Geral, a polícia das polícias (p. 19) –, desloca-se de Luanda, capital do país, uma “*Manhattan* hiperbolizada” (p. 25), para a provinciana Benguela, a cidade das acácias rubras (p. 23), a fim de solucionar o possível assassinato de um cidadão norte-americano. Homicídios são, aliás, os elementos desencadeadores das duas narrativas, visto que em JBAS a morte de uma adolescente de catorze anos de idade é o ponto inicial de uma investigação que assume contornos insondáveis, revelando crimes de maior gravidade em Angola. Em JBAM, Pepetela retoma um tema conhecido no país: o assassinato ocorrido nos anos 50 de um engenheiro português em circunstâncias idênticas às enunciadas no romance. A estratégia ficcional em resgatar um evento ocorrido meio século atrás faz mais uma vez valer a epígrafe usada por este autor no romance *A Geração da utopia*: “só os ciclos são eternos”. Por isso, fatos do passado são recorrentes e podem servir de reflexão e questionamento do presente.

O traço comum entre as duas narrativas reside na tentativa ávida e obtusa de Jaime Bunda usar o conhecimento oriundo da ficção policialesca no cotidiano de seu trabalho numa das muitas repartições da imensa máquina estatal angolana. Pensa ainda poder empregar ali a mesma lógica que crê existir nos romances de sua predileção, o que constitui motivo de riso e de escárnio de seus companheiros de equipe e, em segunda instância, dos narradores e do próprio leitor.

Em considerações sobre o riso, Verena Alberti afirma ser ele “o carro-chefe de um movimento de redenção do pensamento, como se a filosofia não mais pudesse estabelecer-se fora dele” (2002, p. 11), ou seja, rir faz com que se reabilite um “nada”, uma metade excluída do universo das chamadas “coisas sérias” que só é considerada “visível e audível através do riso” (p. 11). A autora afirma ainda que a esperança inicial de apreender a essência do riso e do risível revela-se um lugar melancólico (p. 21), como aquele que despontara em romances pepetelianos como *Mayombe* e que se revelou constante em obras do pós-guerra colonial como, por exemplo, *A Geração da utopia*, *O Desejo de Kianda* e *A Montanha da água lilás*.

Neste sentido, Martin-Granel (1991, p. 151-152), ao estudar o riso em autores africanos, afirma que

*grâce au rire, le sujet prend ses distances avec son humeur noire, dépasse l'état psychotique de la mélancholie où “le travail du deuil” est bloqué, et, enfin s'élève jusqu'au “perchoir” de l'humeurs. Comme l'art ou la religion, le rire peut être une activité de sublimation.*<sup>26</sup>

O riso não-normativo, o desvio e o indizível fazem parte da existência e estabelecem uma relação entre ordem e desordem que implica pôr em xeque a própria razão humana

<sup>26</sup> Graças ao riso, o sujeito se afasta através do humor negro, distanciando-se do estado psicótico da melancolia ou “o trabalho da dor” que, por fim, bloqueado, se nutre de humor. Como objeto artístico ou a religião, o riso pode ser uma atividade de sublimação (Tradução livre).

e o “nada” referido anteriormente. Sendo assim, o riso e a ironia tornam-se a alternativa escolhida por Pepetela para, mais uma vez, tentar compreender seu país e aclarar os ocultos e densos caminhos históricos traçados por instâncias do poder em Angola.

Mesclando, pois, o riso à morte da anônima adolescente — ou seja, um crime sem conotações políticas ou que afeta o país —, este delito torna-se, em *JBAS*, a porta de entrada ao mundo da corrupção angolana. Esta oscila dos muitos cordões de ouro usados, por exemplo, pelo detetive Isidro, um dos colegas de trabalho de Bunda, que os adquire através de ações ilícitas que lhe assegurarão mais dessas jóias (p. 14), até o envolvimento de personagens ilustres da sociedade angolana, passando pela figura risível de Jaime Bunda, que desfila jocosamente por entre esses diversos espaços narrativos carnavalizantes e alegóricos.

A carnavalização operada por Pepetela nesses romances retoma as premissas de Mikhail Bakhtin, a que foram referidas no início deste estudo, ao considerar a obra de Rabelais e perceber nela laços densos da cultura popular, levando em consideração os gêneros literários a ela associados, como a paródia e o realismo grotesco. Bakhtin argumenta que no final da Idade Média e durante o Renascimento, o carnaval desempenhou um papel simbólico fundamental na vida das pessoas visto que, durante estes festejos, elas penetravam brevemente na esfera da liberdade utópica. Na época em questão, a relevância do carnaval representava muito mais do que a interrupção do trabalho produtivo, assinalando uma cosmovisão alternativa marcada pelo questionamento lúdico de todas as formas destinadas a abolirem as hierarquias e restrições cotidianas.

Semelhante idéia é defendida mais uma vez por Martin-Granel (1991, p. 61), ao afirmar que

si donc le rieur échappe à ses pleurs, il a ample matière à rire du spectacle que lui offre le pouvoir dans tous ses états (despotique, commercial, militaire, judiciaire, bureaucratique, et même démocratique...); tant il est vrai qu'un des traits constitutifs de tout pouvoir est de se mettre en scène, d'exhiber tous les insignes plus ou moins obscènes qui doivent le faire reconnaître comme tel auprès de son public. (...) Le roman moderne n'hésite pas à se moquer des contraintes trop étroites du discours réaliste, en faisant passer en contrebande des genres réputés populaires, donc mineurs.<sup>27</sup>

Por essa razão, durante o carnaval, tudo o que é marginalizado e excluído, como o insano, o não normativo e o aleatório converge ao centro, numa explosão libertadora que lhe aufere sentidos inusitados. Para Bakhtin, o riso que permeia as manifestações carnavalescas é um tipo especial de riso festivo que vai além da manifestação individual a um evento cômico isolado. Caracteriza-se também por uma espécie de alegria cósmica universal que se dirige a tudo e a todos os que dela participam. Dotado de um profundo significado filosófico, este riso representa um ponto de vista particular sobre a experiência, não menos profundo que a seriedade; é uma vitória sobre o medo que torna risível e grotesco tudo que aterroriza, seja o pânico natural sobre o sagrado, os muitos tentáculos dos “polvos” que permeiam pesadelos recorrentes ou a morte que reduz simbolicamente a realeza e a nobreza opressoras.

A partir dessas premissas, torna-se evidente que a tipologia do herói romanesco que desponta em *JBAS* e *JBMA* adota novos contornos. Se o percurso das personagens protagonistas é assinalado no *corpus* literário analisado sob o signo da solidariedade e do ocaso em que os “verdadeiros heróis” cederam lugar a vilões, portadores de discurso vazios e ineficazes, os dois romances em questão alegorizam a descrença que a

<sup>27</sup> Tendo em vista que quem ri afasta seus prantos, logo há um amplo material a que o espetáculo do riso que o poder lhe oferece em todos os seus estados (despótico, comercial, militar, judiciário, burocrático e mesmo democrático...); tanto é verdade que um dos tratados constitutivos do poder residem em pôr em cena e exibir todas as características mais ou menos obscenas que o fazem reconhecido de seu público. O romance moderno não hesita em debochar dos embaraços do discurso realista, ao usar os gêneros populares tidos como menores (tradução livre).

fragmentação das utopias descritas ficcionalmente acarretou e que se manifesta através do riso melancólico e distópico.

Como não-herói, ou seja, representante carnavalizado de uma modernidade desgastada e corroída, Bunda afasta-se totalmente de qualquer característica séria de “herói”. Tal caracterização, isto é, a de não-herói, segue o pensamento de White e, no caso dessas obras de Pepetela, apresenta a superficialidade dos falsos heróis e de seus atos. Se a dicotomia herói/vilão aplicada aos romances estudados anteriormente se justifica pelo esgarçamento das utopias e pela manutenção de um sistema similar ao colonialismo banido pela independência, a figura de Bunda incorpora o *nonsense* moderno e a fragmentação total de valores.

É por isso que a personagem não é capaz de compreender uma das principais características inerentes aos heróis de outrora, como o vaticínio que, em *JBAS*, é feito por Dona Filó, uma velha adivinha e representante do saber tradicional angolano, sobre o crime e seu autor: “Tu não vais descobrir. O medo cobre o rosto do assassino, tu vais olhar no lado, vai lhe ver (...). Quando tiveres medo de te mijar pelas pernas, lembra-te de mim” (2001, p. 61). Ao fim da narrativa, após ser reconhecido “oficialmente” como “herói” por haver deslindado não o assassinato da adolescente, mas outros crimes subjacentes, Bunda confronta-se com a assim enunciada tenebrosa personagem “T”, no instante em que, movido pelo pavor, recorda-se da profecia da velha feiticeira. Tomado de pânico, o detetive fraqueja e reconhece sua incapacidade em entender e esclarecer essa intrincada “verdade”, um novo enigma que se presentifica.

De modo a exacerbar a crítica social e política por intermédio do riso, as múltiplas vozes enunciativas ressaltam a forma equivocada com que Bunda age, se confrontada com o padrão detetivesco comum ao gênero policial. A personagem tem seu discurso



frequentemente permeado por referências cultas citadas, entretanto, erroneamente, de modo a corroborar o alheamento em que se vê envolvida e a pouca seriedade que o circunda. Essas referências servem também para, segundo Frye, caracterizar o herói irônico em relação ao seu meio, denotando, mais uma vez, sua inferioridade e o absurdo de situações a que se expõe. Assim, Jaime, refere-se a Calígula como um “filósofo lá dos orientes” (2003, p. 29); subverte ditos populares e cria outros como “Nunca ouviu dizer que *dura lex sed lex* quer dizer a lei dura muito e tem sede de lei? Frase do Aristóteles” (2001, p. 24-25); “como diria Camus, um decadente francês, não há peste sem pústulas” (p. 114) e, ainda, dentre inúmeras outras exemplificações possíveis, “como diria S. Sebastião, há de sentir o peso de cada flecha que agora disparam” (p. 33).

Essa característica enfatiza o traço risível da personagem, visto que seu saber denota a falta de reflexão crítica que pauta a literatura policialesca por ela lida e resulta, mais uma vez, no modo peculiar com que conduz suas investigações. Contudo, apesar de ridicularizado pela narrativa, o estagiário e, posteriormente, denominado detetive *cototó* (2001, p. 81), causa espanto em seus colegas de repartição ao deslindar uma rede internacional de falsificação de *kwanzas*, a unidade monetária angolana, vindo a receber, por seus feitos e astúcia, o irônico epíteto de “herói nacional” (p. 301). Na estupefação enunciada despontam a representação pelo contrário e a duplicidade de sentido e de significado que a ironia apresenta: o crime inicial não é desvendado, do mesmo modo que todos os demais delitos investigados não serão satisfatoriamente concluídos. A promoção de Bunda, os elogios ao Diretor de Operações, o brinde com o champanhe oferecido pelo senhor “T” e toda comemoração feita resultam apenas numa noção irrisória de satisfação e completude que Pepetela denuncia em sua trama e que serve de metonímia a crimes que vão além de qualquer investigação policial.

Ao discorrer sobre o romance policial, Vera Follain de Figueiredo (2003, p. 24) afirma que este subgênero literário é um contraponto aos romances de resistência que caracterizaram o período de distopias, ou seja, de um tempo posterior às utopias dos anos 60 no Brasil e na América Latina. Se naquele momento era premente subverter a ótica oficial da história fazendo-se ouvir voz dos excluídos e apontar novas “verdades” a fim de se acentuar o ideal de nação recém-liberta, o esgarçamento e o esfacelamento das utopias no pós-guerra de Angola resultaram em um humor cínico e mordaz que se presentifica na contemporaneidade, assinalando “a dispersão e a banalização de crimes e detetives em tempos neoliberais, onde, em muitos países, a corrupção é generalizada e instituída por poderes paralelos e, até mesmo, centrais” (Secco, 2003, p. 125).

Pepetela parodia a estética policial para, a partir das mortes da adolescente e do norte-americano, iniciar uma investigação que revela não necessariamente os criminosos, mas uma teia complexa de corrupção cometida por personagens descomprometidas com os ideais utópicos de libertação e de reconstrução de Angola. Por isso, é inevitável a comparação entre personagens de *JBAS* e *JBMA* com Aquiles e Orestes, de *Yaka*, que, apesar da semântica que seus nomes pode sugerir, agem em benefício próprio, distanciando-se do ideal de coletividade apontado por Altuna ao referir-se às bases da cultura banto. De modo semelhante, Carmina Cara de Cu, de *O Desejo de Kianda*, e seu marido João Evangelista; Malongo e Vítor Ramos, de *A Geração da utopia* e Vladimiro Caposso, de *Predadores*, por exemplo, revelam-se *jacalupis* <sup>28</sup> de uma Angola contemporânea, descrente com o fato de ser objetivamente

---

<sup>28</sup> Tal qual Pepetela faz em *Muana Puó*, ao associar o colonizador a morcegos em oposição aos corvos colonizados, em *A Montanha da água lilás*, o desejo utópico é toldado por *jacalupis*, classe de habitantes da Montanha da Poesia que, a partir do uso desenfreado da água mágica ali produzida, opuseram-se e subjugaram os *lupis* sonhadores.

impossível recuperar o passado, visto que a aura de heroicidade que envolveu o movimento de libertação não se manteve no período subsequente à independência.

Dada a tênue linha que separa a literatura da ficção, Pepetela utiliza procedimentos metaficcionais para construir uma ilusão romanesca que será, em seguida, desconstruída, desvelando ao leitor como a tecedura ficcional é engendrada. A utilização de fatos e personagens da história, ainda que camuflados pela enunciação feita por múltiplas vozes narrativas, assume um outro sentido no universo ficcional, já que instaura o contexto histórico para, posteriormente, subvertê-lo ao conferir-lhe um tratamento que se concretiza no desencanto e na reflexão que a literatura faz de si mesma. Tanto em *JBAS* quanto em *JBAM* percebem-se claramente fatos do cotidiano angolano, ainda que o “poder” ao qual Jaime Bunda se associa e que procura defender seja integrado por personagens anônimas, cujas identidades, no entanto, são apontadas sutilmente pela descrição de fatos políticos e sociais de que participam. Desse modo, abundam referências, em *JBAS*, ao Diretor de Operações (D.O.) (2001, p. 103), ao misterioso comandante do Bunker que, “com seus olhos enormes e redondos como os das osgas, tudo vê e tudo sabe” (p. 95), além do tenebroso senhor “T” (p. 63), personagens que, por sua vez, se ligam a vários departamentos e segmentos da burocracia angolana conhecidos por siglas que podem ser oficiais: SIG, SRD, SPU e outras dotadas de duplo sentido como PQP (p. 107). Algumas dessas personagens são retomadas, em *JBAM*, e associadas ficcionalmente a outras, como o embaixador americano, o ministro e o governador de Benguela (2003, p. 16), que também não recebem nome. Curiosamente, apenas a “governadora”, Dona Nzuzi dos Santos (p. 107), é nominada dentre aqueles ligados ao poder, talvez porque suas funções oficiais a limitam a se ocupar dos muitos panos coloridos com que se veste e da preparação de

pratos típicos angolanos que serve aos convidados do governo, o que, de certo modo, corrobora uma representação exótica de Angola, bem ao gosto do imperialismo (p. 91).

A crítica de Pepetela ao sistema governamental angolano também é feita de forma mordaz através de duas passagens de *JBAM*: a primeira delas ocorre quando a enunciação se refere à gordura do poder, ou seja, ao excesso de peso de Jaime e dos governantes angolanos metonimizadas pelo representante máximo de Benguela. Tal excesso de calorias é mais uma vez expresso por imagens “rabelaisianas”, evocadas por Bakhtin, de banquetes custeados pelo Estado e que têm a função simbólica de transferência temporária para um mundo de prazer e abundância desse mesmo Estado que, entretanto, relega ao povo a fome e a magreza que, na visão irônica do narrador, será por isso “mais saudável e longo que seus líderes” (p. 92-93).

A segunda crítica também é uma retomada do princípio corpóreo de Bakhtin, de que Pepetela lança mão em *O Desejo de Kianda* e *Predadores*, e que dessa feita é concebido a partir do governador da cidade das acácias rubras e aos gases não nobres por ele expelidos durante reuniões da cúpula governamental. A curiosidade em descobrir o autor da atrocidade olfativa, associada à improbidade no uso de verbas públicas torna-se, segundo a voz enunciativa, prioridade nos altos escalões do governo que, de posse de sensíveis sensores importados exclusivamente dos EUA, conseguem desvendar ao menos este enigma e manter, conseqüentemente, o governador de Benguela distante do fino nariz do presidente, cujo flato é, irônica e absolutamente, inodoro (p. 86). A partir destes pressupostos bakhtinianos, a carnavalização põe em cena princípios corpóreos como a fome, a sede, a copulação, a defecação, a micção e a flatulência, por exemplo, que agem como forças positivamente corrosivas que, acompanhadas do riso festivo, celebram a já

enunciada vitória simbólica sobre a morte, além de resultarem na dessacralização de dogmas sociais, religiosos e culturais, ou seja, sobre tudo que oprime e restringe.

O corpo humano assume, na carnavalização, o que Bakhtin denomina “corpo grotesco” e o “local de vir-a-ser” (Bakhtin, 2002, p. 23). Seja na urina vertida por Bunda ao deparar-se com o senhor “T”, como no apetite pantagruélico que resulta no excesso de peso do detetive e do governador de Benguela, os elementos-chave do corpo são os pontos que ele possui e que transgridem seus próprios limites: intestinos, falo, convexidades e orifícios ressaltam para o mundo ou que absorvem o mundo. Ao focalizar a vida corpórea, o carnaval oferece uma suspensão temporária da proibição e do tabu, transferindo o que é abstrato para o nível material, para a esfera do corpo, criando, deste modo, novos sentidos que se voltam contra a doxa.

No que se refere ainda ao “tom policialesco” da obra, este é alcançado pela utilização de uma técnica narrativa também utilizada por Pepetela em *Predadores* que é a de começar os capítulos com palavras, frases ou idéias citados explicitamente no fim do anterior. Naquela obra, tal recurso foi usado para expressar traços comuns aos muitos anos que a narrativa ficcionaliza, mostrando, assim, as mesmas similaridades em diferentes épocas. Contudo, nas narrativas que têm Bunda como protagonista, tal procedimento tem como objetivo aproximar a diegese da estética do romance policial. Como exemplo pode-se citar o capítulo quatro de *JBAS* que termina com: “Esse derrame de informações podia chegar a maus ouvidos, por exemplo, de uma certa imprensa pretensamente controlada pelo Honório, que disseminaria os indícios por tudo quanto é canto, perigando o já de si difícil *inquérito*” (2001, p. 40), e o capítulo cinco que é iniciado com “*Inquérito* que estava completamente emperrado” (p. 41). Este mesmo procedimento é retomado entre os capítulos cinco: “Amanhã só vai *entrar por essa*

*porta* o Bunda com aquele sorriso gelado... (p. 48) , e seis: “Não *entrou pela porta*. Telefonou” (p. 49) , e ainda, entre os capítulos seis e sete: “Laurinha é só dois anos mais velha que a *menina assassinada*”(p. 54); “... *A qual menina* está completamente esquecida” (p. 55). Essa repetição intencional de palavras, nessas obras, simula as diversas pistas que detetives, tanto os da realidade quanto os da ficção, têm de seguir cautelosamente a fim de desvendarem os mistérios que se lhes apresentam, criando um jogo de esconde-esconde em que o grande trunfo consiste, obviamente, em descobrir o autor do crime.

Quanto ao nível diegético em *JBAS*, são convocados quatro narradores que dão seus “depoimentos”, muitas vezes falseadores, ao leitor que vai, aos poucos, montando o intrincado quebra-cabeça que ronda a morte da menina de catorze anos, por isso conhecida como “catorzinha”. Seria a idade da vítima uma alusão à prostituição infantil que cresce alarmantemente em Angola ou uma referência sutil aos catorze anos de revolução, ou seja, de 1961 a 1975, que resultaram em violação, degradação e morte metafórica da sociedade angolana? <sup>29</sup> A crítica que Pepetela pode fazer através da idade da menina dialoga com outra, feita à impunidade reinante no país, já que seu assassinato se deu nos confortáveis bancos do imponente automóvel de um membro da elite luandense.

Outra interpretação que penso ser pertinente é a de que a violação da menina se associa à degeneração de valores, hábito que se tem tornado tão aviltante em Angola. Este delito afeta, ironicamente, até mesmo o tenebroso senhor “T”, que, para ser protegido dos já mencionados crimes que comete, é possuído sexualmente pelo

---

<sup>29</sup> Anotações feitas em aulas ministradas pela professora Carmen Lúcia Tindó Secco, no curso de Doutorado da Faculdade de Letras da UFRJ, no segundo semestre de 2003. Nesta ocasião, a referida professora fez alusão à monografia apresentada por Gumerinda Gonda, em 2002/1, que fez a associação da idade da menina aos catorze anos da independência de Angola.

*kimbanda* a quem encomendara proteção, e que em seu português arrevesado ordena: “Baixa as calças e *as cueca*, põe a mão no braço da cadeira e afasta *as perna* e fica quieto (...) Eu é que sei tratamento para fechar teus caminhos todos. Ninguém depois vai descobrir *as asneira* que você tem feito” (2001, p. 69).

É interessante observar que, tal como a estátua ancestral testemunhara com seus olhos de vidro o percurso dos protagonistas de *Yaka* ao longo da guerra colonial, o “tratamento” banto ora descrito é acompanhado por outra estátua: um *nkisi* do Congo, crivado de pregos enferrujados, que, de cima da secretária, testemunhava tudo com seus olhos de espelho... (2001, p.70).

Quaisquer que sejam, no entanto, as respostas para os muitos questionamentos que a leitura do texto pepeteliano origina, estas parecem ser conhecidas apenas pelo supranarrador que rege a enunciação de *JBAS* e cujo discurso onisciente, impresso em itálico e entre colchetes, convoca outros narradores a relatar o que sabem, ao mesmo tempo em que este opina, traduz, corrige, supre vozes e relatos, sem que, contudo, os enigmas propostos sejam devidamente aclarados. Ao contrário, os diversos livros dos narradores criam teias intrincadas que frustram as muitas tentativas de deslindamento da trama romanesca e apontam para a recorrência de muitas “verdades” que, em uma acepção benjaminiana, a narrativa desvela. Por esta razão, o leitor é incitado a participar da “perseguição” aos possíveis criminosos, cujas pistas são deixadas tanto no sofisticado bairro do Alvalade, quanto no popular mercado Roque Santeiro, às margens da baía de Luanda, oscilando, mais uma vez, entre “o lugar do letrado e do não letrado” (Padilha, 2002, p. 29).

Além de coordenar os narradores, este supranarrador dirige-se freqüentemente aos leitores, repreendendo, inclusive, aqueles que porventura saltaram páginas a fim de,

como nas novelas policiais, “descobrir viciosamente como acaba a história” (2001, p. 274). Suas restrições e interrupções ao primeiro narrador fazem com que este seja “demitido” de suas funções por revelar mais do que recomenda a prudência das testemunhas dos relatos (pseudo)-históricos. A segunda voz narrativa apresenta um enredo já descrito pelo primeiro narrador, mas que é apresentado sob nova perspectiva (Secco, 2003, p. 126) e revela que os fatos ali evidenciados não se referem especificamente ao assassinato de Catarina Kiela, mas ao contrabando, a falsificação de *kwanzas* e ao envolvimento de figurões da elite angolana em crimes contra a nação. Com os desdobramentos da narrativa, percebemos que quem escreve é Malika, personagem de uma trama a princípio secundária, mas que se avulta consideravelmente ao longo do romance, a partir dos espelhamentos metaficcionais. Ao utilizar o depoimento oficial da personagem, detida pelos SIG para investigação dos crimes de corrupção e a quem escreve um relato, Pepetela fragmenta ainda mais a narrativa, visto que aufere dupla função a esta personagem-narradora.

A terceira enunciação é retomada pelo primeiro narrador que retorna à diegese após ser repreendido pelo mega-narrador que lhe faz “necessários acertos e infundáveis recomendações” (2001, p. 169) que resultam em um texto cético e mordaz. A autoconsciência narrativa faz com que este enunciador reconheça o depoimento da segunda narradora (p. 175) e una o relato de Malika aos fatos que evidenciará, incrementando, assim, os espelhamentos a que me referi. Por fim, cabe ao quarto narrador concluir a história, tentando encadear os fatos já enunciados. Sua tentativa, no entanto, é frustrada e a “verdadeira” conclusão a que se chega é o “desvendamento pelo leitor da enunciação polifônica do romance que, operando com o fingimento escritural,



sinaliza para o cinismo social e a descrença no poder instituído de Angola” (Secco, p. 129).

No epílogo de *JBAS*, o discurso é retomado por um falso autor que aparecera explicitamente no prólogo do romance para contar o trágico fim da catorzinha e que, ao longo da narrativa, teve sua presença marcada por uma série de interrupções e observações que evidenciaram que os esforços de Jaime Bunda em desvendar o assassinato de Kiela o afastavam cada vez mais deste crime para aproximá-lo da potente rede de corrupção em Angola.

De forma semelhante, em *JBMA*, as investigações de Bunda o levam à solução da morte do americano, assassinado por um compatriota movido por razões pessoais, e não por motivação política como quisera crer o governo norte-americano. No entanto, a obra apresenta dois epílogos e o primeiro deles dá conta de que um culpado, Júlio Fininho, fora capturado a fim de meramente satisfazer o desejo do governo estadunidense, temeroso, tanto na ficção quanto na realidade, de ataques inimigos. A revelação do nome do assassino, coagido a confessar o crime após intermináveis sessões de tortura, acaba por preservar o bom relacionamento de Angola com o governo norte-americano, fazendo, segundo palavras irônicas do D. O. a Bunda, “pouco importar se o criminoso é inocente ou culpado” (2003, p. 219).

Apenas o segundo epílogo possível revela o “verdadeiro” assassino do engenheiro, evidenciando, mais uma vez, a existência de uma pluralidade de “verdades” que nem sempre podem ser vislumbradas, conforme afirma o supranarrador ao fim do romance, posto que “nosso mundo é regido por forças que sempre nos escaparam” (p. 261).

Tanto *JBAS* quanto *JBMA* apresentam uma trama principal e outras secundárias que lhe servem de contraponto. Em *JBAS*, a morte da adolescente é secundada pela

corrupção em Angola, o relacionamento entre Malika e Tozé e também pela ligação pseudo-amorosa entre Jaime Bunda e Florinda. Ironicamente, o detetive da polícia das polícias demonstra ser incapaz de seduzi-la e, por isso, contrata um marginal para surrar e quebrar a perna do marido de sua pretensa amante e retirá-lo de cena, sofrendo, contudo, ele mesmo o mal que encomendara ao rival, além de saber que o suposto romance fora apenas uma forma de Florinda acompanhar as investigações sobre seu marido. Em *JBMA*, Bunda tenta incorporar os encantos sedutores de *Bond*, seu par britânico, envidando os mais árduos esforços na conquista de Shirley, a detetive do FBI contratada para investigar a morte de seu compatriota. Esta, no entanto, encanta-se com a *Miss Benguela*, rechaçando por completo as diversas investidas amorosas do detetive. O êxito, portanto, em descobrir as falcatruas de “T” e o assassino do americano não se repete nas artes amorosas em nenhuma das duas narrativas, fazendo com que Bunda se contraponha a *James Bond* neste quesito e não alcance a plenitude de vitórias inerentes aos “heróis”.

Outra narrativa que se entrecruza à de *JBMA* é a de Robin dos comboios e que se refere ao contrabando de crianças angolanas para o exterior com vistas a suprir o tráfico internacional de órgãos. A ironia da enunciação une Arsênio do Carmo, aliciador dos menores e sobrinho da empregada do engenheiro americano a um membro da família Bragança, herdeiro e figura, portanto, da elite lusitana que, no entanto, gerou “reis e príncipes incapazes de governar por deficiências genéticas” (p. 260).

A trama narrativa de *JBMA* é tecida por narradores de *JBAS*. A primeira e a terceira vozes enunciatórias de *JBAS* são outra vez ouvidas nesse segundo romance e sabemos de sua existência pela afirmação feita ao leitor de que este narrador fora demitido anteriormente pelo autor por “escrever coisas que ele não apreciou” (p. 25).

Por isso, e a fim de se redimir, este é outra vez contratado e procura agradar ao supranarrador que, tal como Pepetela, é nascido em Benguela. Sua enunciação tece loas a esta cidade e a sua culinária (2003, p. 32), optando por variantes lingüísticas do português benguelense que resulta no uso, por exemplo, do vocábulo *mataco* em vez de bunda para se referir às exageradas dimensões glúteas de Jaime. No entanto, os esforços narrativos resultam em vão, visto que, no segundo epílogo, o supranarrador dá-se conta do estilo exacerbadamente superficial desse narrador que teve o infortúnio de apresentar aos leitores (p. 263). Por isso, é ele mesmo, o supranarrador, quem conclui a narrativa, evidenciando, com isso, a parcialidade dos depoimentos e a pluralidade de olhares dos fatos enunciados.

Essa premissa vai ao encontro do que Theodor Adorno afirma sobre o narrador no romance contemporâneo, que representa a “resposta antecipada a uma constituição do mundo em que a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento”, posto que “a permanente ameaça da catástrofe não permite a observação imparcial” (2003, p. 61), característica, portanto, do *corpus* literário desta tese. O filósofo alemão ainda levanta outra questão que se presentifica em *JBAS* e *JBMA* ao comentar que, no romance contemporâneo, a subjetividade liberada é levada por sua própria força gravitacional a “converter-se em seu contrário, assemelhando-se, dessa maneira, a epopéias negativas” (p. 62), uma outra característica da ficção pepeteliana e dos “heróis” romanescos que nela despontam.

Estas características se associam ao tempo cronológico que, tanto em *JBAS* quanto em *JBMA*, relatam fatos ocorridos simultaneamente à enunciação. As vozes narrativas informam ironicamente ao leitor, por exemplo, que o assassinato da adolescente ocorreu no feriado do dia 11 de Novembro (2001, p. 307), data em que é celebrada a

independência de Angola. As demais referências relativas ao pretérito tempo das utopias restringem-se à menção de “Esperteza do Povo” e ao socialismo esquemático dos anos de guerra. “Esperteza do Povo” é-nos apresentado como um ex-guerrilheiro, tio de Bunda, que, deslocado no pós-guerra, foi convidado a trabalhar nas fileiras policiais onde, por acaso, começou a cultivar a leitura dos romances que o sobrinho herdaria posteriormente (p. 27). A evolução e conseqüente derrocada do projeto utópico são assinaladas ao longo de *JBAS* por referências a pequenos delitos cometidos pela população, ainda sob efeito da guerra colonial e da revolução civil que fizeram uso de “pistolões” (p. 21) para a compra de residências abandonadas pelos antigos colonizadores, a obtenção de empregos, até chegar à venda de armas de guerra (p. 22) e de crimes perpetrados por altas esferas governamentais.

Em *JBMA* surge outra referência aos tempos do socialismo e das utopias pretéritas. Julio Fininho, o assaltante dos comboios, assume-se “homem de princípios, formado nos tempos do socialismo esquemático, esperança de Homem Novo que nele desabrochava” (2003, p. 39), que, contudo, não encontra meios de subsistência após ser desmobilizado do exército angolano, exceto viver de pequenos furtos que, dada a carência de notícias mais importantes, são maximizados pelo jornalismo obtuso e pretensioso de Charlô Qualquer Coisa.

Estas referências ao passado dialogam com uma outra superposição temporal que se dá entre contemporaneidade e ancestralidade. Em *JBAS*, conforme me referi no início deste capítulo, Jaime Bunda não compreende o vaticínio de Dona Filó, a adivinha da Ilha de Luanda, de que ele tremeria quando estivesse diante do culpado pela morte de Catarina Kiela. Bunda dá-se conta da importância dessas palavras apenas ao deparar-se com “T” e, ironicamente, quase desmaiar, no momento em que se celebrava o êxito das

diligências policiais no desmantelamento da rede internacional de contrabandistas. O medo sentido pelo detetive nesta ocasião é idêntico ao pânico que, não-heroicamente, o fizera urinar-se quando o depósito com o dinheiro clandestino trazido a Angola por “T” e Said Bensalama fora invadido pela polícia.

A palavra profética da anciã foi o motivo da busca da proteção do soturno Sr. “T”, que ouviu da boca do *kimbanda* a quem recorreu, haver na Ilha de Luanda uma velha cujo poder poderia lhe dar problema (2001, p. 69). O livro do quarto narrador, contudo, afirma que o assassino confesso da catorzinha, o filho de um político do partido majoritário (p. 304), havia sido preso com a ajuda da mesma D. Filó, que, ao passar a mão pelo banco do carona do carro preto do rapaz, sentira ali vibrações do corpo da menina. A trama policialesca se mostra ainda mais nesse momento, ressaltando, outra vez, a existência de crimes de maior gravidade que o assassinato da adolescente cometidos pela classe hegemônica angolana que, através de saberes ancestrais, tentava encobrir as falhas do presente.

Em *JBMA*, a anciã da Catumbela, a responsável pelo feitiço engendrado por Josefina para prender Julio Fininho junto a si, não ouve a personagem requerer o amante preso para sempre “junto a si”, porque, no momento em que o final da frase é proferido, um avião passa sobre a casa e encobre, ironicamente, a voz de Josefina. Este detalhe irrelevante torna-se, no entanto, o motivo da prisão perpétua de Fininho e razão pela qual um evento ocorrido há cinquenta anos tornou a se repetir, fazendo com que os ciclos se eternizassem em uma sociedade regida por forças que nos escapam e que, por vezes, encobrem a própria ancestralidade.

Por fim, cabe ressaltar a permanência de utopias ainda que difusas nessa Angola violada e que são alimentadas por personagens marcadas pela poeticidade e pela crença

em um porvir que resgate sonhos semelhantes aos do passado. Em *JBMA*, a primeira voz a se pronunciar sobre a morte do americano e as demais questões por ela suscitada é a de Julião Domingos de Souza, o poeta da Massagalala, que ao afirmar que “um gringo a menos sempre melhora a qualidade do ar” (2003, p. 10), exterioriza uma crítica ao imperialismo americano que subjuga os países considerados periféricos. Julião, Mané do Corinje — personagem que rechaça veementemente a comida consumida em restaurantes — e o “mais velho” Raul Dândi são vozes de resistência que integram o grupo dos “Línguas de Fogo” (2001, p. 312) e rejeitam a dominação e a aculturação que vêm, no presente que a enunciação traduz, agigantar-se em Angola.

Em *JBAS* essa incumbência é delegada por Pepetela a Gégé — o irmão mais novo, irreverente e subversivo de Bunda —, que, como este, é igualmente herdeiro de tio “Esperteza do Povo” e, segundo José Carlos Venâncio, “de certa maneira, um novo Sem Medo ou Aníbal ressuscitados” (2005, p. 127). Como redator de um jornal popular de esquerda, caberá à personagem incumbir-se do registro de mais fatos dessa saga africana de “heróis”, vilões e não-heróis que desvelam “verdades que incomodam e que devem ficar pudicamente sobre sete véus” (2001, p. 310).

Como é inerente ao romance policial, Pepetela termina sua narrativa propondo mais um enigma, embora este fuja ao gênero referido: será Gégé um mero repetidor de idéias ligadas ao saber folhetinesco dos romances herdados por Bunda ou atualizará ele no presente angolano as utopias vividas pelo tio e que, evocadas pelos poetas de Benguela, se revelam a “verdadeira” e suprema “sabedoria do povo” ?

## 5. CONCLUSÃO

Para que os homens permaneçam ou se tornem civilizados, é necessário que entre eles a arte de se associar se desenvolva e se aperfeiçoe na mesma proporção que a igualdade de condições cresce.

(Alexis de Tocqueville, 2000, p. 138)

Em 2006, os cinemas brasileiros exibiram o filme norte-americano *A dama na água* (*Lady in the water*), dirigido por M. Night Shyamalan. O enredo trata de um homem solitário que encontra uma jovem que vive escondida dentro da piscina de seu prédio, em Los Angeles, EUA, em que moram imigrantes, remanescentes dos *hippies*,

escritores, enfim, alguns representantes da multiplicidade étnica e cultural que caracteriza este país. Após algumas buscas, o protagonista, o ator Paul Giammati, descobre que a jovem é um ser com poderes especiais, que, segundo uma antiga lenda oriental contada por uma das moradoras, ajuda os necessitados quando a solução para seus dilemas parece inatingível. Por isso, a jovem é perseguida por um ser maléfico que quer eliminá-la para que o mal e a desilusão grassem no mundo. No entanto, os habitantes do prédio, num esforço mútuo, conseguem com que a jovem volte ao Mundo Azul, de onde veio, vencendo, unidos, o referido monstro. Após sua partida, estas pessoas se dão conta de que as diferenças sociais, raciais e culturais podem ser superadas se forem catalisadas em favor de um ideal comum.

Semelhantemente, o Festival de Cinema do Rio de Janeiro, exibiu *The Host*, do diretor coreano Bong Joon-ho, em que os protagonistas também são pessoas comuns. Através da mistura de vários gêneros, como ação, terror, drama, comédia, Joon-ho mostra como uma família simples do interior da Coreia salva uma menina, filha de seu filho mais velho, das garras de um outro monstro que aterroriza o rio que banha aquele vilarejo. O filme, que termina sem o tradicional *happy end*, faz, por meio de uma linguagem altamente alegórica, diversas críticas ao desrespeito ao meio-ambiente, revelando que, diante da ineficiência do Estado incapaz de conter o caos do progresso desenfreado, a natureza volta-se contra o homem, ameaçando-o. Desse modo, tais pessoas são salvas pela inteligência e pelo improviso que, conjugados, as fazem superar a força física do ser que as ameaça.

Em *O Diabo veste Prada* (*Devil wears Prada*), de David Frankel, também lançado em 2006, a trama gira em torno de celebrada editora de moda de uma da revista de



sucesso e sua nova assistente. Tida como paródia a uma jornalista da vida real, a película mostra como esta personagem trata seus subordinados, chamando, por exemplo, todas as suas assistentes por Emily, já que estas resistem por pouco tempo aos seus desmandos, o que faz com que a personagem não queira perder tempo aprendendo seus novos nomes. O filme mostra uma jovem que aceita trabalhar para a revista acreditando apenas tratar-se de um primeiro passo em sua carreira jornalística. Contudo, ela rapidamente percebe que seu desconhecimento da moda e sua total falta de estilo a colocam em conflito com todos da revista, principalmente sua nova chefe. Por isso, tal jovem tem de decidir entre agradar a chefe, submetendo-se às mesmas tensões e desvios éticos ou manter-se fiel aos seus ideais, superando, assim, os apelos glamurosos daquele ambiente.

Por fim, em *O Ilusionista (The Illusionist)*, o diretor Neil Burger alinha uma trama em que, através da inteligência, da perspicácia e do ilusionismo referido no título do filme, o protagonista, um mágico da Áustria do século XIX, consegue vencer o autoritarismo do futuro imperador. Através de um argumento que põe em xeque o poder absolutista ao evocar mitos, como os do rei Arthur e sua espada, a mágica ali encenada se torna alegoria do modo como o poder totalitário pode ser contestado, fazendo com que as “verdades” escamoteadas pelos discursos cristalizados venham à tona.

Estas considerações, que a princípio podem parecer meras digressões, tanto dialogam com o conceito reprodutibilidade técnica e de aura artística que, segundo Benjamin, reveste a arte cinematográfica, quanto serve para demonstrar como a contemporaneidade e o dialogismo encetados pelo romance ecoam em outras manifestações artísticas. De modo idêntico, servem para ressaltar como temas comuns à

obra de Pepetela apreciados ao longo desta tese se presentificam em contextos que vão para além da História de Angola. Por isso, através da atualidade que reveste o texto romanesco, o cinema e as artes, lêem-se, conforme chama atenção Walter Mignolo, “histórias locais” que se associam a “projetos globais” que atuam como elementos altamente eficazes na interrogação da História.

Se a referência a Benjamin orienta as ligações entre a literatura e a arte, a obra de Pepetela lança mão da imagem criada por este filósofo de um anjo que olha o passado enquanto é empurrado de costas para o futuro. Ao deixar-se seduzir pela História, Pepetela intenta, através de seu discurso, pluralizar visões e fragmentar discursos absolutos através de uma apologia da diferença e da diversidade.

Tal procedimento se revela, por exemplo, em *A Gloriosa família: o tempo dos flamengos*, romance em que se lê a trajetória da família Van Dum que, por seu turno, se mescla à própria História de Angola do século XVII, a partir dos confrontos entre portugueses e holandeses em um texto ficcional calcado, em parte, em relatos de Antônio Cadornega, por muitos considerado o primeiro historiador angolano. No entanto, “escovando a História a contrapelo”, a narrativa é feita a partir de observações de um escravo que atentamente observa e enuncia as transformações descritas pela diegese, o que faz com que se revele uma auto-reflexividade a partir do próprio discurso do narrador que questiona tanto o seu lugar na História, quanto sua função e seus pontos de vista. Assim, mais uma vez se expressa a literariedade do texto histórico que se confirma no discurso dessa personagem ao reconhecer a imaginação como artefato imprescindível ao preenchimento dos interstícios da História. Por isso, o discurso literário, a que se soma grandemente a imaginação reconhecida pelo enunciador em

questão, abre margens ao multiperspectivismo em que tanto o historiador quanto o romancista ampliam os limites entre sociedade e arte, desestabilizando, assim, as fronteiras da verdade, do presente e do passado e fazendo da interrogação do outrora uma nova categoria epistemológica. Assim, a ficção de Pepetela considera o passado como a “pré-história” do presente e, por isso, não apenas atua como mediadora entre o ontem e o hoje, mas reúne maneiras distintas de compreensão do atual contexto histórico angolano que, sem um pensamento crítico eficaz, estaria invariavelmente distanciado de suas raízes identitárias.

Pensar a trajetória do herói romanesco neste contexto implica, igualmente, um intenso diálogo com a contemporaneidade e com características que, afastadas de um ideal utópico de integridade e perfeição, revela as mazelas dos novos tempos. Com efeito, a concepção do herói na modernidade se associa a seres de diversas ordens e origens. Oscila, por isso, desde aqueles que, como Macunaíma, são desprovidos de qualquer caráter até outros que, nos muitos e perversos *Big Brothers* da atualidade, são também referenciados como “heróis”, apenas por sobrevirem confinados com outros que também também almejam o prêmio a ser recebido, todavia, apenas por um deles.

Assim sendo, os ecos da contemporaneidade romanesca de Pepetela já se tornam visíveis quando Ngunga, o heróico fundador de uma Angola libertária, percebe em sua caminhada as diversas dissonâncias do projeto de independência, expressas através do reconhecimento da “problematização” que afeta o homem de sua época. Por isso, o percurso dessa singela personagem reflete a caminhada rumo à libertação em que, associada a tropos linguísticos e através de ritos de aprendizagem, Pepetela espelha as dificuldades enfrentadas pelos guerrilheiros daqueles primeiros anos de combate.

Tais dificuldades são ampliadas pelo multiperspectivismo e polifonia de *Mayombe*, em que as diferenças raciais e ideológicas fragmentam o corpo da nação, começando a desvelar, assim, as agruras do projeto de libertação e a mudança da “época dos deuses” para a “dos homens”. Ao focalizar os anseios coletivos e as dúvidas pessoais de Sem Medo, Pepetela demonstra como dramas individuais comprometem o projeto coletivo. Assim, *Mayombe* apresenta os múltiplos pontos de vista que caracterizam o período em questão, prenunciando a falência do projeto utópico. Ainda que haja uma trágica heroicidade no fato de Sem Medo dar sua vida pela causa revolucionária, a enunciação romanesca evidencia uma Angola difusa e distanciada dos objetivos da luta armada, o que faz com que a grandiosidade “solar” dos heróis dos primeiros tempos comece a ser toldada.

Essa obliteração cresce notadamente em *A Geração da utopia*, romance em que Aníbal, o Sábio, se reveste da distopia caracterizadora do herói crepuscular. Tal constatação se dá pelo fato de esta obra avaliar o percurso da Revolução, mostrando a conversão de personagens distanciadas do desejo utópico dos heróis da libertação. Essas personagens assumem atitudes e discursos insensatos que as fazem atuar como vilões do processo histórico, uma vez que, na contra-mão dos ideais marxistas de outrora, visam tão somente aos interesses individuais. Em decorrência disso, Aníbal vê o projeto de construção nacional se diluir e, ciente da falência, morte e putrefação das utopias, opta pelo auto-exílio que assinala o marco de um processo veloz de apagamento e eclipse dos antigos heróis.

Em *O Desejo de Kianda*, tal quadro se faz alegoricamente presente nas águas da lagoa do Kinaxixi e nas atitudes dos protagonistas que se mostram, mais uma vez, como vilões que afastados dos velhos ideais, sendo caricaturados pelo discurso enunciator que

acusa, neles e na Angola onde estão inseridos, a perda da heroicidade que caracterizam a “época da ironia”. Assim, os desabamentos e as uniões espúrias que este romance encena se tornam o retrato de uma época neoliberal em que as utopias se encontram em ruína, sob os escombros dos prédios e do sonho de uma real independência de Angola.

Esse cenário se repete de modo mais contundente no romance *Predadores* em que, no mesmo curso dos personagens de *A Geração da utopia* e *O Desejo de Kianda*, a enunciação dá conta do percurso de personagens que, a partir de discursos falseadores e biografias simuladas, ingressam na nova elite corrompida que assumiu o poder, o que, uma vez mais, assinala a deterioração de heróis e, diacronicamente, revela a elipse da elipse. Tal qual o título da obra enuncia, este romance denuncia o lado predatório de angolanos que saqueiam o país em diversos níveis espaço-temporais, espelhando, assim, contrastes e transformações operados no corpo da nação através de transformações no espaço físico de Luanda, nos sistemas ideológicos e no socialismo metamorfoseado em capitalismo selvagem. Por intermédio do realismo crítico e do alto grau de ironia, a diegese revela por meio de relatos que se aproximam do romance policial – gênero, contudo, negado pela própria enunciação –, os diversos procedimentos escabrosos perpetrados contra o país, o que enfatiza, nesse contexto, uma atual inexistência de heróis.

Já os romances *Jaime Bunda: o agente secreto* e *Jaime Bunda e a morte do americano* põem em cena figurações do não-herói, ou seja, personagens romanescas bufas, totalmente dissociadas de quaisquer características que definem os heróis de outrora. Tais obras centram-se em Jaime Bunda, personagem construída sob o signo da paródia, do riso e da caricatura que evidencia uma Angola contemporânea, perdida em um mar de delitos, pautada a partir do título das obras, numa caricatura a *James Bond*,

o agente secreto do serviço britânico e paradigma da eficiência detetivesca. A escolha de um romance pretensamente policial torna-se a estratégica ficcional com que Pepetela, com base em crimes do cotidiano angolano, desvela a rede maior de corrupção que envolve grande parte dos políticos em Angola. Pelo riso, pelo grotesco e pela sátira, Pepetela efetua uma grande crítica à sociedade angolana atual.

Ao lançar mão da paródia, Pepetela faz uso de uma “transgressão autorizada” que, associada à caricatura e à carnavalização, age como formas de questionar a História a fim de que se promova outra transgressão centrada na reflexão sobre a contemporaneidade corroída e marcada pelo individualismo. Essa característica resulta do desinteresse e da alienação expressos ao longo de suas obras, mostra como valores exógenos se incorporam ao dia-a-dia de Angola, fazendo com que as crenças do passado, tanto o mítico quanto o que embalara mais recentemente o desejo utópico, se revelem diluídas, banalizadas e revestidas de alto grau de ironia. Desse modo, expõe-se a dessacralização dos projetos de (re)construção nacional que resultaram em um presente degradado. Ao focar a guerra e suas conseqüências, Pepetela aborda a aurora que as utopias anunciam, porém não deixa de lado aspectos da realidade, como a do *Homo homini lupus*, ou seja, do homem que é lobo do homem, característica ainda agravada por um tempo marcado pelo fim da utopia, ou melhor, da discursividade utópica que se alia ao fim do capitalismo de Estado, do regime de partido único e pela emergência do capitalismo selvagem.

Contudo, a letra pepeteliana não se constitui como uma ficção de crise ou de negação das utopias da nação e do homem novo. Estes se tornam o ponto inicial de uma reinicialização dos caminhos trilhados pelo herói ao longo da História angolana, que pode ser exemplificada através dos modos como este autor encerra suas obras. Ao optar

por finais abertos, Pepetela demonstra as muitas possibilidades de diálogo e de construção de um outro tipo de utopia que se desvela pela deslocação do centro para a margem, do uno para o múltiplo, do opaco para o brilhante. Assim, apesar do quadro disfórico que se lê em seus textos, este autor faz com que algumas vozes mantenham viva a esperança de reformulação e de reconstrução a que Mia Couto alude na epígrafe que abre esta tese, em que o amor entre a escrita e a nação é reacendido, e, por isso, prescinde de heróis.

Desse modo, imbuídos deste sentimento, Ngunga mescla-se à natureza, podendo dela ressurgir a qualquer momento, do mesmo modo que os guerrilheiros do Mayombe deixam de lado suas diferenças étnicas para, solidários, cavarem o túmulo de Sem Medo, a ser revitalizado pelo solo do Mayombe umedecido por águas semelhantes às que Kianda metaforiza em sua corrida para o mar.

Diante dos riscos que o individualismo acarreta, a letra de Pepetela demonstra que a única coisa que resta é uma aprendizagem a superá-lo coletivamente, por ensaio, erro, redescrições apropriadas e experimentações ousadas, através do uso de uma discursividade distanciada da minoridade intelectual, do fixismo imposto por argumentações lineares e redutoras e pela rigidez mental da imagem de liberdade individual provocada pelo autoritarismo da economia capitalista.

É por meio de uma rearticulação estrutural que a ação individual se desdobra em atos que, unidos e civilizados, como sugere o pensamento de Tocqueville com que inicio este capítulo, concorrem para as transformações a serem operadas em Angola a partir da reutilização de conceitos como os de fraternidade e amizade que programas políticos perversos dispensaram.

Assim, a jovens da elite angolana, como Judite e Orlando de *A Geração da utopia*, Ivan, Iuri, Djamila e Mireille, de *Predadores*, e não só eles, mas também Nacif e Kaseke, personagens do mesmo romance, juntam-se Gégé, o irmão de Bunda e outros “vencidos da História”, como Honório e os desalojados do Kinaxixi, de *O Desejo de Kianda* e o indignado grupo dos “Línguas de Fogo”, de *Jaime Bunda e a morte do americano*. Todas essas personagens lançam-se à busca da moral, da amizade e da honra perdidas, movidas pelo desejo de reaprendizagem humana.

Desse modo, o texto de Pepetela cria novas formulações utópicas, buscando refletir sobre o desencanto contemporâneo, ao fazer das heranças negativas uma positividade em aberto que reúne os fiapos do sonho esvaído ao longo do tempo histórico. Por isso, sua obra se torna metáfora, tal qual este autor relata através da voz do Comissário Político, de *Mayombe*, da escrita como recriação da vida e da morte por meio de uma luta solitária com palavras que refletem uma esperança, não a romântica, mas a que deixa “em espera” outros procedimentos de resistência.

Afinal, como este escritor afirma, não pode existir epílogo para os muitos ciclos de uma História iniciada por “portanto”...



## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 6.1. Obras literárias

ANDRADE, Carlos Drummond de. “História, coração e linguagem”. *In: A Paixão medida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

COUTO, Mia. *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2003.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Os Irmãos Karamazov*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

PEPETELA. *A Geração da utopia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

\_\_\_\_\_. *A Gloriosa família*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

\_\_\_\_\_. *A Montanha da água lilás, fábula para todas as idades*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

\_\_\_\_\_. *As Aventuras de Ngunga*. Lisboa: Edições 70, [s.d.].

\_\_\_\_\_. *Jaime Bunda e a morte do americano*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

\_\_\_\_\_. *Jaime Bunda, o agente secreto*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

\_\_\_\_\_. *Mayombe*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

\_\_\_\_\_. *Muana Puó*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

\_\_\_\_\_. *O Desejo de Kianda*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

\_\_\_\_\_. *Predadores*. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

\_\_\_\_\_. *Yaka*. Rio de Janeiro: Ática, 1984.

## 6.2. Bibliografia Teórico-literária e de Estudos Africanos

ABDALA Jr., Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais – um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: Senac, 2002.

\_\_\_\_\_. “Mito e história: uma prática da historiografia”. In: ***Ipotesi – Revista de Estudos Literários***. Vol. 3, No. 2, julho/dezembro de 1999, UFJF, Juiz de Fora, MG.

\_\_\_\_\_. “Notas sobre a utopia, em Pepetela”. In: CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia (org.). *Portanto... Pepetela*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002.

ABENSOUR, Miguel. *O novo pensamento utópico*. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 1990.

ADORNO, Theodor. *Dialectique négative*. Paris: Payot, 1978.

\_\_\_\_\_. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2002.

\_\_\_\_\_. *Mínima Moralia*. São Paulo: Ática, 1992.

AGUALUSA, José Eduardo. “A Ficção, vinte anos depois”. In: **Revista Ler**, Rio de Janeiro: 35, 42-47, verão de 1996.

AGUESSY, Honorat. *Introdução à cultura africana*. Lisboa: Edições 70, 1977.

ALBERTI, Verena. *O Riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ALTUNA, Raul Ruiz de Asúa. *Cultura tradicional banto*. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1993.

ALVES, Maria Theresa Abelha. “O Desejo de Kianda: crônica e efabulação”. In: CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia (org.). *Portanto... Pepetela*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Costa. *Literatura angolana (opiniões)*. Lisboa: Edições 70, 1980.

ANDRADE, Mário Pinto de. *Origens do nacionalismo africano*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai – a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. São Paulo: Papirus, 1994.

BÂ, Amadou Hampâte. “Palavra africana”. In: ***O Correio da Unesco***. Paris; Rio de Janeiro, 11: 16-20, ano 21, nov. 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 2002.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense, 1997.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1993.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

\_\_\_\_\_. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.

\_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Cultrix, 1974.

BAUDELAIRE, Charles. “Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas”. In: *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imaginário/Edusp, 1991, pp. 23-50.

BEAINI, Thais. *Máscaras do tempo*. Petrópolis: Vozes, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

\_\_\_\_\_. “Sobre o conceito de História”. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BERGSON, Henry. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BHABA, Homi. *O Local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOKIBA, Andrè-Patient. *Écriture et identité dans la littérature africaine*. Paris: L'Harmattan, 1998.

BRAIT, Beth. *A Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Unicamp, 1996.

BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico: mitologia e religião romana*. Petrópolis: Vozes, 1993.

BROMBERT, Victor. *The Intellectual heroe. Studies in the French novel 1880-1955*. Philadelphia/New York: J.B. Lippicatt Company, 1961.

CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1988.

CAMPBELL Joseph. *O Herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

CARVALHO FILHO, Aldir Araújo. *Individualismo Solidário, uma redescritção da filosofia política de Richard Rorty*. Tese de doutoramento em Filosofia apresentada à Faculdade Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

CHAVES, Rita. *A Formação do romance angolano, entre intenções e gestos*. São Paulo: Via Atlântica, 1999.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

CHEVRIER, Jacques. *Littérature nègre*. Paris: Armand Colin Editeur, 1984.

COELHO, Eduardo Prado. "A utopia num mundo imperfeito". **Jornal do Brasil**, caderno "Idéias", 19 de agosto de 1990.

COELHO, Teixeira. *O que é utopia?* São Paulo: Brasiliense, 1980.

CORBUSIER, Roland. "Prefácio". In: MEMMI, Albert, *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

COSTA ANDRADE, Fernando. *Literatura angolana – opiniões*. Lisboa: Edições 70, 1980.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DRNDARSKA, Dea e MALANDA, Ange-Séverin. *Pepetela et l'écriture du mythe et de l'histoire*. Paris: Harmattan, 2000.

DUBY, Georges. *Dialogues*. Paris, Flammarion, 1980.

DUTRA, Robson. *O Espelho refratário das águas: uma leitura das relações entre história, ficção e mito em narrativas de Pepetela*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2002. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Letras vernáculas.

ENO BELINGA, Samuel-Martin. *La littérature orale africaine*. Issy les Molineaux: Edition Saint-Paul, 1978.

ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. Lisboa: Edições 70, 1979.

FANON, Frantz. *Os Condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

\_\_\_\_\_. *Pele negra, máscaras brancas*. Lisboa: Edições 70, 1989.

FARIA, Antonio. "Mário Pinto de Andrade, espelho da revolução africana num espaço português". In: MATA, Inocência e Padilha, Laura. *Mário Pinto de Andrade, um intelectual na política*. Lisboa, Edições Colibri, 2000.

FERREIRA, Manuel. *O Discurso no percurso africano*. Lisboa: Plátano, 1989.

FORD, Clyde. *O Herói com rosto africano – mitos da África*. São Paulo: Selo Negro Edições, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1999.

FREUD, Sigmund. *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, s.d.

FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism - four essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

GARNIER, Xavier. *La magie dans le roman africain*. Paris: PUF, 1999.

GIKANDI, Simon. *Reading the African novel*. Portsmouth: Heinemann, 1987.

GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do romance*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

GOLDBERGER, Avriel. *Visions of a new hero. The heroic life according to Andr  s Malraux and earlier advocates of human grandeur*. Paris: Biblioth  que des Lettres Modernes, 1965.

GOMES, Francisco Manuel. *Memórias de uma guerra inacabada: Portugal, os Estados Unidos e o processo de descoloniza  o angolano*. Lisboa: Colibri, 2006.

GNISCI, Armando. "Literatura global e literatura dos mundos". **O Marrare – Revista do Setor de Literatura Portuguesa da UERJ**. Rio de Janeiro, v. 2, pp. 11-24, jun. 2002.

\_\_\_\_\_. *Poetiche dei mondi*. Roma: Meltemi, 1999.

GUIBERNEAU, Montserrat. *Nacionalismos: o Estado Nacional e o Nacionalismo do século XX*. Rio de Janeiro: Joege Zahar, 1997.

GUERRA, Henrique. "Ant  nio de Assis Júnior, sua época, sua obra". In: *O Segredo da morta*. Luanda: Edições Maianga, 2004. Biblioteca de Literatura Angolana.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1992.

HAMILTON Russel, G. *Literatura Africana, literatura necessária*. Lisboa: Edições 70, 1970.

HARROW, Kenneth W. *Thresolds of change in African literature – The emergence of a tradition*. Portsmouth: Heinemann, 1993.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

HILDEBRANDO, Antonio. “A parábola do cágado velho: construindo pontes”. In: SEPÚLVADE, Maria do Carmo e SALGADO, Maria Teresa. (org.) *África e Brasil: Letras em laços*. São Paulo: Atlântica, 2000.

HESÍODO. *Teogonia*. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2004.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. *Política da ironia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1999.

JAHN, J. *Las literaturas neoafricanas*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971.

JAMESON, Fredric. *O Inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

JANKÉLÈVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 1964.

JAUSS, Hans Robert. “O controle do imaginário”. In: *O Controle do imaginário; razão e imaginação no ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

KANE, Mohamadou. *Roman africain et tradition*. Abidja/Dacar, Nouvelles Éditions Africaines, 1982.

\_\_\_\_\_. “Les paradoxes du roman africain”. In: *Présence Africaine*, n. 139, 1986, pp. 74-87.

KI-ZERBO, Joseph. *História da África*. Lisboa, Europa-América, 2000.

KIERKEGAARD, S. A. *O Conceito de ironia*. Petrópolis: Vozes, 1991.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KOTHE, Flávio. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.



LABAN, Michael. *Angola: encontro com escritores*. Porto: Fundação António de Almeida, 1998. 2v.

LARANJEIRA, Pires. *A negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Afrontamento, 1995.

\_\_\_\_\_. *Ensaaios afro-literários*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002.

\_\_\_\_\_. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

\_\_\_\_\_. "Jaime Bunda, o agente secreto". In: **Metamorfoses. Revista da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros da UFRJ**, v. 3, pp.304-306. Lisboa, Caminho: 2002.

LEITE, Ana Mafalda. *A Modalização épica nas literaturas africanas*. Lisboa: Vega, 1995.

\_\_\_\_\_. "A Discursividade épica em *Mayombe*, de Pepetela". In: *Literaturas africanas de língua portuguesa. Compilação das comunicações apresentadas durante o Colóquio sobre Literaturas dos Países Africanos de Língua Portuguesa realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna em Julho de 1985*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

\_\_\_\_\_. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa, Edições Colibri, 1998.

LINS, Ronaldo Lima. *Literatura e violência*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LUCKÁCS. "O romance como epopéia burguesa". *Ad Hominem*, n. 1, São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_. *Teoria do romance*. São Paulo: Duas Letras, 1992.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. São Paulo: Pontes, 1997.

MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MATA, Inocência. “A periferia da periferia”. In: **Discursos**. Lisboa, Universidade de Lisboa, 1995.

\_\_\_\_\_. *Ficção e história na obra de Pepetela – dimensão extratextual e eficácia*. Tese de doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa apresentada à Faculdade de letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2002.

\_\_\_\_\_. “Pepetela e as (novas) margens da nação angolana”. Comunicação apresentada no VI Congresso Internacional da Associação Internacional de Lusitanistas. Rio de Janeiro, 1999.

\_\_\_\_\_. *Silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001.

MARTIN-GRANEL, Nicolas. *Rires noirs – anthologie romancée de l’humour et du grotesque dans le roman africain*. Paris: Éditions Sépia-Centre Culturel Français Saint-Exupéry Libreville, 1991.

MARTINS, João Vicente. *Contos, fábulas e lendas dos tutchokwe do nordeste de Angola*. Lisboa: Universitária Editora, 2002.

MELO, João de. (org.). *Os Anos de guerra – 1961-1975 – os portugueses em África: crônica, história e ficção*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizador precedido pelo retrato do colonizado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

MESTRE, David. “A geração de Pepetela”, In: *Lusografias crioulas*. Évora, Pendor, 1997.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais, projetos globais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.

MOURALIS, Bernard. *As contraliteraturas*. Coimbra, Almedina, 1982.

MUECK, D. C., *A Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Rio de Janeiro: Ática, 1988.

NDAW, Alassane. *La pensée africaine – recherches sur les fondements de la pensée négro-africaine*. Dacar: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1983.

O'FAOLAIN, Sean. *The vanishing hero. Studies in novelist of the twenties*. London: Eyre and Spottiswoode, 1956.

OLIVEIRA, Mário António Fernandes de. *A Formação da literatura angolana (1851-1950)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

ORFF, Carl. *Carmina Burana – cantata profana para coro, orquestra e solistas*. Berlim: Urtext, 1987.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre Voz e letra – o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1995.

\_\_\_\_\_. *Novos pactos, outras ficções*. Porto Alegre: Editora da Puc-RS, 2002.

PORTUGAL, Francisco Salinas. “A Formação do herói *versus* a formação da nação: aproximação ao *Bildungsroman* nas literaturas emergentes. In: SOUZA, Carlos Mendes e PATRÍCIO, Rita. *Largo mundo alucinado: estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, 2004, pp. 371-387.

RENAN, Ernest. “Qu’est-ce qu’une nation?” Conférence faite em Sorbonne, le 11 mars, 1882. *Ouvres Complètes*. Paris: Calmann-Lévy, v. 1, 1947.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papirus, 1994.

ROCHA, Edmundo. *Contribuição ao estudo da gênese do nacionalismo moderno angolano (período de 1950-1964 – testemunho e estudo documental)*. Edição do autor, Lisboa: 2003.

RODRIGUES, Urbano Tavares. “Mayombe e a condição humana”. In: *Literaturas africanas de língua portuguesa. Compilação das comunicações apresentadas durante o Colóquio sobre Literaturas dos Países Africanos de Língua Portuguesa realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna em Julho de 1985*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

ROSÁRIO, Lourenço. “Pepetela, o Homero angolano”. In: CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia (org.). *Portanto... Pepetela*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo. Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

RUI, Manuel. “Eu e o outro – o invasor (ou em três poucas linhas uma maneira de pensar o texto)”. In: MEDINA, Cremilda de Araújo. *Sonha, mamana África*. São Paulo: Epopéia, 1987.

\_\_\_\_\_. “Entre mim e o nómada – a flor”. *Teses Angolanas: Documentos da VI Conferência dos Escritores Afro-Asiáticos*, 1º volume, Lisboa, Edições 70, 1981.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SALGADO, Maria Teresa e SEPÚLVEDA, Maria do Carmo. (Org.) *África e Brasil: Letras em laços*. São Paulo: Atlântica, 2000.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidade – contornos literários*. São Paulo: Ática, 1985.

\_\_\_\_\_. *Paralelas e tangentes – entre literaturas de língua portuguesa*. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice – o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Afrontamento, 1994.

\_\_\_\_\_. (org). *Globalização: fatalidade ou utopia?* Porto: Afrontamento, 2001.

SARTRE, Jean-Paul. “Orphée Noir”. In: SENGHOR, Léopold Sedar. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris: PUF, 2005.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. *A magia das letras africanas*. Rio de Janeiro: Barroso Produções Editoriais e ABE Graph Editora, 2003.

\_\_\_\_\_. *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX*. Luanda: Kilombelombe, 2000.

SEMUJANGA, Josias. *Dynamique des genres dans le roman africain – éléments de poétique transculturelle*. Paris : L’Harmattan, 1999.

SCHOPENHAUER, A. “La risa”. In: STEPANENKO, Pedro, (seleção, prólogo, e notas). *Schopenhauer em sus páginas*. México; Fondo de Cultura Económica, 1991, pp. 77-83.

SEIXO, Maria Alzira. *A Palavra do romance, ensaios de nenologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

SPIVAK, Gayatri Chakavorty. *A Critique of postcolonial reason (towards a history of the vanishing present)*. Cambridge, Mass/London, Harvard University, 1999.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STAMM, Anne. *La parole est um monde: sagesses africaines*. Paris: Editions du Seuil, 1999.

SURET-CANALE, Jean. *Essais d’histoire africaine: de la traite des noirs au néocolonialisme*. Paris: Editions Sociales, 1980.

TOCQUEVILLE, Alexis. *A Democracia na América*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 2 v.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TRIGO, Salvato. *Introdução à literatura angolana de expressão portuguesa*. Porto: Brasília Editora, 1977.

\_\_\_\_\_. *Ensaio de literatura comparada afro-luso-brasileira*. Lisboa: Veja, [s.d.].

VAN-DÚNEM, José Octavio. “Angola e África, realidades e perspectivas”. In: PANTOJA, Selma. *Entre Áfricas e Brasis*. Brasília; São Paulo: Paralelo 15; Marco Zero, 2001.

VÁZQUEZ, José Santiago Fernández. *Reescrituras postcoloniales del Bildungsroman*. Madrid: Verbum, 2003.

VENÂNCIO, José Carlos. “Jaime Bunda *versus* Sem Medo. Nacionalismo e Estado pós-colonial em Angola no registo de um dos seus escritores”. In: *A Dominação colonial, protagonismos e heranças*. Lisboa: Editorial Estampa, 2005.

\_\_\_\_\_. *Literatura versus sociedade*. Lisboa: Vega, 1992.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas africanas dos orixás*. Salvador: Corrupio, 2001.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Lisboa: Edições 70, 1982.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WHITE, Hayden. *The content of the form – narrative discourse and historical representation*. Baltimore/London: The John Hopkins University Press, 1992.

\_\_\_\_\_. *Trópicos do discurso – ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001.

### **6.3 Pesquisas feitas na *Internet*:**

[www2.ebonet.net/MPLA/desc\\_sg.htm](http://www2.ebonet.net/MPLA/desc_sg.htm), pesquisa feita em 20/09/2006.

[www.faroldasletras.pt](http://www.faroldasletras.pt), pesquisa feita em 11/10/2006.

[www.sbb.com.br](http://www.sbb.com.br), pesquisa feita em 10/10/2006.

[www.wikipéida.org](http://www.wikipéida.org), pesquisa realizada em 14/11/2003.

## **7. ANEXOS**

### **7.1. O Rei dos Bichos**

Amigo João e amiga Maria tinham três filhas: a senhora Luanda, a senhora Lua e a senhora Vênus. Já mulheres, casaram. Mas foram viver para muito longe.

A senhora Luanda casou com o senhor rei dos pássaros; a senhora Lua, com o senhor rei das cabras; e a senhora Vênus, com o senhor rei dos peixes. Diante de gente, apresentavam-se

como pessoa. Só fora de casa, no seu ambiente próprio, se mostravam no seu verdadeiro estado.

Após a arrumação das filhas, amiga Maria tornou a conceber. Desta vez, um rapaz. Era o cassule<sup>30</sup>.

Na idade normal, foi para a escola. Quando, por zanga, brigava com os condiscípulos, eles lançavam-lhe em rosto:

- Sai daqui! Tu não és da nossa igualha! As nossas irmãs não são como as tuas, que casaram com bichos!

O rapaz, desconhecedor de tal, pois nem sequer sabia da existência delas, todo se entristecia. Em casa, lamentava o fato.

- Deixa-os falar! Isso é raiva deles! Os rapazes são assim... – consolava-o a mãe.

O rapaz acreditava. Mas os companheiros, dias depois, novamente o ensombravam com o mesmo sarcasmo. E a mãe lá expungia o desgosto.

Já homenzinho, resolveu procurar as irmãs.

- Mas onde queres tu ir? Tu não tens irmãs! És o nosso único filho! – despersuadia-o a mãe.

- Vou procurá-las. Vou para o fundo da mata, onde chora o filho do pássaro e não chora o filho de gente.

Perante a insistência, os pais deixaram-no partir. A mãe preparou-lhe um abundante farnel, a que juntou uma garrafa de água.

O rapaz pôs-se em marcha. De noite, dormia numa árvore, preso por uma corda. As virtualhas já se haviam acabado. E então comia o que os macacos comiam: se eles comiam, era porque não fazia mal. A água, tirava-a dos pântanos. A garrafa ficava sempre provida. E quando podia, também se abastecia, que amarrava à cintura.

Correram dias, correram semanas, correram meses. E ele a andar, a andar, a andar, de

---

<sup>30</sup> Caçula.



dia comendo o que os macacos comiam, de noite dormindo sobre uma árvore, bem ligado a ela. E nada de casas. Apenas o carreiro dos viandantes, por onde seguia ao acaso.

Rolou um ano. Nesse dia, atravessando uma montanha, descortinou uma habitação. Alegrou-se. Mas só lá chegou pelas oito da manhã seguinte.

Quando bateu à porta, uma criada o atendeu.

- A senhora está?

- Ih! É muito parecido com a senhora! – estranhou ela. E afastando-se:

- Minha senhora, está lá fora um menino quer falar. É tão parecido consigo, que deve ser seu irmão.

- Meu irmão? Eu não tenho irmãos! Somos apenas três mulheres...

Foi ver. Que parecença! Ma se olharam, desmaiaram. A criada, derramando-lhes água, diligenciava animá-los. Recobriram os sentidos. Tornando-se a encarar, de novo caíram inanimados.

- Mas quem és tu? – suspirou finalmente a irmã.

- O meu pai é o senhor João e a minha mãe é a senhora Maria. Eles nunca me disseram que tinham filhas. Na escola, quando pelejava, os meus companheiros troçavam de mim, diziam que eu tinha irmãs casadas com bichos. Eu ficava triste. Mas minha mãe dizia-me que aquilo era raiva deles, eu não tinha irmãs nenhuma. Mas os meus companheiros tanto me aborreceram, que resolvi vir. Levei um ano a chegar. De dia comia o que os macacos comiam, de noite dormia amarrado sobre uma árvore.

- Sim, és mesmo meu irmão. Nunca ouvi falar de ti. Mas as nossas caras não o negam.

Perto do meio-dia preveniu-o:

- Esconde-te pro baixo da cama. Meu marido, o senhor rei dos pássaros, deve estar a chegar. Como não te conhece, é capaz de te dar uma bicada.

O irmão obedeceu. Entretanto, a criada deitava milho e água numa enorme gaiola.

Pouco depois, sob um ruidoso ruflar, aparecia formidável ave. Entrou na gaiola, comeu e

bebeu. Quando saiu, vinha em forma humana. Mas dentro ficava uma carcaça.

A mulher contou-lhe a vinda do irmão.

Que viesse. Onde estava?

O rapaz foi levado à sua presença e o cunhado mandou-lhe dar roupa. Permaneceu um mês.

- Agora vou procurar a mana Lua.

- Daqui até lá, terás que andar um ano – Avisou a irmã.

O cunhado, dando-lhe uma pena sua, recomendou:

- Toma esta pena. Se te vires aflito, levanta-a para o céu e diz: “É verdade, senhor rei dos pássaros, vou mesmo morrer?”. Depois, socorro-te com os meus. Guarda-a onde tens a tua vida.

O rapaz abalou. Caminhou, caminhou, caminhou, de dia comendo o que os macacos comiam, de noite dormindo atado sobre uma árvore. Jornadeou assim um ano. Nesse dia, tal como da outra vez, avistou do alto de uma montanha uma vivenda.

Na manhã seguinte, também pelas oito horas, batia à porta.

- A senhora está?

A criada que o recebeu, soltou idêntica admiração:

- Ih! É muito parecido com a senhora! – E correu a chamá-la:

- minha senhora, está ali um menino muito parecido consigo! Deve ser seu irmão!

- Meu irmão?! Eu não tenho irmãos! Somos apenas três mulheres...

Foi ao seu encontro. Que semelhança! Ao mirarem-se, ambos desfalecem, uma, duas vezes. A serva reanima-os com agia.

- Quem és tu?

- O meu pai é o senhor João e minha mãe é a senhora Maria. Nunca me disseram que tinha filhas. Mas na escola, quando pelejava, os meus companheiros insultavam-me, diziam que eu não era da igualha deles, não tinham irmãs casadas com bichos. Eu ficava triste,

queixava-me a minha mãe. Mas minha mãe dizia-me que era mentira, era raiva deles, os rapazes eram assim mesmo. Tanto me desgostaram, que resolvi procurar-vos. E vim por aí, de dia comendo o que os macacos comiam, de noite dormindo amarrado sobre uma árvore. Venho da casa da mana Luanda. Levei um ano a lá chegar, outro ano a chegar até aqui.

- És realmente meu irmão. As nossas caras não o negam.

Cerca do meio-dia, a irmã aconselha-o:

Teu cunhado, o senhor rei das cabras, está por aí a chegar. Como não te conhece, é capaz de te dar uma marrada. Esconde-te debaixo da cama.

A criada, no entanto, deitava milho, capim e água num curral.

Um grande bode – golom, golom, golom – não tardou a vir, com seu guisalhão ao pescoço. Entrou no redil, comeu e bebeu. Quando saiu, já não era bode, mas um autêntico senhor. Simplesmente deixava uma armação.

A mulher contou-lhe a vinda do irmão. Quis vê-lo. E também lhe deu roupa.

O rapaz demorou-se um mês.

- Agora, vou procurar a mana Vênus.

- Terás que andar muito. Daqui até lá, é um ano. – Previu a irmã.

O marido deu-lhe um bocado de pele sua:

- Se te vires aflito, levanta esta pele para o céu e diz: “É verdade, senhor rei das cabras, vou mesmo morrer?” Eu e os meus apareceremos para te socorrer. Guarda-a onde está a tua vida.

O rapaz despediu-se. Andou, andou, andou, de dia comendo o que os macacos comiam, de noite dormindo amarrado sobre uma árvore. Ao cabo de um ano, também do cimo de uma montanha, descortinou uma moradia. E na manhã subsequente, por volta das oito horas, batia à porta.

- A senhora está?

A criada surpreendeu-se como as demais:

- Ih! É muito parecido com a senhora! – E indo chamá-la: – Minha senhora, está aí um menino muito parecido consigo! Deve ser seu irmão!

- Meu irmão?! Eu não tenho irmãos! Nós somos apenas três mulheres...

Foi ver. Que retrato! E ambos, como precedentemente, duas vezes desmaiaram, duas vezes pela criada foram realentados.

- És filho de quem?

- O meu pai é o senhor João e minha mãe é a senhora Maria. Nunca me disseram que tinha irmãs. Mas na escola, quando pelejava, os meus companheiros insultavam-me, diziam que eu não era da igualha deles, não tinham irmãs casadas com bichos. Eu ficava triste, queixava-me a minha mãe. Mas minha mãe dizia-me que era mentira, era raiva deles, os rapazes eram assim mesmo. Tanto me desgostaram, que resolvi procurar-vos. E vim por aí, de dia comendo o que os macacos comiam, de noite dormindo amarrado sobre uma árvore. Venho da casa da mana Luanda. Levei um ano a à casa da irmã Lua. E outro para chegar até aqui. De dia comia o que os macacos comiam, de noite dormia atado sobre uma árvore.

- És mesmo meu irmão.

Próximo do meio dia, a irmã advertiu-o:

- Teu cunhado, o senhor rei dos peixes, deve estar por aí a chegar. Como não te conhece, esconde-te por baixo da cama, é capaz de te ferir com uma barbatana.

A serva encheu de água um enorme tanque e deitou-lhe na areia. Um valente peixe chegou pelos ares. Meteu-se no depósito, comeu e bebeu. Quando saiu, apresentava-se como gente. Mas um arcabouço restava.

A consorte falou-lhe no irmão. Ele se interessou em vê-lo e deu-lhe roupa. O rapaz também permaneceu um mês.

- Já visitei as três irmãs, agora volto para a minha casa.

O cunhado deu-lhe uma escama:

- Se te vires aflito, levanta esta escama para o céu e diz: “É verdade, senhor rei dos peixes,

vou mesmo morrer?” Depois, socorro-te com os meus. Guarda-a onde tens a vida.

O rapaz foi-se. De satisfeito pelo êxito da jornada, marchando, cantando ao som de um tamborilar em lata.

Ora, o senhor serpente havia raptado a filha do senhor rei de Ngola. Para a descobrirem, o país estava semeado de tropas, desde os povoados, às florestas. Pela consternação real, nenhuma manifestação de júbilo era permitida.

- Está preso! Você não sabe que não se pode fazer barulho? Não sabe que o senhor Serpente roubou a filha do senhor rei?

- Não, não sei de nada... estou contente, porque acabo de conhecer umas irmãs.

O rapaz foi conduzido à presença do senhor rei. Mas, pelo caminho, não cessou de cantar e rufar.

- Com que então, alegria! Pois vais ser morto! Mas se descobrires minha filha, não só casas com ela, como ficas no meu lugar.

- Respeitável senhor, eu trago-lhe sua filha. Deixe-me ir procurá-la.

O senhor rei ficou maravilhado. Libertou-o. E determinou que os guardas, agora também munidos de símbolos festivos, explodissem de regozijo se ele descobrisse a princesa, e em caso de falsidade, o liquidassem imediatamente.

O rapaz, sempre cantando e tocando, internou-se na floresta. Sacando da pena, da pela e da escama, rogou:

É verdade, senhor rei dos pássaros, senhor rei das cabras e senhor rei dos peixes, vou mesmo morrer?

Uma infinidade de pássaros, de cabras e de peixes compareceu logo.

- O que há? – Inquiriram os três reis.

- O senhor Serpente roubou a filha do senhor rei. Agora, o senhor rei intimou-me a apresentar-lha. Se a não apresentar, manda-me matar. Onde está ela?

- Vai andando. A casa que encontrares, é onde está.

O rapaz prosseguiu no trilho. Após longo palmilhar, alcançou uma enorme vivenda, ofuscada pelo brilho.

- Quem és tu? Que queres? – indagou a princesa, toda recamada de ouro.

- Venho buscá-la, trago ordens do senhor rei, seu pai.

- Tu, buscar-me?! Vai-te já embora! Se o senhor Serpente te encontra, serás comido pelos bichos que estão no quintal! Nem a tua carne bastará para todos.

- E que me faz o senhor Serpente? Onde é que ele tem vida, para eu ficar com medo?

- A vida dele está num pássaro; esse pássaro está numa gaiola; esta gaiola está numa pedra; e essa pedra está mesmo no meio do mar.

- Espere, já volto.

Isolando-se, utilizou a escama de peixe:

O rei dos peixes apareceu com o seu povo.

- Que mais queres?

- Já descobri a princesa. Preciso agora da vida do senhor Serpente. Ela está num pássaro; esse pássaro está numa gaiola; essa gaiola está numa pedra; e essa pedra está mesmo no meio do mar.

Daí a pouco, impelido por uma multidão de peixes, um pedregulho jazia a seus pés.

O rapaz serviu-se da pele:

- E verdade, senhor rei das cabras, vou mesmo morrer?

O senhor rei das cabras surgiu como os seus.

- Que mais há?

- Dentro dessa pedra, está uma gaiola; dentro dessa gaiola, está um pássaro; e esse pássaro é a vida do senhor Serpente.

As cornadas racharam o calhau.

O rapaz valeu-se da pena:

- É verdade, senhor rei dos pássaros, vou mesmo morrer?

O senhor rei dos pássaros apresentou-se com seus vassalos.

- Então que é?

- A vida do senhor Serpente está nesta gaiola. Não a poso abrir.

A uma, bicada para aqui, bicada para ali, franquearam a gaiola.

Quando se dispunha a matar o pássaro, o rapaz verificou que havia escapado. Novamente evocou o cunhado. Explicada a ocorrência, o senhor rei dos pássaros procedeu a contagem. Apurou mais um: era ele. Mataram-no.

O senhor Serpente, entretantes, ia perdendo a vitalidade. Mas, acionado pela intuição, ainda se arrastou até a casa.

A esse tempo, já o rapaz convencia a princesa a segui-lo. Mas ela tinha medo.

- Não, o senhor Serpente vem aí, já lhe sinto o cheio.

Rapidamente, o rapaz aparelha uma luxuosa carruagem, de arreios de ouro, tirada por quatro cavalos. Metem-se nela e partem à desfilada.

- A! Se vos apanhasse... matava-vos... matava-vos... – Roncava o senhor Serpente.

E morreu, sem oportunidade de se metamorfosear em gente.

Durante o percurso, o povo aclamava o rapaz. Como prêmio, casou com a princesa e ocupou o lugar do senhor rei de Ngola.

(In: Ribas, 1979, p. 107-112)

## 7.2. Mito sobre o “*caos universal*”<sup>31</sup>

Um casal de camponeses tinha três bonitas filhas, sendo a «mais nova» (*Kásulè*) a mais bonita. Um dia, depois de terem obtido o consentimento de seus pais, as três decidiram procurar um especialista para introduzir-lhes tatuagens (*jimbumbà*) no

<sup>31</sup> Este, assim como o *missosso* subsequente, foram apresentados pelo antropólogo angolano e vice-ministro da Cultura de Angola, Virgílio Coelho no curso “Mitologia, História e Antropologia *Quimbundu*” realizado na Faculdade de Letras da UFRJ entre 16 a 30 de outubro de 2001. Baseada em recolha feita ao longo do rio *Kwanza* por Coelho e pelo escritor Óscar Ribas, a pesquisa que originou o curso visou a interpretar os diversos mitos que integram o imaginário cultural angolano. Os grifos utilizados nos textos são da autoria dos pesquisadores referidos.

corpo. Depois de terem viajado alguns dias encontraram um «velho» (*Kámúkàlà*) cujo corpo se diferenciava de um ser humano normal, caracterizando-se por ser só metade na vertical, isto é, apenas metade da cabeça, um olho, uma orelha, meio corpo e apenas um pé, a quem perguntaram se este sabia fazer tatuagem no corpo. O «velho» respondeu afirmativamente, mas precisou que a maior especialista vivia um pouco mais adiante e que poderia acompanhar-lhes até ao destino se, no entanto, a irmã «mais nova» cozinhasse para si. Assim aconteceu. Depois de comer, o ancião levou-as até à referida mulher, que era também uma *Kámúkàlà*. A anciã incrustou-lhes na pele das maçãs do rosto, nos braços, no peito, no ventre e nas pernas as tatuagens, e estas ficaram então muito mais bonitas do que já eram, mas a *Kásùlè* suplantava-as. De regresso à casa, pararam momentaneamente na casa do «velho» *Kámúkàlà* que gabou a formosura das três irmãs, mas muito particularmente da irmã *Kásùlè*. Isso provocou às outras duas o sentimento de inveja, que, por isso, se decidiram a matá-la. Ao atravessarem um rio empurraram-na para as suas caudalosas águas. Chegaram à casa, os pais indagaram sobre a ausência da *Kásùlè*, ao que as irmãs responderam que esta deveria estar em casa das amigas a mostrar as tatuagens. Os dias sucederam-se e esta nunca mais reapareceu, apesar dos esforços dos pais, que percorreram todo o país em sua busca. O «velho» *Kámúkàlà* quando indagado explicou que as três belas irmãs tinham passado por ali, acrescentando que a *Kásùlè* estava mais bonita. Desconsolados, os pais regressaram à casa e choraram o seu desaparecimento. Um dia, um lenhador está na mata, próximo do rio. Ao vibrar a segunda machadada numa «taculeira», ouviu uma voz que soluçava:



*Quem está – pó, pó, pó –*

*Ó lenhador de tacula quem está a  
martelar*

*Ó lenhador de tacula?*

*Éramos três irmãs*

*Ó lenhador de tacula fomos pôr  
jimbumbà*

*Ó lenhador de tacula*

*As minhas eram as mais bonitas*

*Ó lenhador de tacula*

*As delas as mais feias*

*Ó lenhador de tacula*

*Por isso me atiraram a água*

*Ó lenhador de tacula!*

*Diz um «génio»: como-te ou casas comigo?*

*Ó lenhador de tacula prefiro casar*

*contigo*

*Ó lenhador de tacuna*

*Tenhamos os nossos filhos ó lenhador de  
tacula*

*Para lhes mandar buscar água*

*Ó lenhador de tacula!*

*Dá cumprimentos ao papá*

*Ó lenhador de tacula!*

*Dá cumprimentos à mamã*

*Ó lenhador de tacula!*

*Dá cumprimentos às manas*

*Ó lenhador de tacula!*

*Faz chegar o recado*

*Ó lenhador de tacula!*

Sempre que batesse na árvore, o lenhador ouvia estes lamentos. Desnortado, foge do local. Mas a cena repete-se durante alguns dias e o lenhador voltara para casa sem lenha, até que se decide a contar à sua esposa o que lhe estava a suceder. Esta lhe perguntou por que não foi ver quem se lamentava chorosa. Como a lenha escasseava, decidiram ir juntos ao local em questão. Logo que começou o corte, ouviram a voz agônica. Fugiram. Convidaram a família da rapariga desaparecida e a esta narraram os últimos fatos, que é por todos escutados no silêncio e com assombro. Um grupo de familiares decide-se a acompanhar o lenhador no dia seguinte. Á fatídica vibração do golpe do machado, o choro penetra nos seus ouvidos:

[...]

*Que está – pó, pó, pó –*

*Ó lenhador de tacula!*

*Quem está a martelar,*

*Ó lenhador de tacula?*

*Éramos três irmãs*

*Ó lenhador de tacula!*

*Fomos pôr jímùmbà*

*Ó lenhador de tacula*

*As minhas eram as mais bonitas*

*Ó lenhador de tacula*

*As delas as mais feias*

*Ó lenhador de tacula*

*Por isso me atiraram a água*

*Ó lenhador de tacula*

[...]

Cautelosamente, o pai da infeliz rapariga espreita e constata que é mesmo a sua filha desaparecida, a pobre *kásulè* com as suas *jímbùmbà*, que se encontrava no fundo das águas, sentada num escolho, derramando lágrimas abundantes. Avisa os seus companheiros, colhem-na e transportam-na para casa. Acorrem os «médicos tradicionais» especialistas destes assuntos. Executam-se os tratamentos rituais, mas as *jímbùmbà*, que estavam bem incrustadas na carne não saíram. Os ministros do culto preceituaram as prescrições e proibições: ela não podia carretar água nem moer no pilão. Assim sucedeu até que um dia, na ausência de todos os familiares, que se encontravam nos seus afazeres longe de casa, a *kásulè* dispôs-se a moer mandioca (*mbômbò*) para fazer fubá, cantando:

[...]

*Socadela no pilão*

*socadela no chão*

*Da terra se enche o milho demolido!...*

Quando a mãe regressou do campo repreendeu-a por não ter acatado o preceituado pelos médicos da terra, mas em vão. Entrementes, o rio crescia. O povoado achava-se já alagado. Ouviram-se gritos que partiam de todos os lados. A casa de *kásulé* vai-se enchendo de água. E ela, pilando, pilando, prosseguia a sua cantiga:

[...]

*Socadela no pilão*

*Socadela no chão*

*Da terra se enche o milho demolido!...*

A casa, agora submersa, era arrastada pelas águas. Então, no verdadeiro leito do rio, o «génio» surge. Para que nada lhes acontecesse, pai, mãe e demais parentes são também assinalados com as *jímbùmbà* na testa e nas fontes, impondo assim a *kásùlè*: «*aqui estão melhor, não precisam trabalhar, há quem faça o trabalho. Ademais, estarão juntos dos vossos netos*». Em punição das maléficas irmãs, o «génio» ofereceu-os a dois jacarés.

## II

Duas irmãs — **Sàmbà** e **Bébèkà** —, acompanhadas de quatro das suas amigas, decidiram-se a procurar uma velha, conhecida como grande tatuadeira, que morava num país distante, a fim de as tatuar. Caminhavam as seis, quando as duas irmãs constataram que estavam sendo seguidas secretamente por **Múhòngò**, a irmã *kásùlè*. **Sàmbà** e **Bébèká** correram com ela. A pequena fingia voltar. Mas, daí a pouco, perseguia o grupo. Tantas vezes a repeliram que uma das amigas interveio e solicitou que a deixassem viajar com o grupo, que quem sabe, sempre poderia valer-lhes. Chegadas à casa da velha, ficaram encantadas com a eficiência do seu trabalho, admirando os desenhos e as diversas incrustações feitas em muito bonitas figuras algo semelhantes a estatuetas. A velha disse-lhes que lhes faria o trabalho solicitando que ali permanecessem durante oito dias, informando-lhes que só no quarto dia lhes poria as *jímbùmbà*, devendo descansar nos outros dias. Assim fizeram permanecendo comendo e bebendo. Bebendo *málùvù* mais do que a conta. No quarto dia, a velha fez-lhes efetivamente as tatuagens. Mas na alta da noite, metamorfoseada em *díkixì*, a velha, bate-lhes a porta roncando:

– *Criança, criança, dá-me fogo!*

**Múhòngò**, que nunca dormia, encheu-se de medo. Chorosa, respondeu através de um canto:

*Não dou fogo  
 Não dou fogo  
 Não dou fogo  
 Sou criança  
 Não dou fogo  
 Ela está chorando!*

– *Criança, criança, dá-me um cachimbo!* – Tornou a velha no mesmo vozeirão. A criança cantou novamente:

*Não dou cachimbo  
 Não dou cachimbo  
 Não dou cachimbo  
 Sou criança!  
 Não dou tabaco  
 Ela está chorando!*

– *Criança, criança, dá-me água* – Insistiu, finalmente a velha senhora.

*Não dou água  
 Não dou água  
 Não dou água  
 Sou criança.  
 Não dou água  
 Ela esta chorando!*

A velha, metamorfoseada em *díkìxì* foi-se embora. De manhã, **Múhòngò** relata a aparição. Mas as irmãs não acreditam nela. **Múhòngò** teimou, fartou-se de jurar. Então,

a companheira que interferiu na sua vinda, uma vez mais ficou do seu lado, dizendo: Pode ser verdade!... É bom ouvir as crianças!... E combinou com esta um estratagema, amarrando uma cintura à perna, que ela depois puxaria para a despertar. Tal como na véspera, a velha tornou a bater a porta:

– *Criança, criança dá-me fogo!* – **Múhòngò** puxa a cinta, mas canta:

*Não dou fogo*

*Não dou fogo*

*Não dou fogo*

*Sou criança!*

*Não dou fogo*

*Ela esta chorando!*

A outra, já levantada, espreita pelas frinchas da porta e constata que era mesma a velha, transformada em *díkìxì*, com uma enorme cabeça. Arrepiou-se. Repetiram-se os episódios semelhantes ao do dia anterior. Depois, o monstro retirou-se. De manhã, confirmado o sucedido, as raparigas decidiram fugir. Como a velha passava o dia na lavra, só regressando à tardinha, elas encheram primeiro o quarto com *dítàngàsèsè*, mas mostraram-se lhe como nos outros dias. Na hora de dormir, já recolhidas no quarto que lhes fora destinado. **Múhòngò**, possuidora de um dom especial, atira ao chão o sua varinha mágica (*kálúbùngù*):

– *Meu kálúbùngù, acuda-me!*

Ato contínuo, uma criatura surge e pergunta o que ela quer. **Múhòngò** responde:

– *Quero um túnel que vá até ao rio. Queremos fugir daqui.* O interpelante desaparece. Rápido, uma abertura no solo se apresenta. As raparigas nela se introduzem e ao rio vão ter. Sobem numa taculeira, mesmo junto à água. Perto passava uma grande

ave conhecida por *Kásákàmbè*. Num canto, **Múhòngò**, secundada pelas companheiras, roga-lhe:

*Kásákàmbè, Kásákàmbè*  
*Kásákàmbè do voejar do Kwànzà*  
*Kásákàmbè dos corvos!*  
*Voador, voador leva-me,*  
*Nosso pássaro*  
*Voador, leva-me,*  
*Nosso pássaro!*  
*Voador, pouza-me,*  
*Nosso pássaro!*

Entretanto, ao canto do terceiro galo, a velha, agora com mais outras, todas metamorfoseadas em *mákixì*, voltou a bater a porta. Não ouvindo ninguém, lançou fogo ao quarto. Os frutos de *dítàngàsèsè* estalejaram. – *Estão gordas! Estão gordas!* Resumem os «monstro», julgando serem as raparigas que estouravam. Vamos comê-las até com os ossos! Verificando o ludíbrio, correram em perseguição destas. Levadas pelo poder mágico, foram ter ao rio. Descubrem as raparigas no cume da taculeira. Para derrubarem a árvore, ansiosamente deitaram a rachá-la, cantando:

*Rachamos a árvore*  
  
*Rachamos a taculeira.*  
*Ndum! Ndum!*  
  
*Rachamos a árvore*  
*Rachamos a taculeira*  
  
*Ndum! Ndum!*

Temendo o desabamento, as fugitivas imploram à árvore:

*Minha árvore*

*Não balances*

*Fica firme!*

*Livra-me árvore*

*Livra-me, taculeira*

*Fica firme!*

Entretanto, o pássaro *kásákàmbè*, ora ia, ora vinha. O coro prolonga-se na súplica:

*Kásákàmbè, Kásákàmbè*

*Kásákàmbè do voejar do Kwànzà*

*Kásákàmbè, dos corvos!*

*Voador, voador leva-me,*

*Nosso pássaro!*

*Voador, leva-me.*

*Nosso pássaro!*

*Voador, pousa-me*

*Nosso pássaro!*

Assim, como paga pelo serviço e efetuar, o pássaro pede **Bébèkà** em casamento. É aceite. Uma a uma, a ave as vai arrebatando para a outra banda do rio. Mas o rogo não cessava: cantavam as que ficavam, cantavam as que iam. A árvore já balouçava. Mas ainda restava **Múhòngò**, a quem a ave deixara ficar para o fim. Os monstros, na ânsia de abaterem a taculeira, rachavam-na, rachavam-na, rachavam-na, nada vendo nem ouvindo, só atentas ao seu labor, mas também entregues à sua canção:

*Rachamos a árvore*



*Rachamos a taculeira*

*Ndum! Ndum!*

*Rachamos a árvore*

*Rachamos a taculeira*

*Ndum! Ndum!*

No momento em que a árvore caía, *Kásákàmbè* apodera-se então de *Múhòngò*, para junto das companheiras a transporta. A taculeira desaba finalmente e os *mákìxì* ficam debaixo. Salvas, as raparigas retornam à casa, sempre acompanhadas do pássaro *kásákàmbé*.

### 7.3. Mito da Criação

«**Nzàmbì** (Deus), criou a terra (*íxì*), o sol (*mwànyà*) e a água (*ményà*). O sol era como o fogo e tal como a terra, vermelho (*yákúsùkà*); a água, transparente e cristalina,

era branca (*yázèlè*). Depois de ter criado a terra e o sol, a água e o fogo, com um bocado de terra **Nzàmbi** modelou uma estatueta ou figurino (*kítèkè*) e deu assim forma à mulher. Com um bocado de fogo modelou uma outra estatueta com a qual deu forma ao homem. Após ter terminado o trabalho de modelagem, colocou ambos os figurinos à sombra de uma árvore de folhagem espessa denominada *múlèmbà*, deitou sobre elas algumas gotas de água dando-lhes assim consciência (*ùtù*). Assim, a mulher e o homem ganharam forma e vida, ganhando a cor negra (*yáxikélèlà*), como o resultado dos dois elementos, o vermelho da terra e o fogo do sol, com os quais foram modelados. Ao casal primordial a transcendência divina chamou-lhes **Sámbà** e **Máwèzè**. Estes tiveram uma grande progénie de ambos os sexos. Sendo irmãos, não poderiam casar nem fazer sexo. Descontentes, um dia interpelaram seus progenitores, que depois de os ouvir contaram a **Nzàmbi**. Este escutou-os pacientemente e informou que resolveria esse problema, recomendando a purificação de todos os seus filhos. Para tanto, estes deveriam acordar muito cedo e atravessar o rio **Kwànzà**. Ao cantar do galo, a hora aprazada da madrugada seguinte, apenas dois dos filhos, um rapaz e uma rapariga, acordaram, e correram em direção ao rio **Kwànzà**, onde, levados pelas águas, o atravessaram. Quando chegaram no outro extremo e saíram da água verificaram que estavam completamente esbranquiçados e transformados em «*serem maravilhosos*». **Nzàmbi** atribui-lhes os nomes de **Mpèmbà** e **Ndèlè**. Decidiu ainda que, doravante, estes deveriam passar a viver nesse mundo que alcançaram, isto é, o mundo harmonioso das águas, da umidade, do brilho, da brancura e da felicidade eterna. Os outros irmãos, que continuaram a dormir e não puderam cumprir a ordem de Deus, permaneceram no mesmo lugar, a terra, onde continuaram a viver com os seus problemas e angústias. São eles os primeiros habitantes do país, nossos antepassados».

#### 7. 4 – Dissertações e teses sobre a obra de Pepetela defendidas em universidades brasileiras<sup>32</sup>

ABLAS, Maria de Nazareth Ordonez de Souza. *História e histórias: Um estudo comparativo entre os romances “Memorial do Convento”, de José Saramago e “Yaka”, de Pepetela*. Dissertação de Mestrado – USP, 1998. Orientador: Professor Doutor Benjamin Abdala Jr.

ABLAS, Maria de Nazareth Ordonez de Souza. *Literatura, História e Memória: Pepetela, Lobo Antunes e João Ubaldo*. Tese de Doutorado – USP, 2001. Orientador: Professor Doutor Benjamin Abdala Jr

ADOLFO, Sérgio Paulo. *A ficção de Pepetela e a formação da angolanidade*. Tese de Doutorado – UNESP/Assis, 1994. Orientador: Professor Doutor Fernando Manuel Mendonça.

AMORIM, Claudia Maria de Souza. *Estilhaços da guerra na obra de Lobo Antunes e de Pepetela*. Tese de Doutorado – UERJ, 2006. Orientadora: Professora Doutora Nadiá Paulo Ferreira.

---

<sup>32</sup> Os dados referentes a esse anexo não pretendem cobrir todos os trabalhos sobre a obra de Pepetela. Estão aqui listados os que foram informados pelos respectivos orientadores ou pesquisados junto à Capes.

BACCEGA, Maria Aparecida. *Mayombe: ficção e história (uma leitura em movimento)*. Tese de Doutorado – USP, 1985. Orientador: Professor Doutor Benjamin Abdala Jr.

BROSE, Elizabeth Robin Zenkner Brose. *A Máscara de múltiplas faces - narrativas de Pepetela*. Tese de Doutorado - PUC/ RS, 2005. Orientadora: Professora Doutora Regina Zilbermann

CAETANO, Marcelo. *Imagens, Mensagens históricas e projeções utópicas em obras de Pepetela*. Dissertação de Mestrado – PUC/MG, 2001. Orientadora: Professora Doutora Maria Nazareth Fonseca.

CAETANO, Marcelo José. *Margens da história, limites da utopia: uma análise de Muana Puó, As aventuras de Ngugna e A geração da utopia, de Pepetela*. Tese de Doutorado – PUC/MG, 2004. Orientadora: Professora Doutora Maria Nazareth Fonseca

CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda. *Estórias de Angola: no espelho ficcional, a dupla face da pedagogia*. Dissertação de Mestrado – UFF, 1997. Orientadora: Professora Doutora Laura Cavalcante Padilha.

CHAVES, Rita de Cássia Natal. *Mayombe: a reinvenção de Ogum, o Prometeu africano*. Dissertação de Mestrado – UFF, 1984. Orientador: Professor Doutor Domício Proença Filho.

CHAVES, Rita de Cássia Natal. *Entre intenção e gestos - a formação do romance angolano*. Tese de Doutorado – USP, 1993. Orientador: Professor Doutor Benjamin Abdala Jr.

CONTE, Daniel. *Espaços Possíveis: a representação espacial nas obras de Pepetela e Lobo Antunes*. Dissertação de mestrado – UFRGRS, 2001. Orientadora: Professora Doutora Jane Fraga Tutikian.

COSTA, Maria Gabriela C. F. da. *Memória e identidade em “Viva o povo brasileiro” e “Lueji (O Nascimento dum Império)”*. Tese de Doutorado – UFPb, 2002. Orientadora: Professora Doutora Elisalva Madruga Dantas.

DUTRA, Robson Lacerda. *O Espelho refratário das águas: história, ficção e mito em narrativas de Pepetela*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, 2002. Orientadora: Professora Doutora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco.

FERREIRA, Cláudia Cristina. *Relendo Pepetela e Jorge Amado – cenários lusófonos enviesados pelo realismo mágico: uma estrutura mítica pautada na vertente cultural*. Dissertação de Mestrado – UEL, 2002. Orientador: Professor Doutor Sérgio Paulo Adolfo.

FIGUEIREDO, Fabio Baqueiro. *A Construção nacional em África: noções sobre tribo e nação na literatura de Pepetela*. Dissertação de Mestrado – UFBA, 2007. Orientador: Professor Doutor Valdemir Zamparoni.

HILDEBRANDO, Antonio Barreto. *A Revolta da casa dos ídolos: a nação em cena*. Dissertação de Mestrado. UFF – 1996. Orientadora: Professora Doutora Laura Cavalcante Padilha.

MANTOLVANI, Rosangela Manhas. *Guerrilheiros, heróis angolanos: as personagens de Pepetela*. Dissertação de Mestrado – UNESP/Assis, 2004. Orientador: Professora Doutora Tania Celestino de Macêdo.

MARCON, Frank Nilton. *Leituras Transatlânticas: Diálogos sobre identidade e o romance de Pepetela*. Tese de Doutorado – UFSC, 2005. Orientadora: Professora Doutora Ilka Boaventura Leite.

MARINANGELO, Célia Regina. *Literatura no compasso da História: Angola e Brasil*. Dissertação de Mestrado – USP, 2002. Orientadora: Professora Doutora Rita de Cássia Natal Chaves.

MARTIM, Vilma Lia de Rossi. *Trajetória do discurso utópico: uma leitura comparativa entre “Levantado do Chão”, de José Saramago, e “Yaka”, de Pepetela*. Dissertação de Mestrado – USP, 1998. Orientador: Professor Doutor Benjamin Abdala Jr.

MELO, Márcio Araújo de. *Macunaíma e Ngunga: um caso de identidade nacional*. Dissertação de Mestrado – UFG, 1997. Orientador: Professor Doutor Manoel de Souza e Silva.

MELLO, Cláudio. José Almeida. *Discurso social, história e política no romance histórico contemporâneo de Língua Portuguesa: Leminski, Lobo Antunes e Pepetela*. Tese de doutorado. UNESP/Assis, 2005. Orientadora: Professora Doutora Tania Celestino de Macêdo.

MENNA, Ligia Regina Maximo Cavalari. *A Denúncia da exploração humana através da carnavalização: “O Reizinho mandão”, de Ruth Rocha; “Aventuras maravilhosas de João Sem Medo”, de Jose Gomes Ferreira e “A montanha da água lilás”, de Pepetela*. Dissertação de Mestrado – USP, 2003. Orientador: Professor Doutor Carlos Moreira Henriques Serrano

MIRANDA, Maria Geralda de. *“Yaka”, ou um texto tecendo a nação*. Instituto de Letras da Universidade Federal. Dissertação de Mestrado – UFF, 1995. Orientadora: Professora Doutora Laura Cavalcante Padilha.

MISTRO, Célia Regina. *Imaginário e Resistência nas literaturas infantis de Angola e Portugal: Pepetela e Jose Gomes Ferreira*. Dissertação de Mestrado – USP, 2003. Orientador: Professor Doutor Carlos Moreira Henriques Serrano.

NASCIMENTO, José Ferreira do. *Heróis-guerrilheiros: um estudo comparado das personagens nas obras Mayombe de Pepetela e Em câmara lenta, de Renato C. Tapajós*. Dissertação de Mestrado – USP, 2002. Orientadora: Professora Doutora Tania Celestino de Macêdo.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre Voz e letra, o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Tese de Doutorado - UFRJ, 1988. Orientadora: Professora Doutora Cleonice Berardinelli.

PAVÃO, Suzana. *A África e suas Jornadas: A utopia de duas nações*. Tese de Doutorado. Tese de Doutorado – USP, 2002. Orientador: Professor Doutor Carlos Moreira Henriques Serrano.

PIRES, Rosane Pires de Almeida. *Narrativas quilombolas: “Negros em contos”, de Cuti e “Mayombe”, de Pepetela*. Dissertação de Mestrado – UFMG, 1998. Orientadora: Professora Doutora Maria Nazareth Soares Fonseca.

RODRIGUES, Sara Viola. *O Tema da decadência em “Absalão! Absalão!” e “Yaka”*. Tese de Doutorado – USP, 1996. Orientador: Professor Doutor Benjamin Abdala Jr.

OLIVEIRA, Patrícia Simões. *Guilhermina e Lueji – corpos que executam, argila prévia do som*. Dissertação de Mestrado - UFRJ, 2004. Orientadora: Professora Doutora Teresa Cristina Cerdeira da Silva. Co-orientadora: Professora Doutora: Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco.

RUIVO, Marina Silva. *Literatura e resistência. Estudo comparado da relação passado/presente nas obras “A Geração da utopia”, de Pepetela e “Viagem à luta armada”, de Carlos Eugênio Paz*. Dissertação de Mestrado – USP, 2001. Orientadora: Professora Doutora Rita de Cássia Natal Chaves.

SANTOS, Donizeth Aparecido dos Santos. *O conceito de Mãe-África na literatura angolana*. Dissertação de Mestrado. UEL, 2005. Orientador: Professor Doutor Sérgio Paulo Adolfo.

SANTOS, Francisca Maria dos. *“Quarup” e “A Geração da Utopia”: História, ficção e utopia*. Dissertação de Mestrado – USP. Orientadora: Professora Doutora Maria Aparecida Santilli.

SANTOS, Maria Alzira de Souza. *“Os Cus de Judas” e “Mayombe”: da imposição da dor à superação do vazio*. Dissertação de Mestrado – USP, 2000. Orientador: Professor Doutor Benjamin Abdala Jr.

SANTOS, Olímpia Maria dos. *Entre a história e a ficção, uma outra versão: análise de “A Gloriosa família: o tempo dos flamengos”, de Pepetela*. Dissertação de Mestrado - UFRJ, 2002. Orientadora: Professora Doutora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco.

SILVA, Maria Teresa Salgado da. *A Presença do cômico na ficção angolana contemporânea: a tarefa de conciliar o inconciliável*. Tese de Doutorado – PUC/RJ, 1997. Orientadora: Professora Doutora Cleonice Berardinelli .

SARTESCHI, Rosângela. *Limites da ficção e história: José Cardoso Pires e Pepetela*. Dissertação de Mestrado – USP, 2003. Orientadora: Professora Doutora Maria Aparecida Santilli.

SARTESCHI, Rosangela. *Ficção e história no âmbito do romance: “Balada da praia dos cães” e “Mayombe”*. Tese de Doutorado – USP, 2005. Orientadora: Professora Doutora Maria Aparecida de Campos Brando Santilli.

SILVA, Luís Antonio José da. *Clarice Lispector e Pepetela: a reificação espacial e a desconstrução derridiana do discurso moderno (e/ou pós-colonial)*. Dissertação de Mestrado. UERJ, 2004. Orientador: Professor Doutor Victor Hugo Pereira Adler.

TEIXEIRA, Vanessa Ribeiro. *SARAMAGO E PEPETELA – identidades submersas: kiandas, jangadas, águas revoltas...* Dissertação de Mestrado. UFRJ, 2004. Orientadora: Professora Doutora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco.

TEIXEIRA, Valéria Maria Borges. *A Recuperação da cultura tradicional angolana a partir da releitura do mito, da lenda e da História em” Lueji (O nascimento dum*



*Império)*”. Dissertação de Mestrado – USP, 1999. Orientadora: Professora Doutora Rita de Cássia Natal Chaves.

TEIXEIRA, Valéria Maria Borges. “*A Gloriosa Família: o tempo dos flamengos*” e a “*História Geral das Guerras Angolanas*”. Tese de Doutorado. USP, 2003. Orientadora: Professora Doutora Rita de Cássia Natal Chaves.

THOMAZ, Wilcemar Silva. *Um Jeito de não morrer: percursos da narrativa angolana*. Dissertação de Mestrado - UFF, 1995. Orientadora: Professora Doutora Laura Cavalcante Padilha.

#### **7.4.1 – Em andamento**

CONTE, Daniel. *Calados por Deus ou de como a África foi arrasada pela História: os tons do silêncio na construção da identidade angolana e sua representação na obra de Pepetela* - UFRGRS. Orientadora: Professora Doutora Jane Fraga Tutikian.

RABECHI, Ana Lúcia Gomes da Silva. *Chão de exílio nas duas margens do Atlântico: a exclusão em “Os tambores de São Luís” e “A gloriosa família”*. Tese de Doutorado – USP. Orientadora: Professora Doutora Salete de Almeida Caras.

RODRIGUES, Maria Inês Mexias. “*Os Cus de Judas*” e a “*A Geração da Utopia*” a memória de uma guerra na (re)visão de Lobo Antunes e Pepetela. Dissertação de Mestrado – UFF. Orientadora: Professora Doutora Laura Cavalcante Padilha.

