

PEPETELA: UM ESCRITOR (AINDA) EM BUSCA DA UTOPIA*

*Inocência Mata***

RESUMO

O texto, ao se referir a particularidades das obras do escritor angolano Pepetela, discute a relação dialógica que essas obras estabelecem com o contexto de que emergem. Procura também mostrar que uma das preocupações fundamentais do escritor é a busca de um sentido para a realidade vivida por seu povo, razão por que a utopia e a esperança continuam a sustentar, em sua ficção, as imagens de uma nação ainda por se fazer.

*Já não há luar porque a noite morreu.
Chorai vós, poetas – que eu canto o Sol no seu apogeu.
(António Jacinto, “Profecia”)¹*

UMA VIAGEM PELA OBRA DE PEPETELA

Ao ser galardoado com o Prémio Camões 1997, Pepetela tornou-se também veículo, como certa vez já disse, de *uma homenagem à literatura angolana* e, em última instância, ao próprio país. Por isso, torna-se muito significativa a sua proposta de “reflectir sobre estes tempos [do país], escrevendo”.² Escrevendo sobre Nação e Futuro.

Nada mais acertado. E, no entanto, dizer que Pepetela reflete sobre o país escrevendo fica aquém do que representa a sua obra no contexto das literaturas de língua portuguesa e em contexto angolano, e não apenas o contexto literário angola-

* Conferência proferida no dia 29 de Janeiro de 1999 na sessão solene de homenagem a Pepetela, organizada pelo Instituto Camões e pelo Ministério da Cultura Angolano (Luanda, Centro Cultural Português/Embaixada de Portugal).

** Universidade de Lisboa.

¹ *Mensagem*. CEI, Lisboa, Junho de 1963, n. 2.

² *Expresso – Revista*, 17/11/1990. p. 85.

no. A obra de Pepetela, com efeito, revela uma força dialógica intensa com o contexto de que emerge: um diálogo extremamente ativo entre o *país vivido e vivenciado pela consciência coletiva e filtrada pela consciência individual* do escritor, entre o país *ideal* e o país *real*. E apesar desta imersão neste universo, visceral e saturadamente angolano, de que o escritor – no sentido mais sublime do conceito, legitimado e sacralizado pelos românticos – se assume como a má “consciência do seu tempo”, na expressão de Saint-John Perse (1991, p. 34); e apesar disso, dizia, o escritor não deixa, constante e ideologicamente, de se “universalizar” através de contínuas reapropriações de signos, mitos e símbolos eminentemente universais, gregos, mormente. Como seria de se esperar de quem, desde os tempos de infância na velha Benguela, deambulou pela “fronteira do asfalto”, bebendo de duas realidades, de duas filosofias, de duas tradições, dois modos de vida, resultando uma cultura feita de confluências, que o próprio escritor caracteriza como de “uma base africana fundamentalmente civilizacional e uma influência européia, em particular portuguesa”.³ E essa cultura de confluências – também de confluências africanas – que constitui a matriz da cultura urbana, consolidada com uma cultura acadêmica que se manifesta na alegórica ligação Ogum-Prometeu-Zeus (**Mayombe**), na equivalência onomástica e profética da menina Cassandra (**O desejo de Kianda**), possuidora de um dom que se tornaria maldito (porque de todos, à exceção do Velho Kalumbo no final, era a única personagem que ouvia o cântico da Kianda; na idealizada identificação entre a figura do profeta bíblico e João Evangelista, (idealizada mas não realizada, porque João Evangelista, educado numa missão, afasta-se, para desespero do pai e do avô, das crenças e das práticas religiosas e casa-se com uma mulher pouco convencional), da profanização ideológica da doutrina marxista que CCC (Carmina Cara de Cu) representa – de “líder da ala radical da Jota” (p. 17),⁴ CCC passa a política-empresária e justificava-se com a idéia segundo a qual havia “três séculos de ética capitalista a demonstrar a legitimidade da coisa” (p. 59), nos nomes simbólicos das personagens de **Yaka** (Aquiles, Orestes, Ulisses, Dionísio e o próprio Alexandre) – e seria interessante ver como se tecem os percursos dessas personagens, questão que eu não poderia aqui tratar sob pena de transformar esta pequena panorâmica numa dissertação, porventura fastidiosa.

³ *Expresso* – Revista, op. cit., ibidem.

⁴ Carmen Lúcia Secco fala da identificação profanizante de CCC com os cânticos proféticos pagãos “Carmina Burana” (“A alegoria de Kianda e o olhar “melancólico” de Pepetela”. 5º Congresso Internacional da Associação de Lusitanistas, Oxford, 1-8 de Setembro de 1998). *Carmina Burana* são canções encontradas em 1803 no Mosteiro beneditino de Beuren (na Baviera – daí o título, em latim), escritas, entre os séc. XI-XII, em baixo-latim (duzentas e cinquenta) e em alemão e alemão-latim (cinquenta e cinco). São “canções religiosas e políticas, em parte como sátira moral contra o clero, e figuram ao lado de canções profanas, amorosas, sobre a bebida e o jogo dos dados com um tom grosseiro e sensual”. A autoria é anônima. In: *Moderna Enciclopédia Universal*, Lexicoteca, Lisboa, Círculo de Leitores, vol. 4. Não me parece despicienda esta idéia da brasileira Carmen Lúcia Secco, embora em conversa com Pepetela o autor tenha confessado não conhecer – nem nunca ter ouvido falar – desses cânticos.

O lugar fundamental de Pepetela na literatura angolana advém do fato de ele ser um escritor que continua na *senda de escrever o país*, acompanhando as transformações sociopolíticas e culturais do país, antecipando até as discussões mais incômodas. É no fundo um trabalho sobre a História, uma constante na obra de Pepetela desde **As aventuras de Ngunga**, uma singela narrativa sobre o cotidiano das zonas libertadas durante a luta de libertação para servir de material didático nas escolas das zonas libertadas, escrito em 1972 (embora **Muana Puó** e **Mayombe** tenham sido escritos antes, respectivamente em 1968 e 1971), ao seu mais recente romance, **A gloriosa família** (1997), com um subtítulo esclarecedor quanto ao seu lugar genésico: “O tempo dos flamengos”, isto é, o século XVII, mais precisamente entre 1642 e 1648, quando os holandeses conquistaram a cidade de Luanda; **A corda** (1978) é uma sátira didática comicamente maniqueísta, que fala da guerra – como se do confronto entre duas equipes se tratasse – numa altura em que a “consciência política” angolana não *falava* (ainda) da guerra civil que o país vivia; **Mayombe** é uma radiografia das relações humanas numa base de guerrilheiros fechados no útero da floresta do **Mayombe**; **Yaka** acompanha a saga de uma família de colonos em Angola, o seu percurso e as suas opções desde dos finais do Séc. XIX (significativamente desde 1890: data do *Ultimatum* inglês) até às vésperas da independência do país e como se processa a sua *nativização*. Para além de **A revolta da casa dos ídolos** (1980), engenhosa efabulação das primeiras relações, primitivamente de comércio, entre Portugal e o reino do Kongo, enquanto **Lueji – o nascimento de um império** (1989), enenação do diálogo entre o Passado e o Presente para reinvenção do Futuro, é um romance de apetência etnográfica, cuja síntese entre a tradição e a modernidade é ensaiada visando a (re)interpretação do presente através do cruzamento de dois tempos históricos, o passado – “Quatro séculos atrás, (pelo menos)...” (**Lueji**, p. 9) – e o futuro – “Quatro séculos depois (amanhã)...” (**Lueji**, p. 26) – mas futuro trespassado pelo presente. É o fundo histórico e lendário que serve de contraponto e de húmus para a personagem Lu que, na sua relação mística com **Lueji**, estabelece a ponte entre o passado e o presente para fazer significar esse passado enquanto o presente emerge com um sentido diferente. Por seu turno, **A geração da utopia** (1992) é a ocasião para o escritor exercitar a sua memória individual, num percurso marcado pela tensão encanto/desencanto, percurso que é também o de uma geração *através do cruzamento* da memória histórica e individual, perseguindo a história de uma geração que, afinal, é também parte da história de um país. **O desejo de Kianda** (1995) pode ler-se como crônica efabulada de uma história recentíssima (1994), do pós-abertura multipartidária, e **Parábola do Cágado Velho** (1996) como exercício de reflexão sobre a intolerância como um dos males que minam a humanidade angolana, numa narrativa cujo elemento dinamizador da temporalidade é a guerra com os contendores concentrados na figura de dois irmãos, Luzolo e Kanda, ao mesmo tempo que põe em confronto a sociedade rural e a urbana (Calpe), num fio temático que re-

monta a **Muana Puó** (1978), e continua em **O cão e os calus**, embora aqui Calpe apareça apenas como lugar de “montagem” dos fragmentos da “reportagem” sobre a cidade de Luanda: “Calpe, ano de 2002”. Estas são construções (proféticas) de uma história recente, trágica, que, não obstante se regenera pelo poder simbólico da água, uma das alegorias mais recorrentes em Pepetela. Como uma vez já afirmei Pepetela é um escritor que escreve o país, acompanhando o seu fazer, constituindo-se, por isso, como um dos mais pungentes registos da nação angolana na construção da sua identidade. (Mata, 1997, p. 79-80)

UMA ESCRITA DE TENSÕES DIALÉTICAS

Esse registo faz-se de uma dialética de tensões de que vive o país e sobre as quais o escritor reflete, escrevendo. Porque uma constante que significa (isto é, que cria “constelações de sentidos”) na obra de Pepetela é a tensão permanente entre a escrita e o vivido/vivenciado: em **As aventuras de Ngunga**, em **Mayombe** e em **A geração da utopia** são significativas as sugestões de uma projecção biográfica – não direi autobiográfica, embora talvez em **Yaka** se possa também ler nas entrelinhas da gestação textual uma fusão entre o percurso da família Semedo e os fiapos de um percurso mais reinventado do que imaginado:

*É necessário analisar este período colonial, porque marcou Angola. Com o aparecimento e o descobrimento de uma cultura de miscigenação, cujas raízes é preciso procurar. É um projecto de longa data. Tive de fazer uma certa pesquisa histórica, em jornais, etc. Mas não exagerei. Investiguei, apenas para ter algumas bases históricas, para melhor conhecer **uma realidade anterior a mim**, e ser capaz de escrever, contudo, sempre em termos de ficção. Se a pesquisa fosse demasiado aprofundada, deixaria de resultar uma obra de ficção.* (Pepetela, 1983. O sublinhado é meu).

A obra de Pepetela vive, pois, de uma ciência de tensões que dinamizam a narrativa através da gestão que as personagens fazem dessas tensões: tensão entre a unidade e a diversidade, entre o diferente e o mesmo, como em **Mayombe**, entre mundividências e direcções de olhar, isto é, modos de percepcionar a história colonial angolana, como em **Yaka**, (aqui falo também de uma diferença que constitui o *leitmotiv* da narrativa: a diferença, quase antagonismo, entre duas visões do mundo que funcionam como duplo uma da outra, a do patriarca Alexandre Semedo e a de Vilonda, o saber da memória da Terra), entre estratégias de sobrevivência e de contestação (**O desejo de Kianda**: João Evangelista desiste, exilando-se num mundo virtual em que a sua energia bloqueada se liberta na conquista e destruição de mundos virtuais, e Kianda reage alagando Kinaxixi e devolvendo ao largo e à ilha a sua antiga geografia pré-colonial), tensão entre interesses socioeconômicos divergentes no *mo-*

dus operandi (**A gloriosa família**), entre estratégias de resistência (**A revolta da casa dos ídolos** e **Parábola do Cágado Velho**)... Tensão ainda entre o projeto coletivo e o querer individual, como o próprio escritor equacionou: “esta dificuldade de inserção do indivíduo na sociedade, num projeto coletivo” (Diário de Notícias, 4/2/1990) – e eu acrescento, sem perder a sua identidade individual.

Com efeito, o discurso da identidade tem um *lugar* fundacional na literatura angolana, tal como em outras literatura suas congêneres, literaturas emergentes, que na sua vertente libertária é apostrófica, afirmativa e reivindicativa. Na sua intenção *performativa*, a realização discursiva da representação da identidade canibaliza os conflitos e pulsões divergentes mobilizando uma retórica que sintetiza vozes diferentes, “partilha” memórias históricas e sociais e coletiviza angústias e aspirações, gerando uma escrita de contaminação épica, de que a poesia nacionalista e negritudinista se faz paradigmática. Pretendia-se a construção de um “corpo uno”, o corpo da africanidade, nas suas cinco versões nacionais.

O período pós-colonial conhece, porém, uma realidade em que o olhar disfórico se vai impondo, desde os inícios da década de 80, designadamente com **Mayombe** (1980) para desvelar os trilhos da nação simbólica, construída sobre um *ideal* que se sobrepôs ao país *real*. A atual literatura angolana é, assim, caracterizada por experiências estéticas, relevadas de diferentes preocupações vividas e *sentidas* pelos escritores que continuam, embora de forma diferente, a fazer da sua escrita veículo de suas reflexões sobre a sociedade. E uma das tendências mais significativas é o trabalho de reinterpretção do passado, seu funcionamento e sua projeção no presente através de mediações metafóricas, simbólicas e alegóricas. Dessa realidade literária, eclética e insubmissa continua a emergir, aqui e agora, em contexto pós-colonial, um certo discurso da identidade, doravante através de itinerários da multiplicidade, trazendo à cena literária dramas coletivos segmentais que delinham tempo e espaço, discurso agora impulsionado pelo desejo de (re)constituição e revelação de uma nacionalidade sem qualquer espírito nacional hegemônico. A este propósito, cito José Saramago: “(...) a verdadeira História dos povos está nas literaturas (...). O que me interessa é o passado, aquilo que não está na História, porque esta é apenas *uma* parte do passado”. (Saramago, 1998. O sublinhado é meu)

Ousa-se, assim, tanto uma desarticulação da história escrita oficial (colonial e nacionalista) como um processo de desconstrução da memória mítica da história e da nação, como se pode ler em **Mayombe** ou em **A geração da utopia** (1992), ou o desvelamento dos meandros menos harmoniosos de um passado tido como exemplar como em **A revolta da casa dos ídolos** e **A gloriosa família**, em que os africanos são cúmplices da sua própria desgraça e até protagonistas dela. Começa-se a desenharmos um discurso cuja expressão literária encontra na narrativa histórica a ancoragem para um processo de relativização da história, recuperando-se e desocultando fragmentos e segmentos, antes irreconciliáveis e absolutos. Por outro lado, desenvol-

vem-se nessas ambivalentes temporalidades do espaço-nação as fronteiras (proble-máticas) da moderna identidade angolana. (Bhaba, 1994, p. 294)

CERZIR O CORPO DA NAÇÃO NAS TEIAS DA HISTÓRIA

O que Pepetela faz é trabalhar a historicidade, melhor, a *fatalidade histórica*, no seu confronto com a *idealidade cultural e histórica* para encetar uma “reinterpretação fundadora” do país. Esta parece ser, aliás, uma tendência que se vem consolidando como corrente por ser uma das marcas mais emblemáticas do discurso pós-colonial da ficção angolana: Henrique Abranches com **Kissoco de guerra** (1985), **O clã de novembrino** (1989) e **Misericórdia para o Reino do Kongo** (1995), José Eduardo Agualusa (**A conjura**, 1989 e **Estação das chuvas**, 1996), este último **Maio, mês de Maria** (1997) de Boaventura Cardoso ou Sousa Jamba com **Patriotas** (1990/1991). Pelo funcionamento sociológico que as literaturas africanas (ainda) têm, dada a sua natureza emergente e a das sociedades em que se produzem, a literatura angolana assume-se também como *ensaio crítico do registo das diversificações das paisagens culturais e afectivas do homem angolano*, por um lado, e, por outro, como registo da *visibilidade das diferenças entre o viver rural e o urbano*, embora sob a influência dos modelos urbanos onde se busca a síntese de uma *cultura a ser nacional*. Pelo seu comprometimento com o público, a crítica atravessa o texto e, num processo cumulativo, o texto passa a ser mais do que aquilo que diz e o que se diz dele. Isto é, vai além da ficcionalidade.

Antes, no período colonial destinador de uma atividade de escrita de intenção libertária, a ficção fora marcada pelas intenções externas ao texto, por uma intencionalidade mais apelativo-conativa do que estética. A construção do discurso nacional, na sua vertente literária, relevou da necessidade histórica da laboração da (idéia de) nação tecida com signos e símbolos contingentes e arbitrários que emergiam de um quotidiano dilacerado pelas injustiças sociais, visando um imaginário de coesão de um corpo uno. Hoje, o que se intenta é a *apreensão sintética do sentido da unidade desse corpo complexo* em que se interpenetram registos de diferentes identidades culturais, históricas e sociais, registos manifestos através de “negociações de sentido” dos vários segmentos em presença.

Em **Yaka** (1984), por exemplo, uma (alegórica) saga familiar, os sujeitos protagonistas (uma família de colonos, de várias gerações) reclamam-se agentes de um processo cosmogónico, de construção de, mais do que a identidade de um segmento, a identidade nacional, aquela que procura responder a dois universos e, por isso, pretende reivindicar o estatuto de paradigma do novo homem *modernamente* angolano, através de uma “reinterpretação fundadora”. Nem por acaso essa alegoria da saga familiar: com efeito,

A questão que aqui se põe é que (...) a nação pode remontar as suas raízes a uma linhagem comum imputada, em que os seus membros são irmão e irmãs, ou pelo menos primos, diferenciados por laços familiares com estrangeiros. (Smith, 1997, p. 26)

Para Luís Kandjimbo, tal polarização das personagens (brancas: protagonistas/negras: em quase ausência) e a valorização da alteridade das primeiras, aquilo que ele considera a “subalternização da História” (africana, entenda-se) constituem parâmetros sobre os quais apoia a classificação de **Yaka** como romance colonial, como “texto colonial exótico”. Centrando-se nas “relações raciais e sua representação”, Kandjimbo considera que,

Na articulação que os elementos do texto produzem, o sentido instaurado acaba por ser metáfora do povoamento branco em Angola e ao mesmo tempo a ironia das teses do luso-tropicalismo sobre a realidade sociológica, no plano das chamadas relações raciais ou da “multirracialidade” de Portugal. (Kandjimbo, 1997, p. 47)

Leitura que Pires Laranjeira reputa de *fundamentalista*, embora considerando, na esteira de Manuel Ferreira, tal como Kandjimbo, que “o que marca, o que lhe [romance *colonial*] confere essa qualidade de *colonial* é precisamente a perspectiva colonialista do narrador, que está subjacente ao texto”. (Ferreira, 1989, p. 237)

*Curieusement, un jeune critique angolais [Luís Kandjimbo], touché par un certain fondamentalisme noir (pour ne parler que d'une hypothèse parmi d'autres), s'appropriate de ces paroles de M. Ferreira pour, avec quelque perversité critique, s'interroger sur si le roman **Yaka** (1984), de Pepetela, ex-guérillo et ex-gouvernant angolais (pas noir), ne sera pas un roman colonial, par le simple fait d'élire comme personnage principal un blanc angolais et sa famille.* (Laranjeira, 1998, p. 10)

Se existe nestas considerações a perversidade do que é criticado (porque Alexandre Semedo não reivindica a *angolanidade*, apenas a *posse da terra*), isto é, a rasura de uma complexa e multidimensional polissemia cultural e a importância da historicidade que interessa desvelar na *construção* das significações textuais, talvez os símbolos fundadores do texto, incontornáveis para esse desvelamento – a estátua **Yaka**, a adaga *cuvale* e o *sapalalo* (de Alexandre Semedo)/a *onganda* (de Vilonda) –; dêem o tônica dessa potencial produtividade de sentidos: note-se, por exemplo, que apenas Joel consegue interpretar a estátua e o seu “ar irônico”: “A estátua representa um colono, avô. (...) É o que o escultor pensava dos colonos. Ridicularizados. Veja o nariz. Burros e ambiciosos!”. (**Yaka**, 387)

Joel/Ulisses, significativamente o bisneto *angolano* de Alexandre Semedo, e que é, em certa medida, o seu duplo, é o único que “ouve” o chamado da terra, a quem o avô “confessa” que decidira não sair da terra e um dos “raros eleitos” a quem a estátua **Yaka** pode falar (fala de Alexandre Semedo, **Yaka**, p. 388), aquele que her-

da o punhal cuvale, mas que recusa a herança do sapalalo por o considerar não mais do que “um casarão em ruínas”, “Ainda para mais, o símbolo mais acabado do colonialismo” (Yaka, p. 390). “Vai, Ulisses [diz Alexandre Semedo], responde ao chamado da terra. (...). Joel sai, abraçando o punhal cuvale, e não ouve a última frase”. (Yaka, p. 388)

Para Kandjimbo, o que se passa é que se dá, de forma perversa, a *etnicização* das diversas componentes autóctones, enquanto, pelo contrário, se reconhece a *nacionalização* daquela *marcada* pelo signo da alteridade, apesar da sua *nativização*: “Quando nasci [diz Alexandre Semedo], deixaram-me cair no chão. E comi a terra. É isso, acho que não é feitiço nenhum. E se for...”. (Yaka, p. 388)

Do que se trata, aqui, nesta discordância de olhares, é da questão da recepção, polarizada nas leituras de Luís Kandjimbo e de Pires Laranjeira. Mas este conflito de olhares sobre o texto, polarizado na leitura da função das personagens como representantes dos segmentos étnicos originariamente conflitantes, talvez se deva ao fato de, mesmo considerando que “identidades (...) são identificações em curso”, “(...) as identificações, além de plurais, são dominadas pela obsessão da diferença e pela hierarquia das distinções”. (Santos, id. p. 119)

Enfim, o que se insinua – *e esta agora é a minha leitura* – é a gestação de uma nova gramática discursiva em que a *pátria* se assume, doravante e também, como *terra* apropriada em que o sentimento de posse já é legítimo. É, pois, significativo o fato de, logo no início da narrativa e da história, o “primeiro vagido” ecoar na terra cuvale, silenciá-la e “muito depois da primeira fala (...), ainda coisas e seres se miravam e miravam para fora, aguardando” (Yaka, 1985, p. 17), enquanto Alexandre Semedo se *nativiza*, ou se *naturaliza* na *Tellus*, ao morder a *terra*, ficando o corpo misturando com o pó da terra e os líquidos que trazia consigo ao sair da mãe (Yaka, idem, p. 18). Toda essa sequência conforma uma simbólica genesiaca, reforçada pelo ajuntamento dos fragmentos do corpo (a Boca, os Olhos, o Coração, o Sexo, as Pernas), numa representação metonímica de um corpo coeso, novo, mas reconstituído com o que já existia. Neste âmbito, também é significativo o fato de essas partes serem introduzidas por uma fórmula que releva de um saber gnômico que, semanticamente, remete para um tempo primordial, mesmo se esse tempo nem sempre é marcado por uma origem, como no segmento de “As pernas” – mas, mesmo então, sabemos que o tempo é 1975, o “ciclo das pernas”, com as quais “os homens atravessam os desertos, sós” (epígrafe que fecha esta narrativa pentagramática), ano da independência política do país, que coincide com a destruição do sapalalo, lugar simbólico do “tempo primordial/tempo colonial”, a decisão de Joel de ficar, alistando-se nas FAPLA (Forças Armadas Populares de Libertação de Angola, o exército do MPLA), a morte de Alexandre Semedo, o desmembramento da família colonial e, conseqüentemente, de um “começo radical”. E no final, quando a estátua fala, *realizando*, com a sua dispersão, a extensão territorial (o coração embaixo, a boca para um lado, os olhos pelo

mar, o sexo para o Norte e as pernas para o Sul, *territorializando* a nação), (re)inicia-se um outro ciclo de interpretação da história, não já o de Alexandre Semedo: porque este morre, mordendo de novo a terra, a ela regressando simbolicamente, para emergir na pitangueira, fechando-se o ciclo da *nativização* e *concluindo-se o percurso iniciático da fundação da ancestralidade* daquele segmento (a “reinterpretação fundadora” de que tenho vindo a falar, na esteira de Boaventura de Sousa Santos):

A terra que a boca de Alexandre Semedo morde lhe sabe bem. É o cheiro do barro molhado pelo orvalho de madrugada e o som longínquo de badalos de vacas na vastidão do Mundo. Leva esse sabor o cheiro de terra molhada para cima da pitangueira, onde fica a balouçar, para sempre. (Yaka, p. 395)

De novo a ironia, se pensarmos que Vilonda, esse reinicia o seu ciclo na mulemba, reconfirmando o lugar tradicional desta árvore na memória mítica e no imaginário dos que já *cá* estavam – para retomar a bipolarização, tão intensa neste texto – e não na pitangueira, uma “simples” árvore de quintal, sem qualquer topologia de sacração. Ironia que aparece amargamente explicitada pelo próprio Alexandre Semedo que, esmagado pelo peso das próprias memórias, se considera, a si próprio, uma múmia dentro de um museu, o sapalalo. (Yaka, p. 390)

Em **Yaka**, a voz narrativa é plural, num hibridismo textual que engloba a voz do narrador, a voz da estátua **Yaka**, e a voz de Alexandre Semedo, o colono patriarca da família que dá origem a uma outra “raça” de angolanos de que o seu bisneto, Joel, é o paradigma: “Fico a lutar pela minha terra” (Yaka, p. 379). Na sua legitimidade de marcar de forma actuante a busca de uma integração e do reconhecimento de um segmento étnico e sua identidade etnossocial, o que se intenta afirmar é uma identidade própria, que é uma síntese conseguida por meio da apropriação transformadora do espaço, reorganizado para a nacionalização desse segmento identitário e para a conceituação da angolanidade a partir dessa marca, aproximando-se da definição de Mário de Andrade, escritor modernista brasileiro, a propósito de brasilidade: “o direito de ser brasileiro, como cada um pode e deve ser” (Apud, Castello, 1997, p. 111). Ainda em 1983, ano em que **Yaka** foi escrito, Pepetela dissera, já no trilho dessa reflexão, ainda que não nomeada, sobre a questão da identidade feita de uma multiplicidade de segmentos e de olhares: “Há uma síntese a fazer, em termos conscientes, e isto é importante, dada a nossa História [de Angola], ser uma História de contradição entre o povo angolano e o regime colonial”. (Pepetela, 1983)

Do que o autor fala é do projeto de uma cultura nacional como síntese: “A luta pela independência marcou um corte [com o passado colonial], houve uma afirmação de personalidade. Agora podemos, sem problemas de espécie alguma, estar abertos para a nossa realidade, e assumi-la como um todo”. (Pepetela, *ibidem*. O sublinhado é meu).

Ideia que o autor explicitaria, anos depois: “[**Yaka** é] prefiguração da uni-

dade nacional: uma estátua que viaja por todo o país, unindo, através do mesmo problema, os vários povos do território angolano”. (Pepetela, 1986)

Dei o exemplo de **Yaka**, mas poderia ser de **Lueji** – *o nascimento dum império* e **A gloriosa família...**

É que estas obras realizam a textualização de traços primordiais (o *primeiro* Semedo, a *primeira* Rainha, o *primeiro* Van Dum...) que configurariam a busca de identidade que se pretende de raiz vinculada ao fértil e diverso solo pátrio e desvelariam a recuperação de um mito (de fundação) que sacraliza um território, através de movimentos em torno do *Mesmo* e do *Uno*, vistos como significantes da conquista territorial, como processos de confrontação/harmonização, de sincretização com o *Outro* (Fonseca, 1997, p. 93).

MEMÓRIAS RECONSTRUÍDAS

Nesta deambulação territorial e de movimentos entre o *Outro* e o *Mesmo* se busca a reconstituição da memória da identidade. E por vezes, esta reconstituição não se faz por um percurso do traço primordial, como em **Yaka**, em **Lueji** ou em **A gloriosa família**, pela explicação fundamental de uma origem ou pela ânsia de se voltar a ouvir um “eco do Gênesis”, na expressão da brasileira Maria Nazareth Fonseca, já citada ; outras vezes, para acompanhar a pulsão quase apocalíptica do país, ela faz-se da tensão entre memória do saber ancestral e o saber da memória ancestral, tensão de que vivem **O desejo de Kianda** e **Parábola do Cágado Velho**, obras que dinamizam “memórias reconstruídas”.

A primeira marca que aproxima os dois textos reside no entrelaçamento do *fato* e da *ficção*, da *crônica* e do *mito*, construindo uma tessitura codificada que busca nos lugares recônditos e dolorosos da memória histórica e mítica a compreensão do presente, qual poesia, que visa a organização do caos para fazer significar o mundo.⁵ Tal como o “síndrome de Luanda”, que é exposto no discurso cronístico, é unido pela melodia praticamente inaudível da lenda de Kianda que a fabulação resgata, também o caos que desabou sobre a Munda e de que nem o Vale da Paz, último refúgio das personagens da aldeia, se livrou, só encontra sentido no “encontro solitário” de Ulume com o Velho Cágado. **O desejo de Kianda** estigmatiza, através da fábula, a perda das raízes identitárias de Angola. A compreensão do discurso factual – que constrói uma história em que as personagens são CCC, João Evangelista, Honório, o Velho Mateus Evangelista e outros, e em que é apresentado o dilaceramento da nação, que vai perdendo os seus valores éticos e morais – encontra-se na fábula que propõe uma saída interna, uma solução local: os prédios caem porque Kianda se re-

⁵ A expressão é de António Ramos Rosa, no seu texto sobre “A constituição da palavra poética”. (Rosa, 1964)

volve debaixo do lago soterrado pela geografia colonial e o processo escatológico do país. E perante a incapacidade da ciência sismológica americana e das equipes multidisciplinares francesa, japonesa, finlandesa e sul-africana, são os escritores Arnaldo Santos e Luandino Vieira que intentam uma explicação; por outro lado, Cassandra e o velho cego, Kalumbo, que não são compreendidos pela “média normal”, metáfora da sociedade, são muito importantes na narrativa por serem as únicas personagens a perceber e a acreditar no lamento de Kianda, funcionando, respectivamente, como símbolo de pureza e guardião do saber ancestral. Portanto, estamos perante dois campos que se entrecruzam no processo de reconstituição da memória da nação: o saber da memória (Arnaldo Santos e Luandino Vieira) e a memória do saber (o velho Kalumbo). E na mesma senda labora a enunciação narrativa de **Parábola do Cágado Velho**: através de uma narrativa em dezenove segmentos focalizada em duas histórias (a relação entre Ulume, a Muári e Munakazi, por um lado, e, por outro, a relação entre dois irmãos desavindos, Luzolo e Kanda), o texto constrói um universo que tence fato e ficção, sendo aquele o universo de conflitos históricos identificáveis através de um conjunto de sinais tangíveis que convidam – e permitem – lê-los como representação do vivido e do conhecido, e a ficção a reinvenção das raízes fabulosas: a relação entre Ulume e o Cágado, símbolo do Saber (Secco, 1998). O momento de encontro com o Cágado é um momento de encantamento em que o tempo se suspende e o vazio se apodera do tempo: é o momento em que Ulume recua a um tempo primordial tentando resgatar o diálogo com as forças da *Tellus*. Através de uma voz vinda do passado filtrada pelo olhar de Ulume, o texto traça o percurso rememorativo do processo histórico angolano em que a guerra é o elemento que dinamiza a temporalidade: primeiro as “guerras entre os sobas”, depois as “guerras de kuata-kuata”, depois as “guerras da resistência” (passiva) ou o tempo colonial, depois as “guerras de libertação”, depois a independência (tempo amargamente entendido no texto como intervalo entre guerras, não tempo de paz) e, de novo, as “guerras fratricidas” (entre Luzolo e Kanda). A narrativa, contaminada pelo sopro épico, desenvolve-se numa lógica anti-épica: o que se narra não é o “heróico” mas a resistência do povo martirizado que não se deixa soçobrar – e nisto reside a sua heroicidade. Num tempo de constante desagregação – os habitantes da aldeia têm de mudar sempre de lugar para fugir à guerra – é preciso preservar a memória da Munda. E é interessante o fato de, para recuperar a memória coletiva, a enunciação dar voz à memória individual: a de Ulume. Mas é uma memória individual tecida com fiapos do épico (no sentido de Emil Staiger) e do mítico (os labirínticos diálogos monologados com o Cágado que intentam reordenar e dar sentido aos eventos históricos).

Num tempo distópico, atravessado pelo desencanto e pela perda da inocência, o tempo pós-colonial, **Memória** e **História** são agora matrizes do novo discurso da identidade cuja topologia passa também pela revitalização de um passado e o questionamento de um passado mítico, construído sobre uma mística do heróico e

do épico, em que radica o discurso nacionalista. Os dois romances falam de uma realidade “antiépica”, em que os sujeitos opostos já não são os “outros”, mas os “mesmos” – note-se, a propósito a amarga e caricatural incompreensão das personagens da Munda para discernirem a diferença entre os “nossos” (militares) e os “outros” (militares) em **Parábola do Cágado Velho**: “— Mas então o Kanda é dos nossos e o Luzolo do inimigo? — Penso que sim. Pelo menos o Kanda é dos meus nossos, não sei quais são os nossos dos outros”. (p. 100)

Na sua globalidade caleidoscópica e diferencial, e até antagônica, e *através dos fragmentos das múltiplas e variadas vivências e experiências*, de que se fazem os textos em questão, o conhecimento da história dá os traços que vão definindo o recorte do perfil do país, cada vez menos harmonizante.

UM CICLO SEMPRE NOVO...

Mas de uma *escrita de esperança, de imanência solar* – de que **Mayombe** é o expoente máximo, com a coesão dos guerrilheiros em torno da memória do Comandante Sem Medo sacrificialmente morto, se fazem parte também, **As aventuras de Ngunga, Muana Puó, Yaka** e mesmo **Os cão e os Calus** (se pensarmos que a auto-ironia é manifestação de uma amarga lucidez) e termina em **Lueji**, no limiar de um novo ciclo da própria vida do país (que designarei, para simplificar, como a “segunda república”) – Pepetela redesenha, a partir de **A geração da utopia**, uma outra geografia literária, **a da desesperança**, que continua com **O desejo de Kianda** e **Parábola do Cágado Velho** e inflete com **A gloriosa família** (*O tempo dos flamengos*), obra em que Pepetela *reinaugura um escrita de “fundação”, cosmogônica*, (já ensaiada em **Yaka**), em que a História se rarefaz com um sopro profético e a narrativa se desenvolve numa auto-reflexividade; quer dizer, o narrador, o escravo mudo de Baltazar Van Dum (informação que o leitor só tem no final), narra sob a dinâmica de uma focalização múltipla, um multiperspectivismo, e vai ensaiando contínuas interpretações do presente que já é passado (interpretações marcadas pela sua subjetividade), confrontando as suas com outras interpretações para, no final, se conformar uma visão plural da realidade, daquele passado. Não incluo neste percurso de “esperança – desesperança – cosmogonia/fundação” os textos dramáticos, **A corda** e **A revolta da casa dos ídolos**, porque parecem pertencer a uma outra geografia pontuada por um sentido experimental, esta última obra decorrente das pesquisas que o escritor fez quando integrava, em Argel, a equipe que elaborou **A História de Angola**.

Não obstante, os textos nunca resvalam para o moralismo, a demagogia pura ou o manifesto ideológico, apesar de, em última instância, a guerra textual poder ser resumida num conflito entre a “ética do ter” que tem vindo a substituir a “ética do ser”. A obra de Pepetela cria um “percurso de sentidos” em que, para além de

conflitos que dinamizam as narrativas, o autor aprofunda conflitos que jazem a outros níveis, mais introvertidos, nas próprias personagens, em nível de subjectividades⁶ individuais: Sem Medo, Alexandre Semedo, Lueji/Lu, Uli, Aníbal/o “Sábio”, ou mesmo Sara, João Evangelista, Ulume são personagens que se consomem entre as expectativas externas e as indagações interiores, indagações que contaminam o próprio leitor e constituem a força geradora de sentidos: por exemplo, a interrogação do narrador no primeiro segmento narrativo de **Parábola do Cágado Velho**, significativamente intitulado “Invocação”, será percebida pelo leitor como interrogação que em todo o texto Ulume se põe a si próprio (porque toda a narrativa, como já disse, se desenvolve sob o ponto de vista desta personagem):

A obra de Suķu-Nzambi estava completa. Mas nunca se interessou por ela. E a obra de Suķu-Nzambi parecia esquecida de viver.

Até hoje os homens, parados, atónitos, estão à espera de Suķu-Nzambi. Aprenderão um dia a viver? Ou aquilo que vão fazendo, gerar filhos e mais filhos, produzir comida para outros, se matarem por desígnios insondáveis, sempre à espera da palavra salvadora de Suķu-Nzambi, aquilo mesmo é a vida? (Parábola do Cágado Velho, p. 9)

O texto começa, pois, com uma busca, uma interrogação: Ulume busca entender o mundo que o rodeia, o “seu mundo”, que ele já não entende:

Ulume, o homem, olha o seu mundo.

Por vezes a terra lhe parece estranha. (p. 11).

E todo o texto persegue essa busca, com a personagem: Ulume atualiza uma memória evidenciada em guerras, responsáveis pelo desmantelamento do mundo/Munda – os espaços, as relações, os espíritos, os hábitos, a cultura. (Secco, 1998)

As personagens de Pepetela têm com a tradição uma relação revolucionária, nunca de ruptura nem de submissão: ancorando-se nela, a tradição, nela busca força para as subverter, saindo dessa estratégia do saber/viver cultural uma tradição mais reforçada: Lueji e Lu, por um lado (Lueji) e Ulume (de **Parábola do Cágado Velho**), por outro, são exímios gestores da tensão entre tradição e modernidade. A força de Lueji, que no romance representa o universo das raízes ancestrais, reside nessa capacidade de contínuas transgressões sem operar ruptura com a tradição: desde criança, quando brincava despreocupadamente no lago das porcelanas, Lueji representava, ela própria, uma primeira transgressão: era a única menina entre os rapazes, ainda que dois dos rapazes fossem seus irmãos; e as transgressões continuam na relação invulgar com o pai e com o irmão Tchinguri, na postura ativa entre os anciãos dos Tubungo, no modelo de uma “autoridade feminina” no exercício do poder, no casamento (por amor) com Ilunga, chocando os guardiães das regras tribais da

⁶ Entendendo aqui por subjectividade “formação individual da realidade, forma de alienação” (M. L. Lepecki, *Expresso*, 9/4/82)

endogamia, no modo como geriu, com lealdade, a guerra com Tchinguri, contrariando as sugestões dos Tubungo (p. 138), na forma como geriu a sua infertilidade, e, a maior de todas as transgressões, essa vinda de Kondi, seu pai, mas concentrada na sua figura, que foi fazê-la rainha, passando-lhe o lukano. Lukano que transita, metaforicamente, quatro séculos depois, para o amuleto que Lu recebe da avó, que será o estímulo da sua criação artística e que, simbolicamente, opera a aliança entre a tradição lunda e a modernidade cultural angolana – uma modernidade construída da síntese entre o saber moderno e a memória do saber tradicional. Outrossim, é Lu também uma personagem em contínuas transgressões: sendo personagem do amanhã (“Quatro séculos depois, amanhã”, p. 26), que estudou em Paris, vivendo entre “prazeres afrodisíacos do champanhe e ostras, luxos permitidos pelo muitos francos” de Michel, o engenheiro de petróleos (p. 27), mantém-se espiritualmente ligada às histórias de sua avó e identitariamente fundida no destino que quatrocentos anos antes a avó rainha traçara na Lunda antiga e profunda – e o narrador-*voyeur* também participa desta fusão transitando caleidoscopicamente de um mundo para o outro, resultando esta enunciação num discurso em que as barreiras espaço-temporais estão fluídas – “da Lunda a Luanda”, tal é a proposta que o texto nos faz; e o bailado executado pela Grupo de Dança “Kukina”, significativamente congregando a nação territorial e cultural (os membros vinham de toda a Angola) é a síntese viva da tradição e da modernidade.

Ulume, por seu turno, personagem através da qual se chega ao saber cultural da comunidade (funcionando no texto como o guardião dos valores ancestrais), é a mesma personagem que consegue “modernizar-se” para entender Munakazi, por cujos pés se apaixona, em situação de hierofania (quando explode uma granada): primeiro, compreende a sua indecisão e, inusitadamente, dá-lhe tempo para pensar; depois, quando ela se deixa seduzir pela magia de Calpe (aqui a cidade do pesadelo), ele “nunca se lembrou de lhes [os pais de Munakazi] ir reclamar o alembamento já pago”; e, finalmente, ele recebe-a de volta. Numa tensão entre a tradição (o respeito pelos ensinamentos dos antepassados, resguardados nas machambas) e a modernidade (a revelação, através da explosão da granada, do amor súbito por Munakazi, fonte de erotismo, concentrado nos seus pés), Ulume concilia os dois tempos.

UM EXILADO NA FICÇÃO

Pepetela é um escritor exilado na ficção em busca da utopia para cerzir o corpo exangue do país sobre o qual ele reflete, escrevendo, transformando os mitos em realidade histórica. Porque o que ressalta da sua obra é essa constante procura de um sentido à realidade histórica; porque não há dúvida de que a encenação literária em Pepetela vai além da ficcionalidade textual, desestabilizando as margens do fatu-

al e do ficcional, os limites dos saberes e dos poderes.

A circularidade da sua obra, no que respeita ao tema da história como um dos veículos de indagação da problemática da identidade nota-se na intertextualidade entre os seus romances – dois exemplos apenas dessa circularidade: Calpe, a cidade do sonho em *Muana Puó*, reaparece em *O cão e os calus*, como lugar ante-textual, é certo, e em **Parábola do Cágado Velho** agora contaminado por uma semântica do *locus horrendus*, lugar onde se desfazem as raízes culturais e os valores morais e éticos e lugar onde Munakazi conheceu o pesadelo, enquanto Sem Medo, a Esfinge, (personagem de **Mayombe**) – a personagem que « não tinha lugar numa Angola independente » – transforma-se profeticamente, no *alter ego* do *Sábio* (**A geração da utopia**), e quiçá do próprio autor. Pelo cruzamento de épocas históricas diferentes se revelam substratos de existências diferentes, recuperando-se suportes e caminhos da memória e do imaginário de que se faz, ainda e sempre, a representação literária do discurso da identidade, discurso esse que vai elegendo a *heterogeneidade como marca do seu universo*. Universo que, tal como o de **Yaka** (romance) criação da estátua **Yaka**, está aí em torrentes de esperança, com a anunciada (**Yaka**, p. 397) – a anunciada de uma nação dolorosamente a fazer-se! Porque Pepetela, como o poeta António Jacinto, continua a inscrever o país no luar que se esvai, perante a indiferença generalizada, mas cantando o Sol... não sei já se no seu apogeu...

Já não há luar porque a noite morreu.

Chorai vós, poetas – que eu canto o Sol no seu apogeu.

RÉSUMÉ

Dans ce texte on signale certaines particularités des oeuvres de l'écrivain angolais Pepetela, dans le but de discuter la relation dialogique entre ces mêmes oeuvres et le context d'où elles émergent. On essaye aussi de démontrer qu'une des préoccupations fondamentales chez Pepetela est la recherche d'un sens pour la réalité vécue par le peuple en Angola. En plus, on affirme que l'utopie et l'espoir sont les forces qui soutiennent, dans la fiction de l'écrivain, le corps exsangue de la nation.

Bibliografia literária de Pepetela

- PEPETELA. *As aventuras de Ngunga*. Luanda: UEA, 1977.
- PEPETELA. *Muana Puó*. Luanda: UEA, 1978.
- PEPETELA. *A corda*. Luanda: UEA, 1978.
- PEPETELA. *A revolta da casa dos ídolos*. Luanda: UEA, 1980.
- PEPETELA. *Mayombe*. Luanda: UEA, 1980.
- PEPETELA. *O cão e os calús*. Luanda: UEA, 1985.
- PEPETELA. *Yaka*. Luanda: UEA, 1985.
- PEPETELA. *Lueji: o nascimento dum império*. Luanda: UEA, 1989.
- PEPETELA. *A geração da utopia*. Lisboa: Pub. Dom Quixote, 1992.
- PEPETELA. *O desejo de Kianda*. Lisboa: Pub. Dom Quixote, 1995.
- PEPETELA. *Parábola do Cágado Velho*. Lisboa: Pub. Dom Quixote, 1996.
- PEPETELA. *A gloriosa família: (o tempo dos flamengos)*. Luanda: Pub. Dom Quixote, 1997.

Referências bibliográficas

- BHABHA, Homi. *Nation and narration*. New York: Routledge, 1994.
- CASTELLO, José Aderaldo. Regionalismo brasileiro: uma derivada do nacionalismo romântico. In: CRISTÓVÃO, Fernando, FERRAZ, Maria de Lourdes, CARVALHO, Alberto de. *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997. p. 109-113.
- FERREIRA, Manuel. *O discurso no percurso africano*. Lisboa: Plátano Editora, 1989.
- FONSECA, Maria Nazareth. Bordas, margens e fronteiras: sobre a relação literatura e história. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 91-102, 1997.
- KANDJIMBO, Luís. *Apologia de Kalitangi: ensaio e crítica*. Luanda: INALD, 1997.
- LARANJEIRA, José Luís Pires. *La littérature coloniale portugaise*. (Policopiado, a sair em Paris)
- LEPECKI, Maria Lúcia. *Expresso*, Lisboa, 9 abr. 1982.
- MATA, Inocência. Prémio Camões 1997 – as razões do meu regozijo. *Revista África Hoje*, Luanda, ano XIII, jun. 1997.
- Moderna Enciclopédia Universal*. Lexicoteca. Lisboa: Círculo de Leitores, v. 4.
- PADILHA, Laura. O sapalalo ou uma casa entre dois mundos em Benguela. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 351-363.
- PEPETELA. Entrevista a Manuel Beça Múrias. *O Jornal*, Lisboa, n. 437, 8 jul. 1983.
- PEPETELA. Programa “Hora Jovem”. *TPA*, Luanda, 17 jan. 1986.

- PEPETELA. *Diário de Notícias*, Lisboa, 4 fev. 1990.
- PEPETELA. *Revista Expresso*, Lisboa, 17 nov. 1990.
- PERSE, Saint-John. *A poesia: jóias do pensamento*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1991.
- ROSA, António Ramos. *A poesia moderna e a interrogação do real*. Lisboa: 1964.
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Edições Afrontamento, 1994
- SARAMAGO, José. *Público*, Lisboa, 31 out. 1998.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó. A alegoria de Kianda e o olhar “melancólico” de Pepetela. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS, 5, 1998, Oxford. Actas. Oxford: 1998.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó. As águas míticas da memória e a alegoria do tempo e do saber. *Scripta*, Belo Horizonte, n. 2, Belo Horizonte, p. 255-261, 1998.
- SMITH, Anthony D. *A identidade nacional*. Trad. Cláudia Brito. Lisboa: Gradiva, 1997.