

LITERATURA E NAÇÃO – PEPETELA E A HISTÓRIA DE ANGOLA

Robson Dutra*

Resumo: *Este texto tem como objetivo examinar o diálogo proposto por Pepetela para a contextualização da história de Angola através da literatura, sobretudo dos romances que assinalam a perda da utopia, ou seja, do período posterior à Revolução Colonial. Através de procedimentos específicos, perceber-se-á como este escritor retorna às tradições através do insólito e da oralidade, partes essenciais de seu projeto de “escrita da nação”.*

Palavras-chave: *Literatura; História; Fantástico; Utopia; Pós-modernidade.*

Toda a ficção literária é inevitavelmente histórica.
(José Saramago)

Uma das características mais marcantes da literatura dos países africanos de colonização portuguesa na contemporaneidade é o fato de esta ser uma escrita de ruptura em que a História passa a atuar como novo *locus* de enunciação. Assim, se somado a características como a oralidade, o modo como a cultura se expressa no cotidiano e as diversas figurações da natureza, temos um fazer literário que assume uma identidade nacional que assinala a produção das últimas décadas.

No que se refere à escrita de Pepetela, vemos que seus textos exprimem aquilo que se pode denominar uma “escrita da nação” que se alicerça numa busca às margens através dos diversos *loci* fixados por uma ideologia nacionalista muito mais ampla e plural. Sendo assim, percebe-se em seus romances não apenas um traço evolutivo em relação ao olhar colonial subjacente aos seus primeiros textos, mas um processo de substituição dos mecanismos que apontam para uma visão plena e abrangente de Angola. Para tanto, o escritor lança mão de recursos inerentes à estética pós-moderna, dos quais distinguimos a ironia, a sátira, a paródia e o insólito, bem como a visão multifacetada e plural da própria História.

A fim de registrarmos alguns fatos inerentes à proposta deste texto, devemos recuar um pouco no tempo para percebermos que, já no prefácio da *Anthologie de la*

* Doutor em Literaturas Africanas pela UFRJ/Universidade de Lisboa e pós-doutor na mesma área pela UERJ. Professor do Mestrado em Letras e Ciências Humanas da Unigranrio.

nouvelle poésie nègre et malgache de langue française, de Léopold Senghor, Jean-Paul Sartre resalta uma característica marcante das literaturas africanas ao indagar o que se poderia esperar daqueles cujas bocas foram amordaçadas; de cabeças que, pela força, curvaram-se sobre a terra; de olhos que fatalmente levantar-se-iam para contemplar o futuro ¹ (SARTRE, 2005, p. IX). Ou seja, Sartre reconhece a herança calibanesca das literaturas africanas escritas como 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, “um recalcado canto possível dos seus povos” (LARANJEIRA, 1985, p. 7). Semelhantemente, torna-se audível nas estórias contadas pelos idosos africanos que, segundo o escritor angolano Manuel Rui, o colonizador recusou-se a ouvir:

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

Com efeito, 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 corroborar a unidade nacional apoiando-se “numa 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, 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 e que, simultaneamente, 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 corresponda à formação das literaturas nacionais ².

Ademais, o texto literário africano herda a força mítica da palavra falada, a *kuma* a que o pensador malês Hampâté-Bâ se refere, por exemplo, (BÂ, 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”.

Diacronicamente, 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). Assim, 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. Datam dessa 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).

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 para que se criasse, na então colônia, uma literatura própria” (PADILHA, 1995 p. 59), embora respaldado na mesma perspectiva calibesca 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, para além de tematizar a questão racial, contém termos em

quimbundo, uma das várias línguas de Angola. Foi esse fato que contribuiu para o rompimento da hegemonia poética do colonizado na sedimentação do edifício da cultura nacional construída sob a *différance* e o logocentrismo que passam, então, a caracterizar o texto literário. Passando, assim, por Assis Jr., António Jacinto, Mario Pinto de Andrade, Luandino Vieira, Agostinho Neto e Pepetela, entre outros, a escrita literária assinalou o engajamento de intelectuais a movimentos cujo cerne era, mais uma vez, a idealização de uma nação una, 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 (ANDERSON, 1989, p. 14).

Similarmente, a literatura passou a pôr em cena o preceito teórico 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 (WHITE, 1992, p. 20). Se pensarmos 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, tal escrita recorre a estratégias textuais que absolutizam seu estado de “instrumento de mediação” e lhe auferem o que este autor chama “performatividade” (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 político-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, e em livro, em 1935, 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 Mutúri*, 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 primeiro governo de Norton de Matos (GUERRA, 2004, 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*, 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 (GUERRA, 2004, p.10).

Apesar do período de “quase não literatura”, ocorrido entre 1910 e 1940 (LARANJEIRA, 1995, p. 15), a obra de Assis Jr. faz com que se ouçam as vozes adormecidas dos discursos possíveis sobre o país. Tal fato se dá a partir de características etnográficas que buscam uma angolanidade assinalada, em *O Segredo da morta*, por exemplo, através, como já mencionamos, de expressões em *quimbundo*, que subentendem um tipo de narração que contribui para a cisão de um mundo ainda moldado pelo colonialismo (FANON, 1979, p. 128). Através dessa fenda insinuam-se elementos 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. No texto de Assis Jr. elas são associadas à valorização de tradições já um tanto esquecidas e a um passado mítico evocado por metáforas que resgatam figuras históricas e de viés heróico, como Chaka Zulu e a rainha Jinga, por exemplo, marcos da resistência colonial. 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” (MOURALIS, 1982, p. 80).

Semelhante cisão é também percebida na obra de Castro Soromenho ao assinalar o ressurgimento literário percebido entre 1930-1940 (GUERRA, 2004 p. 15), que se deu através de jornais como *O Farolim* e, sobretudo, de sua obra literária, nomeadamente a chamada “Trilogia de Camaxilo”. Composta pelos romances *Terra Morta* (1949), *Viragem* (1957) e *A Chaga* (publicação póstuma em 1970) tais obras, como afirma Laura Padilha, denunciam a *chaga* do colonialismo que faz daquela uma *terra morta* à espera de uma *viragem* que altere os rumos da história (1995, p. 91). Em textos de matizes claramente neo-realistas, Soromenho põe em cena não apenas o branco e o negro, como convoca os dramas vivenciados pelo mulato, o que faz emergir outros temas e problemáticas da nação.

Soromenho não só descreve fatos, mas também faz com que se perceba a voz de uma “terra em transe” que, nas palavras de Aparecida Santilli (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 aludida ótica neo-realista de que se vale, Soromenho exacerba a ruína do sistema colonial. Nesse sentido, vale registrar que, para Pires Laranjeira (LARANJEIRA, 1985, 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 um foco narrativo distanciado 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, tornar-se-iam 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*, ou seja, nas narrativas orais bantos que a compõem, Ribas faz falar também o habitante da periferia e da zona intermediária entre os *musseques* e as vilas dos brancos em cujo cenário tanto a pequena burguesia negra quanto a branca resistiram à inexorável proletarização (PADILHA, 1995, p. 78).

Muito embora, 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” (CHAVES, 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” (CHAVES, 1999, p. 136). Assim, ao mesclar mitos, histórias, ditados e provérbios a uma intriga conjugal centrada em desamores, ciúme, inveja e feitiços, o 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, recolhidas ao longo de sua vida nas diversas regiões de Angola, servem, igualmente, de munição à autoconsciência histórica e à preparação para a resistência.

Nesse sentido, a contribuição de Luandino Vieira ao romance angolano é primordial, já que cabe a este autor um grande salto na prosa romanesca através da *mise-en-scène* de uma série de procedimentos que lhe autenticam. Por isso – e para tanto –, Luandino recorre a 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 a evolução dos homens e das coisas, independentemente de sistemas hierarquizantes, como o colonialismo.

Ao referir-se à infância, tema recorrente em sua obra, Vieira evoca, pela via da memória, uma idade “edênica” em que se viviam despreocupadamente as brincadeiras pueris, 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).

A escrita de Luandino Vieira 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 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, sua obra aponta para o nacionalismo e os movimentos de libertação expressos em textos fundamentais como *A Verdadeira vida de Domingos Xavier* (1961) e *Luuanda* (1964). Essas obras 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 em um “não-lugar” colonial.

A escrita de Pepetela herda, confessadamente, algumas dessas características. Essa herança se revela na consciência da relativização do passado histórico por ele vivenciado na guerrilha; na importância dada aos mitos para a manutenção do presente, quer através da utilização de termos nativos que evocam o passado mítico; na interrogação constante da história e, sobretudo, na 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 através de estratégias que conjugam tradição e modernidade. Por isso, seus textos recuperam aspectos culturais basilares de sua cultura, ao mesmo tempo em que dialogam com a rica herança cultural de que Angola não pode prescindir e que se tornarão mais claras ao longo deste texto.

Levando em consideração um contexto em que o “local” refere-se ao “global” Pepetela reinterpreta o corpo nacional angolano que se apresenta fraturado em termos de memórias, mas que tem em sua escrita um modo sistemático de interrogação da história com vistas à compreensão do presente. Com efeito, como qualquer narrativa histórica de cariz auto-reflexivo, sua obra literária não se limita à mera reprodução dos acontecimentos que o discurso histórico registrou, mas, na contramão, descristaliza os meios pelos quais se construiu literariamente uma imagem através da qual um acontecimento fica registrado na memória coletiva para atuar no imaginário cultural como uma vertente fundamental de seu país.

Herdeiro da tradição nacionalista que reinterpreta a nação angolana, seus romances transmitem uma exigência que aponta para a inadequação de se pensar o futuro enquanto a memória coletiva da história ainda tenta obstruir o passado. Desse modo, o escritor opta por um referencial histórico para reconstituir o tecido nacional em toda sua pluralidade uma vez que, por um lado, reinventa Angola por intermédio do nivelamento de perspectivas e, por outro, critica privatização dos fatos históricos para a construção de uma outra história oficial. O escritor, em entrevista ao jornal português *Diário de Notícias*, afirma que

defender a luta pela independência era para criar uma sociedade mais justa e não para substituir uma elite (colonial) por outra. E aconteceu

que uma classe dominante substituiu a outra classe dominante. O capitalismo selvagem que temos em Angola não leva a lado nenhum, tal como dantes não levava. (PEPETELA, 2002, DNA 13).

Muitas são as vias por eles escolhidas para essa nova reescritura. Como alter ego do escritor, temos em Aníbal, o Sábio, personagem de *A Geração da utopia* (1994) a afirmação lúcida que critica uma “elite que nunca soube aliar-se às elites rurais tradicionais” e cujos agentes foram “intermediários da colonização, embora gritando contra ela” (PEPETELA, 1992, p. 304-305).

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 conseguinte, 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 processo de desencantamento com os rumos da política de Angola refletem-se em Aníbal e, simultaneamente, assinalam o ocaso do herói, ou seja, a retirada de cena daquele que lutou embalado pelas utopias do passado ao acreditar em um país mais justo. Apartado do mundo externo, a não ser por visitas esporádicas à cidade, a personagem mantém um relacionamento sistemático com o povo, que reconhece características idênticas às que lhe valeram a alcunha de “Sábio”. Desse modo, a voz narrativa acusa seu exílio voluntário em uma casa abandonada, mas dona, enfim, do seu tempo, “a única liberdade válida” (PEPETELA, 2000, p.227), que divide com Mussole, sua jovem companheira assassinada em plena revolução por uma facção rival ao MPLA. Esta jovem, cuja lembrança assombrava Aníbal antes dos combates, numa alegoria premonitória dos conflitos entre passado, presente e futuro, refugiou-se, por fim, nas quatro mangueiras por ele plantadas ao pé da casa ao longo de seu exílio, brincando de esconde-esconde com a personagem e manifestando-se através do roçar de suas folhas.

Assim, Pepetela propõe uma volta à ancestralidade, a um tempo primordial em que a ordem das coisas era regulada por uma mundividência própria dos bantos e que,

poderia afastar-se do raciocínio cartesiano proposto pela colonização. Ao lançar mão do insólito, portanto, o escritor reestabelece através do afastamento voluntário de Aníbal do seio do movimento de libertação uma nova ordem que, buscando inspiração no passado, é capaz de superar os impasses do presente.

O insólito de que Pepetela se vale instaura-se a partir de um princípio psicológico que lhe garante a percepção do estético. Em outras palavras, a insolitude é, fundamentalmente, um modo de produzir no leitor uma inquietação física através de uma outra, de ordem intelectual, que se origina da dúvida sobre a exequibilidade do fato narrado e as diversas possibilidades de ele ser ou não interpretado. Tal sentimento é entendido aqui numa acepção intratextual, ou seja, como um efeito discursivo elaborado pelo narrador a partir de um acontecimento de duplo referencial. Contudo, é preciso frisar que o tipo de enigma que se apresenta, no caso o do retorno à ancestralidade, é aquele que estimula a descoberta; que aciona a atividade do leitor em vez de imobilizá-lo pelo medo que caracteriza, por exemplo, as histórias tradicionais de terror.

É através da busca ao passado tradicional de Angola 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 recuperação do universo que se dá 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 paulatinamente ao longo da Revolução Colonial. 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 de 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.

Com efeito, a narrativa insólita produz imagens aparentemente contraditórias que interrogam o epíteto “Sábio” adquirido ao longo do movimento de libertação, no momento em que a personagem opta pelo afastamento, e que são, também aparentemente, reforçadas pela decisão de plantar mangueiras numa região inóspita e sem água. São estes fatos, contudo, que estimulam na personagem e no leitor, através de sua intratextualidade, a vontade de situar causa, possibilidade ou significância das mesmas, além, de obviamente, indagar sobre sua existência irreverente e provocadora.

Irlemar Chiampi denomina tais imagens de “hipóteses”, de modo que essas narrativas falam de mistérios que revelam o sentido de “tudo aquilo que a inteligência humana é incapaz de explicar ou compreender” (CHIAMPI, 1980: 52-53), uma vez que o insólito

contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu “possível” é improvável), em desdenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, (...) as explicações impossíveis se constroem sobre o artifício lúdico do verossímil textual cujo projeto é evitar toda asserção, todo significado fixo, fazendo da falsidade o seu próprio objeto, o seu próprio móvil. (CHIAMPI, 1980: 54).

O insólito também aspira à recomposição e à integração (LINS, 1982, p. 117) que podem ser percebidas tanto em *A Geração da utopia* como nos romances que abordaremos em seguida, visto que em todos eles percebe-se a insinuação de “um desejo de ordem e uma inclinação incrível no sentido da desordem” (CHIAMPI, 1980, p. 110). Assim, se comparada ao clima das outras narrativas, esta revela um modo sem disfarce que descortina a falta de escrúpulos de personagens ligadas ao governo e à elite que passou a reger o país no pós-guerra. Com efeito, ao pôr em xeque a “cultura oficial”, a narrativa tem como tropo principal a ironia que retrata seu comportamento e que aponta para uma época da decadência em que se constata a perda de sentimentos como a justiça e a solidariedade.

Estes pressupostos são retomados em *A Montanha da água lilás, fábula para todas as idades* (1999), uma narrativa que dá conta de uma época em que nada mais resta aos antigos partidários das utopias de libertação, como Aníbal, que o refúgio num espaço fora da urbe, como no caso do “Sábio” ou dos lupis poeta e pensador, a quem resta apenas viver no alto das árvores, sem mais tocarem com seus pés o solo da floresta.

Ao centrar essa narrativa em seres não reais, os lupis, Pepetela simula distanciar o foco narrativo da sociedade angolana, como fizera até então, inserindo o romance na mesma categoria em que se encontram as histórias em quadrinhos e os contos de fada através do insólito. No entanto, a sequenciação dos fatos “históricos” pertinentes à sociedade lupi delimita mais precisamente os contornos que distinguem “notícia”, “história” e “verdade”, projetando a revisão desses conceitos no seio da sociedade angolana pós-independente. Para isso, a narrativa é deslocada para tempo primordial anterior à organização do homem em sociedade, evocando uma época “em que os animais sabiam ainda dar nome às coisas” (PEPETELA, 1999, p. 25). Além disso, o escritor evidencia, mais uma vez, a união entre os dois opostos que compõem o “mundo visível” africano, ou seja, o idoso e a criança como pontos limítrofes entre este e o “mundo invisível”, ao, no prólogo, atribuir ao avô Bento a voz enunciativa dos fatos descritos a longo do romance. Com isso, Pepetela evoca a memória ancestral nas conversas tidas pelo idoso com seus netos, reafirmando a importância da oralidade na perpetuação das tradições do país, que se conjugam, por sua vez, com um saber primordial, ora esquecido.

Pepetela aponta-nos que o traço distintivo entre os lupis e os demais animais que habitam a Montanha da Poesia é a cor alaranjada que os diferencia dos demais, às quais se somam outras preponderantes, como o porte físico: estes são do tamanho de coelhos, enquanto os lupões, seus irmãos de raça, se assemelham aos chimpanzés. O fator que determina se um lupi se tornará lupão se manifesta apenas na idade adulta, uma vez que todos nascem cambutinhas, ou seja, pequenos. Apenas ao crescerem é que, por razões ignoradas, poderão tornar-se lupões.

Os lupis, segundo a voz enunciativa, são mais rápidos e curiosos em ao passo que os lupões são mais lentos, menos inventivos, distinguindo-se apenas na habilidade matemática. A organização da sociedade baseia-se, portanto, nessa diversidade: os lupis são os professores, os poetas, os pensadores, os artistas, os cantores, os inventores, os cientistas, enquanto os lupões são os burocratas, os comerciantes, os contadores, os advogados e os diplomatas. Tais diferenças, no entanto, não criam dificuldades à convivência.

A união entre lupis e lupões resultou na expulsão dos rinocerontes, seres que dominavam a Montanha da Poesia, subjugando os mais fracos. Esta é, aliás, uma das

primeiras alegorias apresentadas por Pepetela e remete à Guerra Colonial, quando a união do povo foi fator preponderante à libertação de Angola do jugo colonialista de Portugal, mesmo que este país dispusesse de maior força e tamanho.

Se a guerra, todavia, representa a libertação do inimigo opressor, a paz trazida não é duradoura. O período que se segue, tanto em Angola quanto na assinala o surgimento de uma nova espécie no reino lupi: os jacalupis. Estes seres enormes mostram-se extremamente vorazes e insaciáveis, não aprendem, não produzindo e estabelecendo uma relação parasitária e unilateral com sua sociedade, uma vez que exige dela seu sustento integral, sem, no entanto, exercer qualquer esforço produtivo.

A descoberta da água lilás torna-se elemento decisivo nessa nova fase da civilização lupi. Encontrada, ocasionalmente, pelo lupi-poeta, a substância apresenta todas as características da água, acrescida da cor e de um perfume inebriante que proporcionam bem-estar aos que o inalam. Outros benefícios são evidenciados, como o efeito curativo das carraças e ferimentos na pele, o restabelecimento de doenças, a perpetuação das fogueiras feitas ao pé da montanha, que, borrifadas com esta água, afastam os demais animais e protegem os grandes reservatórios que os lupis e lupões constroem para guardar sua preciosa aquisição. Este trabalho, no entanto, apesar de árduo, é feito com presteza, uma vez que a água lilás traz grande alegria ao espírito de quem a toca.

O caráter primordial da água, portanto, surge acrescido de elementos sinestésicos que aumentam seu espectro. Além de refrescante e de revigorante, ela evoca os cinco sentidos do ser humano, envolvendo-o completamente. Pepetela, com isso, alegoriza a liberdade que, tal como a água lilás, é uma descoberta que tem que ser provada, estudada e comprovada para que se possa crer e aproveitar convenientemente.

No que tange à narrativa, o quadro que se instaura na montanha, após a descoberta da substância, altera significativamente as relações entre seus habitantes e entre os da planície. A força, a insensatez e a ganância dos jacalupis fazem com que lupis e lupões vejam-se forçados a trabalhar ainda mais no armazenamento e transporte da água lilás, uma vez que todos os animais da floresta querem ter acesso a ela, que passa, finalmente, a ser comercializada. As relações tendem à opressão de lupis e lupões, que se vêem obrigados a cumprir a vontade dos jacalupis, que, por seu turno, passam a ditar ordens, comportamentos na montanha. Além de mais fortes e

numerosos, estes se tornam, misteriosamente, maiores, “possivelmente por ação da água lilás, os jacalupis começam a ter mais filhos, os quais crescem mais depressa que os pais” (PEPETELA, 1999, p. 117).

Com isso, a venda da água lilás, antes trocada por frutas da planície, passa a ser a moeda que viabiliza a aquisição e a imposição de novos costumes na montanha, na tentativa vã de saciar a fome dos jacalupis. Grandes quantidades da substância são trocadas por produtos supérfluos, como ossos de animais que servem de ornamento; penas de aves que, usadas na cabeça, distinguem e hierarquizam o jacalupi-capitão do restante da população lupi; compram, ainda, folhas roídas usadas como abano e instrumento de medidas sociais, além de pagar a comissão de intermediação desses “negócios” a intermediários, como a hiena (PEPETELA, 1999, p. 120) e ao lagarto-azul, que se torna professor de bons modos e salamaleques que os jacalupis se vêm obrigados a assimilar.

Através destes personagens, Pepetela acentua a preocupação com os novos valores externos que são impostos à cultura angolana. Esta alegoria nos remete às personagens de *A Geração da Utopia* e também a Carmina Cara de Cu, de *O Desejo de Kianda* e, posteriormente, a Vladimiro Caposso, de *Predadores*, que passam a integrar a classe emergente que surgiu em Angola, no pós-guerra. Esta é composta essencialmente por membros da sociedade angolana que participaram e apoiaram o processo de Independência, mas que, posteriormente, abandonaram “docilizados”, no sentido empregado por Foucault, as convicções que os levaram à luta pela libertação. Por isso, sua manutenção baseia-se, exclusivamente, em relações de opressão e desigualdade social similares — e por vezes maiores — que aquelas vividas no tempo colonial.

A exacerbação do capitalismo, contudo, é feita, em *A Montanha da água lilás*, através de uma alegoria extremamente veemente, que consiste na inclusão da carne animal na dieta dos jacalupis. Este novo hábito estremece as relações não só no seio da sociedade lupi, mas também com os outros animais da floresta, sobretudo, porque a carne-seca oferecida ao jacalupi-capitão é a de algum deles. Já que o canibalismo é prática exercida somente pelos carnívoros, inimigos originais de todos os herbívoros, inclusive os lupis, a contradição se instala completamente, uma vez que jacalupis e, posteriormente, alguns lupões, também “docilizados”, passam a adotar o novo costume.

O lupi-poeta e o lupi-pensador, únicas vozes dissidentes, são condenados ao exílio e, por isso, não podem mais pisar o solo da montanha, tampouco banharem-se na água lilás. Apenas aspiram, do alto das árvores, o seu perfume e rememoram o tempo em que a ela era propriedade comum. Do seu exílio acompanham o surgimento de uma nova hierarquia social atribuída ao jacalupi-capitão: a de lupi-deus e, com isso, senhor absoluto da água lilás, *dominus* da vida na Montanha da Poesia.

Em meio a todo emaranhado de intertextualidades, a narrativa de *A Montanha da água lilás* prenuncia o mesmo clima de caos pressentido em narrativas anteriores. A escassez e o fim súbito da água lilás fazem com que a paz cesse definitivamente na montanha que, invadida pelos demais animais, tem seu solo esburacado, em vão, na busca de novas fontes da água lilás. Tal como as minas espalhadas durante a guerra devastaram a paisagem durante a guerra; o pó e a fuligem encobriram a região do Kinaxixi, o clima de ruína volta a se instaura, igualmente, neste romance.

O desaparecimento da água lilás evidencia a lacuna deixada pela falta de felicidade, *promesse de bonheur*, ou seja, a perda daquilo que poderia ser ou ter sido, mas foi e não é. Por isso, vítimas da fome e inaptos a subirem nas árvores, lupis, lupões e jacalupis sucumbem. O jacalupi-capitão passa a servir de tambor nas feiras porque ter “uma bunda em que as onças batiam o ritmo das danças” (PEPETELA, 1999, p. 162); o lupi-sábio e seus adjuntos tornam-se escravos das cobras, inventando-lhes artifícios; o lupi-comerciante torna-se, por sua vez, escravo dos hipopótamos e encarregado de fazer trocas com os jacarés. Os demais lupis são, por fim, empregados daquilo que os bichos da montanha não querem mais executar.

Apenas o lupi-pensador e o lupi-poeta continuam livres na montanha, comendo as frutas das árvores e rememorando os porquês da situação. São eles que, casualmente, descobrem uma nova fonte de água lilás. Dessa vez, no entanto, decidem manter seu perfume, sua cor e sua capacidade regeneradora em segredo. O lupi-poeta se encarregará, no entanto, de narrar o que passou para que os demais lupis e quem ouvir sua história, não se esqueçam do que lhes ocorreu e possam, no futuro, saber recuperar e mergulhar na magia da água lilás.

Ao usar o insólito como estratégia narrativa para, através da sociedade lupi, repensar-se a angolana, Pepetela resgata o pensamento crítico de Todorov, para quem este tipo de narrativa se enquadra em pelo menos dois de três dos seguintes postulados:

o leitor deve considerar o mundo das personagens como o de pessoas reais e hesitar entre aceitar uma explicação natural e outra da ordem do sobrenatural para os acontecimentos enunciados. De acordo com a segunda hipótese, tal hesitação pode ser sentida tanto por algumas das personagens quanto tornar-se tema central da obra. O terceiro postulado diz respeito à necessidade de um posicionamento do leitor frente ao texto, aceitando ou não as possíveis explicações para os fatos ali explicitados. Todorov afirma que tais exigências, muito embora tenham valores diferentes, costumam aparecer em conjunto.

Sendo assim, uma tênue linha de incerteza e de hesitação torna-se o espaço ocupado na narrativa pelo insólito encenado pelos lupis a fim de produzir seus efeitos. É através do estranhamento ali despertado que temos o relato de acontecimentos com que não nos deparamos claramente em nosso cotidiano e que, semelhantemente, não são explicados pelas leis que regem o mundo regular. Essa é a razão por que, ressaltamos, a insolitude caminha ao lado da necessidade de existência de uma norma a ser quebrada para, a partir da ruptura, viabilizar-se a construção do universo de sua ação. Ocorre, portanto, a fragmentação de um critério ou de uma lei através da intervenção de um elemento aparentemente sobrenatural que se confronta com a exatidão de tudo aquilo que nos rodeia.

Ademais, se nos ativermos à etimologia, perceberemos que o vocábulo “insólito” compartilha alguns sentidos com o significante “estranho”, posto que ambos apontam para o que está fora do senso comum, o desusado, o novo, o anormal, o extraordinário, o extravagante, o excêntrico e fora do âmbito familiar. O estrangeiro, o forasteiro, o peregrino e o alienígena são, portanto, representações do Outro e, como tal, apresentam-se sempre sob a forma de enigma.

A questão, todavia, é que nem tudo que se apresenta como estranho representa o desconhecido. Freud, em *O Estranho* (1919), faz alusão a um texto de Ernst Jentsch, intitulado *A Psicologia do estranho* (1906), ressaltando o fato de que este circunscreve o sentido de estranho ao não familiar, induzindo-nos a pensar que tudo que nos surpreende, causando-nos medo e horror, se relaciona com o novo e o incógnito.

Com efeito, as formações discursivas do inconsciente que nos são apresentadas sob forma de sonho, chiste, esquecimento e ato falho nos levam ao mecanismo de recalque. Assim, tudo o que compromete a própria imagem e não pode ser reconhecido

é recalçado, resultando na máxima psicanalítica de que não há recalque sem o retorno do recalçado. A cada regresso o recalçado esbarra com o “Eu”, mas, mesmo assim, a estrutura inconsciente insiste em romper os bloqueios desse “Eu”. Essa persistência faz com que o recalque regresse disfarçado em sintoma, como enigma nos sonhos, como surpresa no ato falho, no riso e no chiste.

Semelhantemente, a tematização de mitos locais, bem como a concepção africana do mundo servem de preâmbulo a *O Quase fim do mundo*, romance publicado em 2008, cujo eixo temático é o desaparecimento, por vias aparentemente fantásticas, de toda espécie humana. Os únicos sobreviventes encontram-se em Calpe, cidade que seve de *locus* enunciativo e que está localizada na África, na intersecção do triângulo traçado entre a nascente dos rios Nilo, Congo e Zambeze (PEPETELA, 2008, p. 55).

O espanto de Simba Ukolo, médico e narrador principal da obra, cresce na medida direta em que uma breve parada durante uma viagem de automóvel entre Calpe, local onde decorre a ação, e uma aldeia vizinha torna-se a razão de sua sobrevivência ao grande clarão que resultou no “apagamento coletivo” de que não restou “ossos, cinzas, pêlos ou unhas” (PEPETELA, 2008, p. 8). Em meio à desordem de carros e montes de roupa, únicos remanescentes dos desaparecidos, despontam personagens, como D. Geny, uma religiosa ultra-radical com quem Ukolo se depara após realizar um dos muitos delitos da obra, como o roubo de milhões a um banco e a que se somarão a apropriação de veículos, de outros bens materiais e até mesmo tesouros retirados de museus. Geny, por sinal, é apresentada de posse de uma arma de fogo e de grande quantidade de dinheiro igualmente subtraído ao banco, traço que irá, pela via da ironia, opor seus atos às suas convicções religiosas e atitudes preconceituosas. Se Pepetela conclui *A Geração da utopia* narrando o culto frenético no Templo do *Dominus*, é a faceta repressiva e alienadora de seitas religiosas dali resultantes que desponta em *O Quase fim do mundo*. Neste romance é a crença nos ensinamentos da igreja dos *Paladinos da Coroa Sagrada* que faz com que a personagem torne-se antagonista de quase todos os demais sobreviventes, sobretudo por acreditar-se única guardiã de valores ético-morais, bastante subjetivos, por sinal.

Ao trazer à cena as demais personagens, Pepetela expõe tipos emblemáticos do universo africano. Convoca, além de Ukolo e Geny, Isis, uma historiadora somali; Nkunda, uma criança, sobrinho de Ukolo; Jude, uma adolescente no apogeu da

puberdade; um jovem tresloucado que assume vários nomes; Julius, um mecânico masai, Riek, um *kimbanda* etíope; Janet uma americana que se dedica ao estudo de chimpanzés; Kiboro, um ladrão de residências, uma espécie de Robin Hood, um pescador e Jan, um misterioso mercenário sul-africano. É através deles que o microcosmo enunciado aborda algumas das diversas questões inerentes à África, como confrontos seculares entre algumas etnias. A estas se associam outras, de cunho universal, como o imperialismo e o individualismo que terão de ser vencidos para que o grupo possa suplantar as dificuldades decorrentes das diversas nuances do isolamento a que foi conduzido.

Numa referência a textos de teóricos pós-coloniais, como os de Edward Said e Homi Bhabha, constata-se que as diferenças entre as personagens comprovam que o conceito de identidade pura é inexistente e que, por isso, deve-se valorizar o multiculturalismo resultante do hibridismo, o contato e o diálogo entre as diversas culturas que integram a África. Esta é, nos parece, a razão por que, desde *O Terrorista de Berkeley, Califórnia*, Pepetela tenha optado por lançar mão de um novo *locus* enunciativo que se afasta de Angola, sem, contudo, deixar de tematizar a África, tampouco o diálogo das diferenças ou a volta crítica ao passado que, em *O Quase fim do mundo*, se dá de modo irônico, visto que o mundo deixa de existir, fazendo com que as marcas do passado se sujeitem aos sobreviventes.

Outra questão relevante sobre estes é o fato de que todos se expressam, ao menos minimamente, numa língua comum, o *suahili*, numa união feita, alegoricamente, a partir da etnia banto a que Angola pertence. Este idioma é, semelhantemente, elemento de integração entre as várias áfricas, posto que é falado por milhões de habitantes nos países que constituem a União Africana, como Quênia, Tanzânia, Uganda, Congo, Ruanda, Burundi, Somália, Moçambique, Ilhas Comores, além de ser o único com raízes linguísticas exclusivamente africanas. Sendo assim, a unidade se dá a partir de um traço comum que, como se verá adiante, fará com que outros que não o dominam sejam alijados da narrativa principal e, conseqüentemente, do movimento de reorganização do espaço proposto pela enunciação.

Formado gradativamente, visto que os sobreviventes vão surgindo paulatinamente, o grupo tenta contornar seus conflitos através de um processo de (re)aprendizagem que vai desde a preparação de alimentos a tarefas mais elaboradas

como pilotar monomotores, o que lhes permite perceber que a vida está basicamente restrita a Calpe. Por isso, seduzidos pelo abismo, o vazio de quem sobrepujou a morte, alguns deles – com exceção de Geny, do pescador e de Riek – iniciam uma viagem que mescla a curiosidade em conhecer a verdade dos fatos e, ao mesmo tempo, visitar um mundo outrora interdito. Assim, a rota a ser percorrida assume um novo traçado, posto que se origina em Calpe, na África, até chegar a uma nova Europa, livre agora da “Fortaleza de Schengen”, isso é, do acordo político que cerceava a entrada daqueles que não se conformavam aos padrões do mundo de então, numa reação em que a diferença interroga o cânone.

Após algumas escalas e muito desentendimento, o grupo chega ao Egito, um dos berços da civilização ocidental, fato que nos leva, numa associação com estudos de Maurice Halbwachs, a perceber a relevância do espaço como elemento de transmissão de recordações na busca dos “lugares da memória”, ou seja, daqueles dotados de representação simbólica na construção do conceito de civilização e desenvolvimento. Esta é a premissa que nos conduz, de igual modo, ao pensamento crítico de Frances Yates e sua descrição dos antigos sistemas de memorizações que remontam ao tratado sobre a Arte da Memória, o *Ad Herennium*, datado de 86-82 A.C.. Suas considerações trazem à tona os dois tipos de memória de que os habitantes de Calpe necessitarão em seu percurso: a natural e a artificial. O primeiro deles, nascido com o pensamento, é impresso em nossas mentes através de atos praticados cotidianamente, ao passo que o segundo – grande justificativa da viagem – depende de exercícios para desenvolverem-se, visto que é mais fácil para a mente recordar imagens ou um espaço físico do que fazê-lo através de signos abstratos que, até então, eram desconhecidos da grande maioria do grupo (YATES, 1966, p. 17).

Ao reconhecer tal necessidade, a viagem em que percorrerão não apenas o Egito, mas também países como Quênia, Etiópia, Itália, França e Alemanha, revela como estátuas, monumentos, ícones e imagens atuam como elementos essenciais às identidades, à retenção e à transmissão de recordações como elos entre a lembrança e o esquecimento a que o desaparecimento da humanidade está fadado. Entretanto, fazendo valer algumas premissas da ficção pós-moderna e sua estrutura de espelhamento, mesmo que tenham sido entendidos anteriormente como instrumentos de um poder centralizador, tais monumentos já não mais aprisionam, passando, no plano enunciativo,

a refletir novas relações entre o ontem, o hoje e o amanhã. Por isso, Pepetela empreende, tal como Linda Hutcheon (1991, p. 85) enuncia,

um movimento no sentido de repensar as margens e as fronteiras (...) num afastamento em relação à centralização juntamente com seus conceitos associados de origem, unidade e monumentalidade que atuam no sentido de vincular o conceito de centro aos conceitos de eterno e universal. O local e o regional e o não-totalizante são reafirmados à medida que o centro vai se tornando uma ficção – necessária, desejada, mas apesar disso, uma ficção.

É, portanto, a possibilidade de revisão do “legado à memória coletiva” (LE GOFF, 1996, p. 536) que os incita à viagem que, frisamos, assume novo itinerário, fazendo com que a “gente remota” citada por Camões em sua epopéia, em meio à qual os portugueses edificaram seu império, parta rumo a uma Europa desabitada, propiciando, com isso, o estabelecimento de um novo corpo cultural.

No que tange, ainda, à relação entre monumento e documento, Le Goff salienta que estes se associam ao que “pode evocar o passado e perpetuar a recordação” (LE GOFF, 1996, p. 535) uma vez que são portadores de matizes simbólicas que vão para além do que expressam. Usados como instrumentos de poder, tornam-se representantes de uma ideologia, de um modo de vida e de representação deste poder. Logo, a viagem não resgatará necessariamente o que ficou de um passado cristalizado pela cultura oficial, mas, sim, o que os viajantes elegerão para ser recordado e recuperado no futuro pela memória coletiva, numa revisão crítica e revitalizadora da história.

Semelhantemente, Pierre Nora afirma que o passado seria totalmente esquecido no mundo moderno não fossem os “lugares de memória”, ou seja, tudo aquilo que nos permite rememorar-lo. É através das lembranças que se estabelecem meios de revisitar o outrora, mantendo vivo um saber imprescindível que, no caso do romance de Pepetela, torna-se indispensável ao processo de (re)construção não apenas de Calpe, mas da humanidade. Por isso, apesar de duplos, fechados em si mesmos e recolhidos sobre seu nome, os “lugares da memória” também se abrem a novas significações (NORA, 1993, p. 27).

Assim, tanto Calpe, metonímia da África, quanto os locais visitados tornam-se imprescindíveis à perpetuação da memória uma vez que podemos inseri-los dentro de uma dimensão material, simbólica e funcional. Tais lugares se revelam, inicialmente, através de sua materialidade, concretude e instauração no tecido físico da cidade. Num

segundo olhar, todavia, remetem ao plano das representações, uma vez que correspondem à visão e às expectativas do grupo de sobreviventes alçados à totalidade de grupo social. Finalmente, se expressam em sentido funcional por terem a função de garantir a construção de novas identidades, incluindo, construindo memórias e, conseqüentemente, excluindo e promovendo esquecimentos de um espaço outrora hierarquizado por forças já não mais existentes.

Por isso, o referencial associado à memória e poder não pode prescindir da crítica de que não há espaço físico que não seja hierarquizado, submetido à gradação de uma ordem, seja ela qual for. Sendo assim, o poder simbólico surge para impor significações e legitimá-las. Ao afirmarem-se como instrumentos de excelência à integração social, os símbolos tornam possível a reprodução – neste caso, a produção – de uma nova ordem. Por sua vez, a construção do espaço social privilegia as relações em detrimento da visão comercialista que o atrela a relações econômicas, ignorando as lutas simbólicas e a posição que cada indivíduo ocupa em diferentes campos. A distribuição, no entanto, de poderes que a escrita de *Pepetela* torna audível em seu romance, sejam eles de viés econômico, cultural, social ou simbólico –, atua eficazmente na constituição de um mundo literalmente novo, posto que as muitas vozes que compõem este romance fazem com que a polifonia enunciativa seja uma representação eficaz dos anseios de cada uma das personagens.

Numa outra perspectiva, contudo, vemos que o desaparecimento da humanidade acaba por acarretar o caos, visto que a falta de recursos à manutenção das cidades e a interdição à tecnologia faz com que elas se tornem, gradativamente, desertificadas, regredindo a um patamar anterior à civilização. Se associarmos esta mudança a escritos de Richard Sennett, veremos que a relação entre construções arquitetônicas e o corpo social se dá a partir de conceitos como *urbs* e *civitas*, ou seja, a cidade de concreto e a de carne, respectivamente.

Em *urbs*, Sennett identifica o agrupamento das construções como resultado de processos migratórios e, em *civitas*, descreve a vida social, política e imaginária que se associa à prática da cidadania. A compreensão de como estes elementos interagem é que nos faz reconhecer em que medida as cidades correspondem a uma subjetividade coletiva, visto que “a geometria humana seria um indício de como a cidade deveria ser” (SENNETT, 2003, p. 95). Daí, vem-nos à mente a etimologia da palavra “civilização”,

oriunda de *civitas*, que se caracteriza por um nível mais complexo na produção de alimento, da estratificação social, da vida urbana e de formas estatais de controle que deixam de existir com o desaparecimento do ser humano.

Por isso, ao situar Calpe como *locus* enunciativo de seu texto, Pepetela resgata um topônimo evocado frequentemente em sua obra. A primeira menção surge no romance *Muana Puó*, escrito em 1969, porém publicado apenas em 1978, através de referências que a dissociam do conceito estrito de cidade, isto é, em oposição a um *kimbo* ou a um vilarejo. A idéia de organização urbana despontará apenas no romance *O Cão e os calus*, escrito entre 1978 e 1982 e publicado em 1985, ou seja, no pós-independência. Nesta obra, o narrador segue os rumos do cão a que o título se refere em seu deambular por um espaço urbano que se associa, inevitavelmente, à cidade de Luanda. Assim, Calpe funciona, em *Muana Puó*, como um lugar de sonho e de possibilidades embaladas pelo desejo utópico que não poderia, àquela altura, ser entendido como futuro perfeito visto que, de acordo com a diegese, revelava um “sonho ainda irreal” (PEPETELA, 1982, p. 171).

É por esta razão que, aliada às mudanças histórico-sociais vivenciadas por Angola, Calpe passa de espaço de fundação da nação para o de enunciação do desencanto que acompanhou a evolução do país por décadas, até se reafirmar como *locus* de reconfiguração não apenas de Angola, mas do mundo literalmente novo que *O Quase fim do mundo* retrata. Assim, a cidade repercute no imaginário literário, oscilando do lugar de sonho em que as personagens Ele e Ela, em *Muana Puó*, poderiam receber um bem que desejavam, para cambiar para lugar de distopia e desencantamento com valores e vivências do meio urbano que servem de cenário, por exemplo, aos romances *O Cão e os Calus* e *Parábola do Cágado Velho*, escrito em 1990 e publicado em 1997.

Cabe ressaltar que, em *Parábola do cágado velho*, Munakazi, a segunda esposa de Ulume, parte deliberadamente do meio rural para buscar, numa Calpe urbanizada e hostil, respostas para anseios que, todavia, não lhe são respondidos. Apesar de a guerra colonial e a guerrilha terem ocorrido no campo é na cidade que se refletem mais nitidamente os sinais do desmoronamento político-ideológico e da fragmentação identitária ocorridos ao longo das décadas alegorizadas, por exemplo, no já aludido soçobrar dos prédios do Kinaxixi, em *O Desejo de Kianda* (1995).

Por isso, se pensarmos as figurações, na obra de Pepetela, do meio urbano em confronto com o rural, perceberemos uma mudança e um alargamento das premissas do modelo de nacionalidade de que este autor se vale e que lhe fazem, num exercício mnemônico, voltar suas costas à cidade, tentando encontrar no campo traços do passado. Tal se dá porque a urbe, como epicentro do movimento político, representa dissabores e infelicidades, quer para o cão pastor de *O Cão e os calus*, quer para Munakazi e também para Aníbal, personagem de *A Geração da utopia* que, como vimos, se auto-exila à beira-mar, limitando suas idas à cidade tão somente para resolver questões inerentes ao seu sustento material. Outro ponto relevante é que mesmo que a configuração arquitetônica não corresponda exatamente à da cidade, o fato de determinado lugar atuar como sede de um poder político, faz com que haja a degradação sentida, por exemplo, pelo comandante Sem Medo, de *Mayombe* (1980), ao confrontar-se com a burocracia do dirigente André, em Brazzaville.

Assim, a obra de Pepetela evidencia traços que associam o presente urbano ao caos que o anjo pintado por Paul Klee e alegorizado por Walter Benjamin encara horrorizado, denotando a ruína do presente que seus romances trazem à tona. Tal quadro é, do mesmo modo, vivenciado pelos deserdados de Kinaxixe, em *O Desejo de Kianda*; pelos freqüentadores do mercado Roque Santeiro, em *Jaime Bunda, agente secreto* (2002) e, ainda, por Simão Kapiangala, o mutilado de guerra que mendiga no centro de Luanda até ser atropelado e morto pelo filho de Vladmiro Caposso, em *Predadores* (2007), numa localidade, por sinal, próxima à lagoa de Kianda. Deste modo, no processo de construção da nação, a escrita de Pepetela altera marcas tanto de espaço quanto de tempo que apontam insistentemente para a premência do processo de (re)construção da nação.

Calpe funciona, em última instância, como um amplo projeto cuja proposta não se dá num lugar sujeito a limitações espaço-temporais. Estas passam a ser especificadas pela consciência do saber e da previsão do futuro que se abre diante dessa nova referência à cidade, visto que após o cataclismo que encerrou a vida humana, diminuíram as condições de habitabilidade numa Calpe que, tal qual as outras cidades do mundo vai, gradativamente, se desertificando. Torna-se premente um reinício que traga em si novas configurações não apenas para Calpe, a África, mas do mundo, que

farão, finalmente, com que o centro ceda espaço a margens que passarão a convergir para novos rumos e significações.

Entre elas está a eliminação de algumas diferenças político-culturais que resultam, por exemplo, na gravidez de Isis, a intelectual somali que concebe um filho de Riek, o *kimbanda* etíope, encerrando conflitos a que os últimos séculos vêm assistindo aterrorizado. A alegoria contida na concepção da criança não apenas elimina um conflito étnico secular, como também aponta para o despontar de um novo saber decorrente da associação do conhecimento acadêmico da historiadora com os conhecimentos tradicionais de que Riek é mantenedor.

Em meio a estes elementos tão amplos, densos e variados, percebemos que o insólito atua como uma estratégia literária de que Pepetela se vale para revelar um duplo extraordinário que traz em si “uma realidade caótica que se quer ocultar” (PEPETELA, 2008, p. 16), numa retomada do conceito de recalque estabelecido por Freud. Como epicentro da vida e da sobrevivência, a africanidade ressurgiu revestida da importância que discursos hegemônicos rasuraram no decorrer de séculos de exploração das mais diversas ordens, através de sua manutenção na posição perversa de um não-lugar.

Finalmente, ao chegarem aos portões de Brandemburgo, na Alemanha, os sobreviventes de Calpe descobrem que o quase fim do mundo foi, na verdade, o resultado irônico de uma estratégia ideológica catastrófica que, à guisa de mais um novo arianismo, pretendia eliminar a humanidade. Num relatório, lêem sobre a descoberta de uma potente arma e a construção de um abrigo teoricamente eficaz, que manteria vivos apenas “brancos puros e sem qualquer mancha” (PEPETELA, 2008, p. 343), todos membros da igreja dos *Paladinos da Coroa Sagrada*, que, por acreditarem-se portadores de uma nova “sacralidade”, repovoariam a terra.

Ao final da narrativa vemos que, entretanto, ela não se fecha em si mesma. Ao contrário, deixa entreabertas diversas possibilidades que, como é comum à ficção pepeteliana, apontam para um processo de ressignificação de valores que dependem, como nos casos onde a utopia se anuncia, do esforço coletivo. É através dela que despontará uma Calpe em que Kiari ou Joe, o jovem alucinado, deixará de correr sem destino por suas ruas, do mesmo modo que aumentarão as possibilidades de aproximação entre os que estão isolados na floresta por não falarem a mesma língua dos que habitam a cidade, implementando, desse modo, a ordenação de um novo mundo.

Tal fato nos faz retomar o conceito de que a insolitude do desaparecimento da humanidade traz em seu bojo apenas o ardil de uma minoria hegemônica em busca da manutenção de um *status quo* – este, sim, de ordem mirabolante – ao pretender, mais uma vez, rasurar a história do homem ao escrevê-la através de discursos monoglotas. Por isso, resta-nos concluir que o desejo ou sonho de descendência confere novos sentidos à afirmação de Homi Bhabha acerca da estranha temporalidade da negação implícita na memória nacional. Para este crítico, “ser obrigado a esquecer se torna a base para recordar a nação, povoando-a de novo, imaginando a possibilidade de outras formas contendentes e liberadoras de identificação cultural” (BHABHA, 2003, p. 226-227) que legam, africanamente, às personagens de *O Quase fim do mundo* a celebração do recomeço da vida a partir de novas tentativas.

A leitura deste texto de Pepetela nos faz ver que é através da esperança de repovoamento de que o novo é portador – a despontar no indivíduo para espalhar seus efeitos na coletividade – que se poderá adulterar o passado individual a fim de que se produzam modificações na memória coletiva em que o eu consegue se deparar consigo mesmo, finalmente liberto dos transtornos provocados por recalques seculares.

Em tempos bastante recentes em que o homem desafia os limites do conhecimento humano ao construir um potente processador de partículas capaz de desvendar os mistérios da criação do mundo e da vida, o cotidiano e a história se mesclam à escrita literária, fazendo, portanto, mais uma vez valer a certeza de que “os ciclos podem ser eternos”, mas jamais imutáveis.

Sendo assim, Pepetela constrói uma instância de fundamentação reflexiva ao situar-se entre uma heterogeneidade que decorre da observação empírica de seu país e a que se somam a diversidade temática e a unidade que a operação ideológica prescreve e que situa sua ficção dentro dos limites da factualidade histórica. Sua escrita pode, por essa razão, ser descrita como “patriótica” visto que articula espaços diversos que decorrem de segmentos igualmente múltiplos em um só lugar discursivo que se pretende total, muito embora não deixe de ser excêntrico. Ademais, como lemos em Gaudemar, “o patriotismo é uma noção passada, desvalorizada, mas há ocasiões em que a palavra volta quase ao estado puro, sem todos os aspectos suspeitos e mesmo sujeitos que a contaminam frequentemente” (GAUDEMAR, 1998, p. 43).

Ao término deste estudo ficam-nos claras as impressões causadas, numa primeira leitura, pelos textos selecionados. Quer seja de estranheza, perplexidade, curiosidade, inconformismo, enfim, uma vasta gama de sentimentos nos faz pensar a obra de Pepetela a partir do peso irreversível com que este autor aborda as tradições dilaceradas, a guerra, a fragmentação das utopias que revelam cenários de morte, tristeza, dor, sofrimento, miséria, fome, doença e o modo como a morte, ou melhor, os mortos também governam e interferem no mundo. Ao deter-se sobre temas aparentemente insólitos, este escritor atribui ao tempo e à eternidade a capacidade de regular a realidade e o mundo concreto, despertando a atenção de seus autores para as incongruências que nele percebe.

Em última instância, essas considerações não esgotam as possibilidades ofertadas pelo romance pepeteliano. Ao contrário, servem para situar tal gênero no “sistema de signos mutáveis” de que fala Roland Barthes (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 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.

LITERATURE AND NATION – PEPETELA AND THE HISTORY OF ANGOLA

Abstract: *This article aims at examining the dialog between some aspects of the dialogue issued by Pepetela to contextualize the history Angola throughout literature, mainly the novels that characterize the loss of utopia, specifically at the post revolution period. Through some procedures we will notice how the writer proposes a rescue of tradition by fantastic and orality, essential components of this project of “writing the nation”.*

Key Words: *Literature; History; Fantastic; Utopia; Post modernism.*

Referências bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.
- BÂ, Amadou Hampâte. “Palavra africana”. *In: O Correio da Unesco*. Paris; Rio de Janeiro, 11: 16-20, ano 21, nov. 1993.

- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BHABHA, Homi K. **O Local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BOKIBA, Andrè-Patient. **Écriture et identité dans la littérature africaine**. Paris: L'Harmattan, 1998.
- BOURDIEU, Pierre (org). “Efeitos de lugar”. *In: A Miséria do mundo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- 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 Olímpio, 1989.
- CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo maravilhoso**. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- FANON, Frantz. **Os Condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- FREUD, Sigmund. “O Estranho” (1919). *In: Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, s.d.
- GAUDEMAR, Jean-Paul de. **Ordem y la production**. Madrid: Editorial Trotta, 1991.
- GRAÇA, Pedro Borges. **A Construção da nação em África**. Coimbra: Almedina, 2005.
- GUERRA, Henrique. “António de Assis Júnior, sua época, sua obra”. *In: O Segredo da morta*. Luanda: Edições Maianga, 2004. Coleção “Biblioteca de Literatura Angolana”.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- HUTCHEON, Linda, **Póetica do pós-modernismo – História, Teoria, Ficção**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- JAHN, J. **Las literaturas neoafricanas**. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971.
- LARA Filho, Ernesto. **O Canto de Matrindinde**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1988.
- LARANJEIRA, Pires. **A negritude africana de língua portuguesa**. Porto: Afrontamento, 1985.
- LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. *In: História e memória*. São Paulo: UNICAMP, 1996.
- LINS, Ronaldo Lima, **O Fantástico: a modernidade exorcizada**. Revista Tempo Brasileiro, n. 69, 1982.

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

MATA, Inocência. **Laços de memória & outros ensaios sobre literatura angolana**. Luanda: UEA, 2006.

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

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

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

NORA, Pierre. **Entre Memória e história: a problemática dos lugares**. São Paulo: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História, PUC, 1993.

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

PEPETELA. “A escrita é a minha utopia”. Entrevista a Maria Velho da Costa, **Diário de Notícias**. Lisboa, 9 de Agosto de 1992.

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

_____. **A Montanha da água lilás**. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

_____. **A Parábola do cágado velho**. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

_____. **Mayombe**. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

_____. **Muana Puó**. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

_____. **O Cão e os caluandas**. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

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

_____. **O Quase fim do mundo**. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

_____. **Predadores**. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

RIBAS, Óscar. **Missosso: literatura tradicional angolana**. Luanda: Tipografia Angolana, 1961, v.1.

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.

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

SARAMAGO, José, “O tempo e a História”. **JL – Jornal de Letras, Artes & Idéias**. N. 27 de Janeiro de 1999.

_____. Entrevista a Antoine de Gaudemar: “Saramago concede um prêmio ao Nobel”. **Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas**. n.º 3, Outubro/Dezembro de 1998 (p. 42-44).

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

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo, Perspectiva, 1980.

TRIGO, Salvato. **Introdução à literatura angolana de expressão portuguesa**. Porto: Brasília Editora, 1995.

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

VIEIRA, Luandino. **A Vida Verdadeira de Domingos Xavier**. Lisboa: Edições 70, 1974.

WHITE, Hayden. **Context of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation**. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1992.

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

YATES, Frances A. **El Arte de la memoria**. Madrid: Taurus, 1966.

Notas

¹ 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?

² 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.