

CLAUDINÉIA BARBOZA DE AZEVEDO

LIBERDADE E IDENTIDADE:

**PROJEÇÕES DA UTOPIA DE UM ESCRITOR ANGOLANO
EM SUAS PERSONAGENS FEMININAS**

**Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Teoria Literária e
Literatura Comparada da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo**

Orientadora: Profa. Dra. Rita Chaves

**São Paulo
2001**

AGRADECIMENTOS

A todas as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para que esse momento ocorresse:

Aos meus pais, pela oportunidade da vida,

Aos meus irmãos, Lu e Gil, pela ajuda prática na vida,

Aos amigos da graduação, pelo companheirismo e incentivo,

A Luzia, Paola e Jeosafá, pela acolhida nos momentos de desânimo,

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária, em especial ao Luiz, pela paciência e disposição em me ajudar.

Para Ulisses,
lume do meu caminho.

Resumo

No universo das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, é comum encontrarmos escritores engajados, que participam ativamente da vida política e cultural de seus países e procuram revelar, através dos diversos gêneros literários, seu ponto de vista sobre a situação de tal ou qual momento histórico daquela nação.

Dentre esses escritores, no presente trabalho destacamos apenas um: Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, Pepetela, cujo nome tem sido referência obrigatória ao se tratar a literatura angolana. E dentre as obras deste autor, trabalhamos com cinco romances: *As Aventuras de Ngunga*, *Mayombe*, *A geração da Utopia*, *Lueji, o nascimento dum Império* e *O desejo de Kianda*.

O trabalho visa apresentar, através da análise de alguns procedimentos e algumas personagens (notadamente as femininas), dados que confirmem a projeção das perspectivas utópicas do escritor em seu texto. Críticas, sonhos, frustrações, expectativas, esperanças, procuramos nos discursos e nas atitudes das personagens femininas as marcas dos ideais de liberdade desejados para a nação e as marcas da constituição de uma identidade nacional.

RÉSUMÉ

En l'univers de les littératures africaines de langue portugaise, il est bien commun se rencontrer écrivains engagés, qui participent activement de la vie politique e culturelle de leurs sociétés et recherchent révéler, a travers des les divers genres littéraires, leurs points de vue sur la situation de certains moments historiques de leurs nations.

Entre plusiers de ces auteures, le présent travail désire ressortir spécifiquement un: Artur Maurício Pestana dos Santos, Pepetela, dont nom il a été référence nécessaire, quand se traite de la littérature angolaine, et de quel cinq oeuvres eurent soulignées: *As Aventuras de Ngunga*, *Mayombe*, *A geração da Utopia*, *Lueji*, *o nascimento dum Império* e *O desejo de Kianda*.

Le travail recherche présenter, a travers de la analyse de quelques procediment et personnages (notamment las femines), elements qui confirment la projection de les perspectives utopiques de l'auteur en leurs textes. Critiques, rêves, frustrations, expectatives, espoir, nous cherchons aux discours e aux attitudes de les personnages feninines les marques de les idéaux de liberté desirés pour la nation e les marques de la constitution d'une identité nationale.

SUMÁRIO

SUMÁRIO	1
APRESENTAÇÃO	2
COMO RECORTAR UMA PAIXÃO: DEFINIÇÃO DO CORPUS	6
OPÇÕES	6
ESCOLHAS.....	8
A ARTE IMITA A VIDA : INTERFERÊNCIAS DA BIOGRAFIA NO TEXTO	10
PRÁXIS DO AUTOR	10
ARTE E VIDA	11
PERSONAGENS EM DESTAQUE: CINCO MULHERES DE PEPETELA	19
<i>OLHOS DE GAZELA</i>	19
<i>DIGNIDADE</i>	23
<i>LU AO ESPELHO</i>	34
<i>A NOVA MULHER</i>	44
<i>CARICATURA EXEMPLAR</i>	49
INTENÇÕES REVELADAS: O QUE SE SONHA E O QUE SE VIVE	54
MULHERES TRADICIONAIS.....	54
EMANCIPAÇÃO FEMININA	58
<i>ESTEREÓTIPOS SEXUAIS</i>	60
<i>ENTRAVE ECONÔMICO</i>	63
<i>PECANDO PELO EXCESSO</i>	65
CAMINHOS DA LIBERDADE.....	66
PROJEÇÕES DE UTOPIA: MOMENTOS DE LIBERDADE E IDENTIDADE	67
<i>UM SOPRO DE UTOPIA</i>	68
<i>LAMPEJOS DE LIBERDADE</i>	70
<i>PRÁXIS REVOLUCIONÁRIA</i>	72
<i>CRIAÇÃO OU DESTRUIÇÃO</i>	74
<i>TRAJETÓRIA DE UM SONHO</i>	75
FORMATOS REVELADORES	76
NOVAS PERSPECTIVAS: O SONHO CONTINUA.	84
ÍNDICE REMISSIVO	87
AUTORES E TEMAS CITADOS.....	87
ROMANCES DE PEPETELA	87
BIBLIOGRAFIA DE PEPETELA	89
BIBLIOGRAFIA GERAL.....	90

APRESENTAÇÃO

A miscigenação cultural que forma a identidade brasileira nos convida a refletir sobre o ponto de vista que queremos adotar para desenvolver nossas potencialidades e romper com a situação de dependência que nos atinge há séculos. Uma ótica descentrada, que privilegie os elementos culturais que estão na raiz de nossa formação afro-ibero-americana é a mais indicada e se afigura através do que Benjamin Abdala denominou como “comparatismo de solidariedade”¹.

Partindo dessa perspectiva, no presente trabalho, abordaremos a produção literária de uma de nossas Frátias, Angola, pois os textos dos autores africanos empenhados na construção da identidade de suas respectivas nações e na luta pela concretização de suas utopias são, num contexto sócio-político-cultural em que a lei é “cada um por si e Deus para todos”, um alento às esperanças daqueles que lutam pela realização de projetos coletivos. São afirmações de que, além e apesar de todo o processo de globalização que vem tentando massificar o mundo, ainda há lugar para o sonho, ainda é possível construir algo original aproveitando-se dos resíduos de fatos tão negativos como a colonização.

Percorrendo os caminhos dessa “literatura engajada”, um procedimento se sobressai: a construção, por alguns escritores, de figuras femininas atuantes. Participantes de vários combates e embates representados nos enredos das obras engajadas, elas lutam não apenas para superar a exploração imposta pelo colonialismo às nações colonizadas, mas também pela superação de sua própria condição de oprimidas e exploradas, condição esta que vem se engendrando ao longo de séculos de hegemonia das sociedades nas quais o domínio masculino é legitimado.

¹ Abdala Jr. , Benjamin. “Necessidade e solidariedade nos estudos de literatura comparada” in: *Revista Brasileira de Literatura Comparada* 3, ABRALIC, SãoPaulo, 1995, p.89.

Está feita a combinação ideal, uma literatura marginalizada, pois recente e pouco divulgada, e uma personagem social que também vem sendo marginalizada ao longo dos tempos. Literatura Africana e figuras femininas, ambas em processo de afirmação de suas identidades, ambas lutando para exercer seu direito à diferença. Equação complexa, captada e expressa com agudeza e qualidade estética nas narrativas de Pepetela.

Assim como as obras de grande parte dos autores angolanos da chamada geração 70, os trabalhos de Pepetela têm, como marca principal, a revelação da utopia coletiva, que se vai construindo desde a seleção dos temas até a composição estrutural do próprio texto. O “sonho diurno”² marca a trajetória de Pepetela, de estudante, obrigado a deixar a terra natal para prosseguir os estudos, a vice-ministro da Educação do governo do MPLA³, impossibilitado de ver a realização de seus projetos.

A luta pela independência e a criação de uma identidade nacional são reflexões freqüentes nas obras dos autores angolanos desde às décadas de 30 e 40, expressas nitidamente nas revistas “Mensagem” (1949) e “Cultura” (1957), através das quais, apesar da censura, os militantes conscientes podiam desenvolver um trabalho de conscientização dos leitores. Porém, foi a partir dos anos 60 que estes ideais se materializaram com os novos intelectuais que, participando da CEI (Casa dos Estudantes do Império), em Lisboa ou da Sociedade Cultural de Angola, em Luanda, se integram ao processo de libertação do país, inclusive, muitos deles, participando das lutas nas frentes de guerrilha contra o exército português.

² “os sonhos diurnos são estruturas fundamentais, ‘sonhos para a frente’, quer dizer, sonhos repletos de conteúdos de consciência utópica. Eles podem ser o lugar geométrico da concepção das imagens utópicas. Podem também antecipar o futuro e iniciar uma produtividade criadora.” Münster, Arno. *Ernest Bloch – Filosofia da práxis e utopia concreta*, São Paulo, Edunesp, 1993, p.33.

³ Movimento Popular de Libertação de Angola.

O grande motor de incentivo à luta armada foi, sem dúvidas, a crença na possibilidade de libertar a nação do domínio político de Portugal e de constituir uma sociedade democrática e socialista, na qual as tradições convivessem harmoniosamente com a herança europeia apropriada como espólio de guerra.

Toda utopia tem uma razão de ser baseada no devir, na possibilidade, no desejo de mudar as situações para melhor.

Pepetela também perseguiu a utopia de uma sociedade libertada e mais humana, em que a prosperidade fosse benefício partilhado por todos. Contudo, após a independência política de Angola (realização parcial de uma utopia), o sonho de plenitude não se concretizou e a nação recém formada continuou vivendo uma situação de pesadelo, com fome, miséria e corrupção espalhados e minando por todos os lados.

A sensibilidade do autor não poderia passar incólume por esse processo. Pepetela registra os diferentes momentos, talvez pudéssemos até dizer o apogeu e a queda de uma expectativa, através de seus romances. Mas isso não quer dizer que após a queda nada mais há. Como um bom combatente, Pepetela revela novas expectativas e possibilidades para o sonho de liberdade, busca no passado as centelhas para iluminar o futuro, por mais que este pareça condenado à obscuridade. Seus ideais vão de encontro ao conceito *utopia concreta* de Ernest Bloch, para quem:

“... utopia é, em primeiro lugar, um topos da atividade humana orientada para um futuro, um topos da consciência antecipadora e a força ativa dos sonhos diurnos.”⁴

Em nosso trabalho rastreamos essa utopia, que tem a perspectiva de mostrar por trás do real o possível, por trás do atual o latente que se manifesta no

⁴ Münster, Arno. Ernest Bloch – Filosofia da práxis e utopia concreta. São Paulo, Edunesp, 1993, p.25.

texto literário, e percebemos que ela está intimamente ligada à relevância de personagens femininas nas obras desse autor. Tais personagens refletem, em suas especificidades, as condições utópicas dos momentos em que vivem, apontando quase sempre para a criação do novo, um novo ser, com identidade própria e complexa, resultado da superação do passado - das tradições primitivas, da influência portuguesa imposta - e da luta contra as novas formas de opressão social e de gênero.

Desse ponto de vista recortamos, para fins de estudo, cinco personagens (Uassamba, Ondina, Sara, Lueji e Carmina) que, seguindo-se cronologicamente, podem ser tomadas como representações de diferentes momentos da utopia do escritor Pepetela. Acompanhar a trajetória dessas personagens na busca por liberdade e identidade, e analisar os recursos que Pepetela utilizou para presentificar a utopia que elas representam, é a tarefa que nos propomos a realizar nas páginas seguintes.

COMO RECORTAR UMA PAIXÃO: DEFINIÇÃO DO CORPUS.

OPÇÕES

Reconhecidamente, Arthur Carlos Maurício Pestana dos Santos, Pepetela, é hoje um dos mais produtivos e premiados autores de Angola. Sua obra, além de compreender diferentes gêneros e abranger um longo período da história angolana, também vai além “das fronteiras da língua portuguesa”⁵. Para realizar o presente estudo, foi necessário fazermos um recorte em nossa paixão pelo trabalho do escritor, delimitando um corpus adequado à proposta do mestrado.

Ao defrontarmos com a diversidade de gêneros disponíveis no conjunto das obras do autor (conto, novela, teatro, romance), selecionamos aquele que poderia nos propiciar melhores ângulos de visão da sociedade, segundo o que propõe Bakhtin.

“O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. (...) O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o prurilingüismo se introduz no romance.”⁶

Seguindo este pressuposto, teríamos à disposição uma amostragem significativa, na qual poderíamos ver representada uma parte da diversidade de atores do processo de construção da sociedade angolana, além de destacarmos o elemento que distingue nosso objeto de pesquisa, no cenário da Literatura Angolana:

⁵ Chaves, Rita. *Pepetela: romance e utopia na história de Angola*. In: *Via Atlântica*, No. 2, São Paulo, DLCV – FFLCH – USP, 1999, p. 217.

⁶ Bakhtin, Mikail. *Questões de Literatura e de Estética – a teoria do romance*. Editora da Unesp / Hucitec, 2ª edição, São Paulo, 1990, p.74.

“Se o tema central não singulariza Pepetela no interior do sistema literário angolano, há outro elemento capaz de marcar a sua diferença: ele é hoje o único nome quase que exclusivamente identificado com o romance como forma de expressão.”⁷

Partindo desse recorte, eliminamos algumas obras do autor, a saber: *A corda* (1978) e *A revolta da casa dos ídolos* (1980), ambos textos de teatro; *Muama Puó* (1978), que alguns críticos definem como romance, outros como ensaio, e *O Cão e os Caluandas* (1985), que também cria polêmica quanto à classificação – está entre o romance e a novela picaresca.

Contamos então, para compor o corpus de nossa pesquisa, com os romances: *As aventuras de Ngunga* (1973), *Mayombe* (1980), *Yaka* (1985), *Lueji, o nascimento dum Império* (1990), *A Geração da Utopia* (1992) e *O desejo de Kianda* (1995).

Os romances mais recentemente publicados por Pepetela, *Parábola do cágado velho* (1996), *A gloriosa família* (1997) e *A montanha da água lilás* (2000) não participaram de nossa seleção, por terem sido publicados após a concepção da proposta de trabalho.

Ainda assim, lendo e analisando os seis romances citados e considerando nosso enfoque central: “as figuras femininas”, resolvemos deixar *Yaka* de fora de nosso trabalho. Isso porque, nesse romance, as personagens femininas não revelam o projeto utópico do autor na mesma medida que as “heroínas” das demais obras estudadas; elas não são eixo de mudanças nem na vida das personagens masculinas, nem na sociedade que integram.

⁷ Chaves, Rita. “Pepetela: romance e utopia na história de Angola”, in: *Via Atlântica*, n.º 2, São Paulo, DLCV – FFLCH – USP, 1999, p. 218.

ESCOLHAS

Selecionadas as obras e tendo a preocupação de “decifrar” as personagens femininas, percebemos que analisar todas as personagens desse gênero que aparecem ao longo das narrativas escolhidas seria inútil. Inútil, pois muitas delas são apenas citadas, sem maiores considerações, tanto sobre suas personalidades, quanto sobre suas vidas. Por outro lado, há personagens mulheres que protagonizam capítulos ou mesmo o próprio livro no qual se inserem. Decidimos, portanto, abordar prioritariamente estas personagens que são relevantes ao longo das narrativas nas quais atuam, e nos determos principalmente naquelas contemporâneas ao autor, que podem ser facilmente identificadas com a nação angolana atual.

Como resultado de tantos recortes, definimos como objetos de análise as seguintes personagens que, para além da ação, são repletas de carga simbólica: Uassamba do romance *As aventuras de Ngunga*⁸; Ondina, de *Mayombe*⁹; Sara, d'*A Geração da Utopia*¹⁰; Lu (a bailarina) de *Lueji, o nascimento dum Império*¹¹ e Carmina, d'*O desejo de Kianda*¹².

Os três primeiros romances citados fazem parte do que poderíamos chamar de trilogia da Guerra de Libertação, por representarem prioritariamente os fatos que a antecederam e o momento da guerrilha propriamente dita. Os outros dois, bem como o final d'*A Geração da Utopia*, representam momentos posteriores à independência política de Angola. Estabelece-se, portanto, uma cronologia atada à História, cronologia esta que orienta nossa leitura das representações utópicas criadas pelo autor.

⁸ PEPETELA. *As aventuras de Ngunga*. 2ª ed. São Paulo, Ática, 1981.

⁹ PEPETELA. *Mayombe*. São Paulo, Ática, 1982.

¹⁰ PEPETELA. *A Geração da Utopia*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992.

¹¹ PEPETELA. *Lueji (o nascimento dum Império)*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990.

¹² PEPETELA. *O Desejo de Kianda*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995.

As demais personagens femininas serão citadas e contextualizadas apenas em aspectos que sejam importantes para o encaminhamento de nossa leitura, quando possam servir de contraponto ou reforço às personagens focalizadas por nós.

A ARTE IMITA A VIDA : INTERFERÊNCIAS DA BIOGRAFIA NO TEXTO

PRÁXIS DO AUTOR

A análise das principais figuras em cada romance permite-nos verificar como a práxis do autor interfere ou não em suas obras. Os cinco romances nos quais detivemos nossa pesquisa são, em certa medida, projeções da própria experiência do homem Pepetela. Como o crítico literário Lucien Goldmann bem nos lembra:

*“A biografia pode ter uma grande importância e o historiador da literatura deve sempre examiná-la cuidadosamente a fim de observar, em cada caso concreto, os ensinamentos e as explicações que ela pode lhe fornecer. Mas ele jamais deve esquecer que, quando se trata de uma análise mais aprofundada, ela não é senão um fator parcial e secundário, sendo essencial a relação entre a obra e as visões do mundo que correspondem a certas classes sociais.”*¹³

Embora nosso objetivo não seja cotejar a biografia do homem com a de suas personagens, existe muito da personalidade e da vida do autor refletido nelas. As experiências de Pepetela na Casa dos Estudantes do Império (Lisboa), nas florestas angolanas, como membro do MPLA (lutando contra os colonizadores primeiro, depois contra a UNITA) e mesmo nos órgãos governamentais (após a independência), podem ser comparadas às de Sara, Sem Medo, Ngunga, Aníbal, Lu, Cândido, Carmina, João, e outras tantas personagens que povoam seus romances.

¹³. Goldmann, Lucien. *Dialética e cultura*, Trad. Luiz Fernando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho e Gisela Vianna Kondr, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p.74.

Esta semelhança pode ser notada principalmente ao nível das reflexões ideológicas e dos sonhos utópicos. É difícil não associar as idéias e ideais das personagens, por vezes repletas de perspectivas utópicas, das de seu criador, o próprio Pepetela. A inquietação diante das injustiças, o questionamento das estruturas de poder, a desilusão diante dos rumos que a nação vem trilhando estão presentes nos cinco romances, assim como também estão a esperança, às vezes disfarçada, às vezes explícita, de criar algo melhor e a angústia gerada por esse processo de criação.

ARTE E VIDA

A trajetória política de Pepetela se confunde com a trajetória de suas personagens, que trilham caminhos tortuosos em busca da realização do sonho de ver Angola uma nação próspera e democrática. Como destaca Costa Andrade:

“Pepetela tem, como sociólogo, os instrumentos de observação e de análise que lhe permitem aperceber-se de muitos porquês da vida social e política do nosso meio humano. E porque militante, (...) a sua visão crítica, constrói, ajuda a burilar o homem novo.”¹⁴

Dessa perspectiva, a experiência da guerrilha constitui um novo caminho a trilhar, servindo também como experiência literária, como declara o próprio Pepetela:

“Independente do dever patriótico, sentia que a guerrilha me era necessária como experiência literária. E a literatura foi sempre o que eu quis fazer. O resto aconteceu em função disso.”¹⁵

¹⁴ Andrade, Costa. *Literatura Angolana (opiniões)*. Lisboa, Edições 70, 1980, p. 101.

¹⁵ “Pepetela, Angola com todas as Letras” in: *Jornal de Letras*, 29/03/1995, p. 15.

Em *Mayombe*, o autor se aproveita da guerra de libertação como pano de fundo para uma reflexão crítica e realista sobre as estruturas de poder, mesmo dentro do MPLA, e os problemas que se seguirão à conquista da independência política. Os motivos que levam cada indivíduo a abraçar a luta armada são constantemente questionados:

“Teoria sentia que o Comandante também tinha um segredo. Como cada um dos outros. E era esse segredo de cada um que os fazia combater, freqüentemente por razões longínquas das afirmadas. Porque Sem Medo abandonara o curso de Economia, em 1964, para entrar na guerrilha? Por que o Comissário abandonara Caxito, o pai velho e pobre camponês arruinado pelo roubo das terras de café, e viera? Talvez o Comissário tivesse uma razão mais evidente que os outros, sim. Por que o Chefe de Operações abandonara os Dembos? Por que Milagre abandonara a família? Por que Muatiãnvua, o desenraizado, o marinheiro, abandonara os barcos para agora marchar a pé, numa vida de aventuras tão diferente da sua? E por que ele, Teoria, abandonara a mulher e a posição que podia facilmente adquirir? Consciência política, consciência das necessidades do povo! Palavras fáceis, palavras que, no fundo, nada dizem. Como age em cada um deles essa dita consciência?” (Mayombe, p. 11)

As questões políticas e ideológicas que impulsionam o Movimento Popular de Libertação de Angola são analisadas e criticadas em discussões entre os guerrilheiros, principalmente Sem Medo e o Comissário, este último desenvolvendo função similar à do próprio Pepetela durante sua atuação nas

frentes de guerrilha: promotor da educação e da orientação política aos guerrilheiros:

“- Ora! Vamos tomar o poder e que vamos dizer ao povo? Vamos construir o socialismo. E afinal essa construção levará 30 ou 50 anos. Ao fim de cinco anos, o povo começará a dizer: mas esse tal socialismo não resolveu este problema e aquele.

(...)

- Depende dos homens – disse o Comissário. – Se são indivíduos revolucionários e, por isso, capazes de ver quais são as necessidades do povo, poderão corrigir todos os erros, poderão mudar as estruturas...” (Mayombe, pp. 121-122)

O racismo e o tribalismo, problemas percebidos pelo escritor já na adolescência, freqüentam as reflexões dos diferentes atores do romance, constituindo assunto para discussões entre personagens e críticas de diferentes narradores:

“Os intelectuais têm a mania de que somos nós, os camponeses, os tribalistas. Mas eles também o são. O problema é que há tribalismo e tribalismo. Há o tribalismo justo, por que se defende a tribo que merece. E há o tribalismo injusto, quando se quer impor a tribo que não merece ter direitos.” (Mayombe, p. 47)

As Aventuras de Ngunga é outro fruto das experiências de Pepetela durante a guerrilha. Para um escritor nascido na cidade de Benguela, o conhecimento do espaço “das florestas” e das condições de vida das populações locais foi fundamental, fornecendo substrato para o questionamento de posições ideológicas contrárias aos sonhos de constituição de uma nação próspera.

Em meio à vivência nas florestas durante a luta de libertação tem lugar a exortação dos jovens à luta, sempre demonstrando os motivos que a justificam,

sem esquecer de denunciar os processos de corrupção e injustiça que também afloram sob a guerrilha.

O contato com jovens pioneiros, implementando projetos de alfabetização, possibilitou ao autor construir um romance que levasse os leitores à reflexão sobre problemas do cotidiano (a exploração, o colonialismo, as atitudes individuais) e fosse um encorajamento aos jovens guerrilheiros que atuam nas diversas frentes de batalha no território angolano, mas que têm um objetivo comum:

“Camarada guerrilheiro:

Conheces bem o jovem combatente que a teu lado se encontra? Não será Ngunga aquele guerrilheiro que se distinguiu pela sua coragem no ataque a Caripande ou ao Ninda ou ao Cunjamba ou ao Lumeje ou ao Mutumbo? Não será esse guerrilheiro que quer acabar com todas as injustiças, venham elas de onde vierem, e mudar o Mundo?” (Ngunga, p. 59)

Ainda como fruto da experiência de guerrilha e retomada dos acontecimentos que a ela conduziram, *A Geração da Utopia* oferece um panorama do processo de independência angolano, partindo das movimentações na Casa dos Estudantes do Império, que foi:

“Sem dúvida, o espaço de maior importância, pela sua própria amplitude, pela congregação de maior número de estudantes e pelo esforço em divulgar a perspectiva cultural de valorização e resgate do continente africano,”¹⁶

passando pelas chanas, palco da luta armada e chegando às cidades, Luanda e Benguela dos dias atuais, onde a miséria e a corrupção disputam a

¹⁶ Bittencourt, Marcelo. *As linhas que formam o “eme”*. Dissertação de mestrado, São Paulo, FFLCH – USP, 1996, p. 138.

hegemonia e são exploradas por indivíduos que visam apenas a seu próprio bem estar:

“Nos largos e esquinas, mulheres e miúdos vendiam cigarros e cerveja. Alguns montavam banca de engraxar sapatos, sentados em cima de latas de leite. Lembrou de repente do Horácio, poeta dos tempos de Lisboa, um chato que queria impingir literatura a toda gente. O Horácio dizia os engraxates percorriam toda a literatura angolana, porque eram a imagem mais acabada do colonialismo. Pois é, mas tantos anos depois da independência, os miúdos continuavam a fugir da escola para engraxar sapatos, se queriam ganhar a vida sem roubar. Imagem do colonialismo? (Geração, p. 295)

Sem dúvida, nesse romance a biografia de Pepetela pode ter sido mote para a representação de problemas que foram vivenciados pelo próprio autor, como a “discriminação racial” sofrida pela personagem Sara. Sobre esse assunto ele relata:

“Aliás, eu fui um dos primeiros brancos a ir para a luta armada, mas estive anos e anos na Argélia, à espera de ser chamado, porque a direção do MPLA achava que não havia condições; havia o receio de reações negativas por parte das populações de Angola e dos países limítrofes” (Pepetela. Entrevista ao jornal Público, em 7/8/92)¹⁷.

Todavia, não apenas as experiências negativas do homem se revelam em sua obra. O trabalho de pesquisa para a escrita de uma *História de Angola*, empreendido juntamente com Costa Andrade e Henrique Abranches, parece ter

¹⁷ Bittencourt, Marcelo. *As linhas que formam o “eme”*. Dissertação de mestrado, São Paulo, FFLCH – USP, 1996, p. 28.

aberto caminho para um outro eixo da obra de Pepetela: a recuperação da História angolana.

Um dos frutos dessa perspectiva histórica, *Lueji, o nascimento dum Império*, é uma reflexão sobre a importância da tradição dos povos angolanos, suas crenças, mitos e história na construção da identidade nacional.

Esse romance recria a História anterior à colonização através do mito da rainha Lueji. A busca das origens do povo angolano é implementada por uma personagem feminina contemporânea, nascida já em Angola independente, em cuja história se reflete o processo de busca de uma identidade para a nação a partir do mosaico de culturas que quase se perderam ao longo de séculos de colonização portuguesa. Para tentar conhecer a História de Angola, a jovem Lu recorre aos meios disponíveis, tanto ao material escrito – a chamada História com inicial maiúscula, quanto à tradição oral – as histórias populares.

“- É certo que há versões contraditórias. Como tudo na tradição oral. Cada grupo deforma uma versão em função dos seus interesses mais ou menos imediatos, isto é, a versão tradicional é sempre ideológica, justifica ou o poder que se tem ou o poder que se quer obter. Ou o porquê de se ter perdido o poder. Depurar a versão da ideologia que nela está presente, eis o trabalho da ciência histórica. E isso só se pode fazer comparando as diferentes versões e situando cada uma no seu contexto histórico. A partir daí se vê as incoerências e se escolhe a versão mais de acordo com a possibilidade do contexto. Todos os elementos comuns às várias versões são considerados como históricos, quer dizer, verdadeiros. Não foi essa metodologia que vocês usaram.

- Não usamos metodologia nenhuma – disse Lu. – Não nos interessam as metodologias.

- E depois querem fazer obra científica...

- Ninguém pretendeu fazer obra científica. Para isso são os cientistas. Nós somos artistas. Eu li uma série de livros. E tu sabes bem, porque mos indicaste. Ora, as versões são contraditórias, como disseste. São ideológicas? Tudo certo. Então, não tenho o direito, eu também, de inventar a minha própria versão? Quem te garante que é mais falsa que a que tu escreverias? A tua também seria ideológica...” (Lueji, p. 376)

Os problemas enfrentados pelas personagens para interagir com a História, a dificuldade de lidar com fontes contraditórias, enfim, a criação de uma nova “versão” reflete a práxis do próprio Pepetela. E se é complicado lidar com o passado, mais difícil ainda é conviver com as dificuldades do cotidiano das cidades angolanas, sobretudo no enfrentamento de situações que beiram o caos. Estas são presentificadas nos romances do autor, se revelando ora em posições e críticas expressas pelos narradores, ora em discursos e ações de personagens. Um exemplo é o discurso de Honório, personagem d’*O desejo de Kianda*:

“Aliás, já somos muitos a pensar que isso de partido talvez esteja bem para a Europa, foi lá onde foram inventados, mas que aqui precisamos de outras formas mais nossas de organização. Temos de ousar pensar com as nossas cabeças.” (Kianda, p. 114)

que é perfeitamente coerente com o discurso do cidadão Pepetela sobre o sistema político vigente em Angola:

“Temos que inventar o nosso próprio modelo, o nosso próprio sistema, político, econômico, etc. e quando digo “nós”,

digo África. Que tem uma tradição política e econômica e toda uma História diferentes das da Europa.”¹⁸

A maior crítica de Pepetela à situação degradante imposta pelo sistema à população angolana está contida na metáfora principal do romance *O Desejo de Kianda*: a “implosão” dos prédios do Largo do Kinaxixe. A crítica, quase transformada em sátira nesse romance, também se manifesta através da personagem feminina nascida após a independência, que é o estereótipo da falta de identidade e de ideais humanos, conseqüências que o capitalismo, o mau uso da tecnologia e a globalização crescente podem trazer a uma nação:

“Carmina era agora freqüentadora habitual das boutiques de luxo que conviviam com a miséria indescritível dos refugiados e das crianças órfãs ou abandonadas que enchiam as ruas da capital, dormindo ao relento nos pórticos da Avenida Marginal ou na areia da Ilha de Luanda.” (Kianda, p. 67)

Em relação a Pepetela, a coerência entre a práxis do autor e os trabalhos que produz comprova o ponto de vista de Lucien Goldmann:

“A luta política cotidiana, a necessidade de combater os adversários com todas as armas, conduzem muito freqüentemente à afirmação de uma unidade necessária entre a obra e a ação do indivíduo, quando são julgadas do ponto de vista de sua eficácia social objetiva.”¹⁹

¹⁸ “Acreditar é preciso” in: *Jornal de Letras, entrevista concedida a Rodrigues da Silva, 07/05/1997, p. 9.*

¹⁹ Goldmann, Lucien. *Dialética e cultura*, Trad. Luiz Fernando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho e Gisela Vianna Kondr, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p.78

PERSONAGENS EM DESTAQUE: CINCO MULHERES DE PEPETELA

Nos romances do escritor Pepetela, as personagens têm um papel fundamental, poderíamos dizer até que ele produz “romances de personagem”. São elas que revelam o projeto político do escritor, muitas vezes traduzindo idéias e ideais dele próprio, conforme evidenciamos nos capítulos anteriores.

Fazendo uma análise detalhada da importância de cada personagem nos cinco romances escolhidos para nosso trabalho, destacamos as femininas que são fundamentais para o desenvolvimento do enredo em cada um deles. Ao atuarem em relação às demais personagens, ora como protagonistas, ora como coadjuvantes, essas mulheres por vezes simbolizam a nação angolana em constante luta pelo direito à liberdade e à identidade.

As personagens femininas que ora destacamos: Uassamba, Ondina, Sara, Lueji e Carmina, vivenciam situações que revelam a complexidade dos problemas que vêm acompanhando a trajetória do povo angolano durante os últimos 50 anos e que constantemente obscurecem os sonhos de uma sociedade melhor e mais justa.

De acordo com a ordem estabelecida no segundo capítulo, apresentaremos a seguir as personagens femininas de destaque, ressaltando as implicações que traduzem em cada romance.

OLHOS DE GAZELA

No romance *As Aventuras de Ngunga*, as mulheres poucas vezes aparecem. Como a organização social representada é a anterior à independência angolana, na qual um grupo se reúne em torno de um soba (chefe tradicional), as personagens femininas representam um papel bem determinado, conforme registrado em estudos de etnografia:

“De resto, a mulher continua o seu papel. Levanta-se de manhã, prepara a farinha e o pirão para o marido, arruma a casa, fecha e tranca a porta e vai para o mato, com a enxada ao ombro. Chega à sua lavra, começa a cavar e ali está, até sol-posto, ora gemendo, muitas vezes, com dores, ora esforçando-se por acabar tal ou tal faina.”²⁰

e também no próprio romance:

“Depois acompanhava as três mulheres do Presidente à lavra, de onde saíam quando o Sol deixava de ser forte.”
(Ngunga, p. 12)

Durante todo o trajeto de Ngunga e suas aventuras, apenas uma personagem feminina irá dialogar com ele, adquirindo importância singular: Uassamba *“a rapariga bonita de olhos de gazela”*.

Apesar do papel de destaque que ocupa no desenrolar do fio da história de Ngunga, Uassamba não representa socialmente mais que outra mulher qualquer de um quimbo tradicional angolano, sem direito a interferir nas conversas dos homens. Clandestinamente, ela participa da história de Ngunga:

“A rapariga bonita, que ele soube depois chamar-se Uassamba, trouxe comida. Depois de comer, ele contou tudo como se passara. Os homens lançavam exclamações por vezes. Uassamba, afastada do grupo, escutava atentamente. E Ngunga contava, sem se gabar, simplesmente como as coisas tinham sido na verdade. Os olhos dela estavam cheios de espanto. E Ngunga falava, falava, mas só falava para ela. Nessa noite, Ngunga sonhou que tinha sede e uma menina vinha dar-lhe água,

²⁰ Milheiros, Mário. *Notas de etnografia angolana*. 2ª edição, Luanda, Instituto de Investigação Científica de Angola, 1967, p. 108.

segurando-lhe a cabeça para poder beber. Essa menina tinha a cara de Uassamba e seus olhos assustados de gazela.” Grifo nosso (Ngunga, p. 43)

Apesar de, no primeiro momento em que aparece, Uassamba trazer ao enredo a perspectiva romântica individual, compondo com Ngunga o tema do amor impossível, ao longo da narrativa, ela irá se constituir em símbolo da nação angolana, enquanto motivo para a atuação do protagonista na guerrilha:

“Finalmente ela apareceu. O Mundo deixou de existir, os barulhos dos pássaros pararam, as moscas desapareceram, as cores das borboletas da mata morreram. Só ela existia, viva, à sua frente. Ngunga tremia e não sabia o que fazer, o que falar, para lhe responder ao cumprimento. Uassamba estava ajoelhada aos seus pés, batendo as palmas, e Ngunga dominava o Mundo.” (Ngunga, p. 50)

Escrito inicialmente com o propósito de servir de livro de texto para a alfabetização, *As Aventuras de Ngunga*, tem uma missão política a cumprir; a lucidez da personagem central, Ngunga, garante o realismo da narrativa:

“De manhã cedo, o DP veio buscar Ngunga. Ao saírem da aldeia, encontraram Uassamba. Ela sorriu para Ngunga. E Ngunga notou que o Sol nascente começava a girar à toa, que as árvores se torciam e o vento cantava. Mas ele sabia que tudo se passava na sua cabeça, só por causa do sorriso de Uassamba.” Grifo nosso (Ngunga, p. 43)

No contexto vivido por Ngunga, a causa pessoal: o amor pela garota Uassamba, se juntará à causa coletiva: a necessidade de libertação em relação à opressão colonial e o direito de libertação humana, em relação a todo e qualquer tipo de opressão.

“Ngunga encostou-se a uma árvore. Por que o Mundo era assim? Tudo o que era bonito, bom, era oprimido, esmagado, pelo que era mau e feio. Não, não podia, Uassamba, tão nova, tão bonita, com aquele velho? Lá por que ele a comprara à família? Como um boi que se compra ou uma quinda de fuba?” (Ngunga, p. 52)

Dentre outros questionamentos que povoam este romance, a discussão sobre as formas tradicionais de opressão, como a dos velhos sobre os jovens e dos homens sobre as mulheres adquire relevo especial. Neste âmbito, destaca-se o questionamento de um modo de afirmação do compromisso matrimonial, o “alembamento”²¹, que:

“(…)representa um título instrumental de prova do contrato sinalagmático do casamento.”²²,

e traduz um duplo modo de submissão da mulher: primeiro em relação à família e depois em relação ao marido.

A legitimação de certos costumes tradicionais funciona como um meio de adaptar as sociedades tradicionais ao modo colonial de estabelecer relações entre classes, facilitando a aceitação de hierarquias impostas:

“Os mais velhos tendiam a recorrer à ‘tradição’ com o fim de defenderem seu domínio dos meios de produção rurais contra a ameaça dos jovens. Os homens procuravam recorrer à ‘tradição’ para assegurar que a ampliação do papel da mulher na

²¹ “Não achamos termo português capaz de traduzir, convenientemente, este vocábulo que foi aportuguesado e vulgarizado para significar os diferentes objetos, animais e dinheiro que o noivo dá à família da rapariga para com ela passar a viver maritalmente.” Milheiros, Mário. *Notas de etnografia angolana*. 2ª edição, Luanda, Instituto de Investigação Científica de Angola, 1967, p. 159.

²² Milheiros, Mário. *Notas de etnografia angolana*. 2ª edição, Luanda, Instituto de Investigação Científica de Angola, 1967, p. 160.

*produção no meio rural não resultasse em qualquer diminuição do controle masculino sobre as mulheres como bem econômico.*²³

Uassamba, a jovem responsável pela passagem de Ngunga, da vida infantil para a vida adulta, representa o primeiro momento utópico do sonho de independência, é a imagem da própria nação que precisa ser libertada da opressão, tanto colonial quanto da própria tradição, que lhe imprime regras ininfringíveis, submetendo-a aos desmandos de um homem. É a imagem da submissão resignada, contra a qual, o guerrilheiro que encampou novos valores, vai lutar bravamente, tentando não voltar à condição anterior de liberdade ignorante, mas participar da nova ordem do mundo, se integrando a ele e aproveitando o que este puder ceder de bom.

DIGNIDADE

Dentre os romances que constituem nosso corpus, sem dúvida, é em *Mayombe* que Pepetela concentra a maior quantidade de ponderações sobre a condição feminina. Uma personagem em especial, singularizada no contexto do romance por ser a única mulher que participa realmente do enredo, concentra sobre si as atenções tanto das personagens masculinas, quanto dos leitores: a jovem Ondina, cujas atitudes e reflexões que suscita merecem um capítulo com seu nome.

Ondina tem sua trajetória descrita pelo narrador que nos informa como sua personalidade marcante atrai a paixão do Comissário (que mais tarde saberemos ser o próprio narrador) e depois conquista Sem Medo, personagens centrais de *Mayombe*. Em relação ao Comissário, Ondina ocupa posição de superioridade em

²³ Hobsbawm, Eric e Ranger, Terence. Org. *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984, p. 261.

relação à formação escolar e leva vantagem em relação às experiências amorosas:

“Ondina viera há um ano de Angola. Estudara uma boa parte do Liceu, mais que ele. Mesmo depois de noivarem, isso sempre fora uma barreira. O Comissário considerava que Ondina lhe fizera um favor, aceitando-o, pois podia aspirar a pessoas mais cultivadas. Ele formou-a politicamente, mas nem isso o convenceu de que estavam em pé de igualdade. Se não acabasse com esses complexos, o amor deles falharia, dissera um dia Sem Medo. Mas o Comissário nunca tivera um namoro, a sua experiência era unicamente de prostitutas, a desvantagem era grande em relação a uma Ondina que já conhecera outros homens.”

A primeira vez que fizeram amor foi provocada por ela, que comandou, enquanto ele se afligia, se atemorizava, se inibia. A impressão de que o amor era melhor quando com uma quitata custou a abandoná-lo, mesmo depois de várias experiências com Ondina. Sem Medo tinha razão, devia ter confiança em si próprio. Mas não tinha. E sentia que Ondina não apreciava a sua maneira de amar.” Grifo nosso (Mayombe, p. 86-87)

O protagonista, Sem Medo, também opina sobre a supremacia da jovem sobre seu noivo:

“Há mulheres que podem ser conhecidas do exterior, as atitudes correspondendo à maneira de ser. Outras só podem ser estudadas na intimidade, no modo como se entregam, quais os centros de prazer, quais as defesas que se forjam. Ondina era uma destas últimas. Sabia pelo Comissário que já conhecera

outros homens, aos quinze anos fora deflorada, desde então tivera regularmente relações. Aos vinte e dois anos era uma mulher, sentimentalmente muito mais velha que o noivo, adolescente de vinte e cinco anos.” (Mayombe, p. 98)

Esse desequilíbrio será um empecilho ao sucesso do relacionamento entre ambos e atormentará o Comissário, até que este seja modificado pelas circunstâncias:

“Ondina recebeu-o a princípio com hostilidade. Mas Ivone depois saiu do quarto e ela enterneceu-se. Saíram abraçados e foram-se meter pelo capim, o mais longe possível da escola. Pararam embaixo duma mangueira majestosa, à sombra da qual se sentaram.

Fizeram amor uma, duas vezes, ele sempre desajeitadamente. O Comissário convencia-se que ela não tinha prazer e perdia-se em divagações, auscultando as reações dela, sem se entregar realmente, e sem gozar. Ela sentia-se espiada e deixava de gozar: o orgasmo era um resultado mecânico dum ato maquinal. Mentiam-se depois um ao outro, dizendo terem tido um vivo prazer. Cada um sabendo que o outro mentia. Ondina não ousava falar desse problema, pois o noivo ficaria chocado: ele não permitia que se formasse a verdadeira intimidade dos amantes que podem falar naturalmente, sem preconceitos. Eram noivos, não amantes. E ela pressentia ser necessária uma explicação. Resolvera optar pela prática: com o tempo ele acabaria por se descontrair e se entregar. Mas o tempo parecia ser incompetente para resolver a questão, pois era raro verem-se; encontravam-se por dois ou três dias, de dois em dois meses, ou

mais. Só com o casamento. Ondina sabia, no entanto, que o casamento não provocaria uma mudança da vida, porque ele continuaria na Base e ela na escola. Recusava-se a aceitar que estavam no impasse.” (Mayombe, p. 90)

As atitudes de Ondina em sua vida sexual são o estopim para reflexões e discussões sobre a condição feminina.

“Ondina devia ser uma artista na cama, sentia-se, tinha fogo escondido sob a capa criada pela educação de menina de Luanda. Bastava ver como estudava os homens, os apreciava, pesando o seu valor, procurando mesmo um duelo surdo ao cruzar o olhar e ser a última a desviar a vista. Fizera-o com ele e com outros mais. Tinha sempre um sentido alerta para conhecer se agradava ao homem que afrontava, se uma palavra bastaria para o excitar. Ele entrara no duelo, pela primeira vez, fora antes de o Comissário a conhecer.

Ela chegara na véspera a Dolisie. Ele vinha de Kimongo, onde estava anteriormente a Base. Foram apresentados pelo Kassule, que hoje estava no Leste. Ela enfrentara o olhar apreciador que ele lhe deitara, convidara-o para tomar um café no seu quarto. Ela sentou-se na cama, ele ficou de pé, bebendo o café. A saia curtinha subira e mostrava as coxas. Ele mirou-as descaradamente e fez o olhar subir lentamente do joelho à ponta da cueca branca que se adivinhava, deixou-o aí longamente, e depois continuou a ascensão até aos olhos que brilhavam, desafiadores, olhos de onça. Ela susteve o olhar, esperando o resultado do exame. Ele voltou a baixar os olhos, lentamente, até ao pescoço alto e viu a garganta dela contrair-se, prosseguiu até

aos seios pequenos e duros, o ventre magro, chegou de novo às coxas redondas. Daí, o olhar de Sem Medo fixou-se na chávena. Ela esperava a reação. Ele não mostrou perturbação, disso tinha a certeza.

A conversa prosseguiu, agora ele sentado no banco à frente dela. Falaram de Luanda, das pessoas que ele conhecia e que ela conhecia. Ondina procurava o duelo, não deixava de o fitar de frente, uma luzinha brilhando no fundo do olho. Sem Medo por vezes perdia-se na contemplação das coxas, era o que ela tinha de mais excitante, lembravam-lhe outras, que que estas eram mais escuras. O olhar dela era então discretamente jubiloso, mas ele não piscava os olhos ou contraía os lábios ou engolia saliva. Mantinha o porte indiferente do gigante do Mayombe, e o júbilo esbatia-se suavemente no olhar dela, para ser vencido pelo tom ambíguo da perplexidade.

Sem Medo partiu e nunca mais permitiu outro desafio, embora ela o provocasse, mesmo depois de estar noiva do Comissário.

Há mulheres para quem esse duelo é apenas um capricho, uma necessidade fútil de medir forças, e que não vai mais além. Ondina não. Sem Medo sentira que, nela, o que parecia começar como jogo, era afinal uma necessidade imperiosa de se julgar e se refazer a pele que caía durante o duelo. O que começara como jogo, no fim já era convite mudo. O que o fizera desinteressar de Ondina fora a certeza de que ela lhe teria sido uma presa fácil, demasiado fácil, nessa tarde em que se conheceram. Não que ele só quisesse combates difíceis, não. Mas, quando se tratava duma

menina bem educada, com maneiras estudadas de cidadina que nasceu no musseque e que quer chegar a viver na Baixa, então essa tinha de ser natural e direta, ou então difícil. Ou ela conduzia o jogo ou então não provocava um duelo para suplicar em seguida. Sem Medo apreciava a dignidade da mulher que é capaz de retardar a captura, só para aumentar o prazer da captura. Ondina deixara aperceber uma natureza equívoca, eis o que fizera desinteressar Sem Medo.” (Mayombe, p. 102)

Embora a impressão inicial do comandante Sem Medo sobre Ondina denunciasses certas fragilidades que ela deixava transparecer, ao longo do relacionamento entre ambos, ele vai descobrir novas qualidades nela, além de valorizar as que já percebia:

“Ondina, oh, Ondina, que mulher! Sorriu à lembrança. Ela ama o João, é evidente. Mas não o quer, para não mais o fazer sofrer. Não deixa de haver uma certa dignidade nos seus atos. Melhor, há mesmo muita dignidade.(...) Ondina é profundamente humana, decidiu Sem Medo.” (Mayombe, p. 223)

No decorrer da narrativa, as posturas iniciais da jovem, que denunciavam certo comedimento em questões da moral esperada, vão dar lugar a procedimentos em que transparece a verdadeira personalidade da personagem. Antes ela refreava os ímpetos:

“- Não seria muita ousadia pedir-lhe um cigarro? Agora já posso fumar à vontade. Evitava fazê-lo para não chocar as pessoas. Tiraram-me os miúdos, não mereço confiança para os educar. Posso pois fumar à vontade, já nada tem importância.” (Mayombe, p. 192)

Desobrigada de atitudes exemplares frente ao comando do movimento, ela se define:

“... Eu cá sou uma libertina.” (Mayombe, p. 213)

“- Mas eu sou assim, gosto de conhecer novos homens. Mais tarde desejarei outro. No fundo, não será pelo homem em si, mas pelo fato de ser uma novidade.” (Mayombe, p. 217)

“Sinto-me como um animal selvagem que tem de ser domado. Os animais domados são os mais fiéis ao seu dono!” (Mayombe, p. 218)

Ondina desafia os padrões morais, nega-se a ter um relacionamento incompleto e projeta em sua vida pessoal a realização de um projeto coletivo de vida plena. É mal vista por alguns, devido à sua atitude de liberdade, de quem não abre mão de realizar seus desejos, enquanto participa ativamente da luta pela libertação do povo em geral e de parcelas desse povo que são especialmente oprimidas.

Outro personagem masculino se envolve, embora momentaneamente, com Ondina, nesse caso, confirmando a liberdade sexual que ela se arvora e imprimindo nuances de sensualidade à narrativa. É o responsável André, que não só emite uma opinião sobre Ondina:

“Desejava Ondina? Sim, há muito tempo. As suas coxas eram uma tentação. Os seus olhos que prometiam, que se não baixavam. (...) A puta aceitou logo ir para o capim. Que fogo, meu Deus! Que vulcão! Perdi o meu lugar, mas valeu a pena. Tinham emboscado uma série de militantes na estrada, para testemunharem. E ela aprestou-se ao complô, porque é uma vaca que gosta de homem e porque assim o seu Comissário vai subir.” (Mayombe, p. 186)

mas também a compara ao conjunto das mulheres:

“Foi zelosa, as mulheres são sempre assim, têm de modificar um plano a seu favor, se quinze minutos lhes bastam, elas demoram duas horas.” (Mayombe, p. 187)

Cabe aqui destacar que a ação da jovem Ondina vai provocar alterações profundas na personalidade do Comissário, para além de fomentar discussões sobre a situação das mulheres:

“O Comissário olhou Sem Medo. Olhar puro, de criança, embaciado em lágrimas. É assim que te vais tornando homem, pensou Sem Medo. Tornar-se homem é criar uma casca à volta, cheia de picos que protejam, uma casca cada vez mais dura, impenetrável. Ela endurece com os golpes sofridos.” (Mayombe, 153)

Ao ser flagrada “traíndo” a seu noivo, Ondina possibilita que se instaure na narrativa uma discussão acerca do papel das mulheres na sociedade, seus direitos e deveres, as peculiaridades de cada cultura e outras questões relacionadas. No interior do romance *Mayombe*, os diálogos estabelecidos entre as personagens vão ser o lugar apropriado para que as posições se estabeleçam.

Indagando a atitude da Direção do movimento (MPLA) diante da constatação do “desvio de conduta” dos membros (André e Ondina), Sem Medo questiona a “eterna moral cristã” que sempre prevalece:

“- Deixa-te disso! Moral revolucionária, nada. Seria moral revolucionária, se todos os casos fossem sancionados ou nenhum o fosse. Há uma série de casos similares que se passam, toda a gente sabe, e não se faz nada. Só quando provoca um escândalo é que o Movimento se mete. Isso é moral cristã, que se interessa pelas aparências. Aliás, penso que um caso destes não é um

crime contra o Movimento, é humano. No caso da Ondina. No do André já não, porque é responsável.” (Mayombe, 171)

As implicações sócio-políticas que condicionam o comportamento submisso da maioria das mulheres são tema de um diálogo entre Sem Medo e o Comissário:

“- Isso vem do papel social da mulher – disse o Comissário.

– Numa sociedade em que o homem controla os meios de produção, onde é o marido que trabalha e traz o dinheiro para casa, é natural que a mulher se submeta à supremacia masculina. A sua defesa social é a submissão familiar.

- No geral é isso. Mas há mulheres que se não submetem, que encontram no amor o contrapeso a essa inferioridade social. E mesmo sem trabalhar, estando dependentes economicamente, são capazes de jogar taco-a-taco com o homem. Seria aliás essa a sua melhor defesa.

- São exceções. Repara que há séculos de submissão. Isso marca.

-Tens razão. Mas essa mulher que conheci, e tantas outras afinal, era dum país socialista.

- Não quer dizer nada, Comandante. Primeiro, esse problema não está ainda resolvido nos países socialistas. Em segundo lugar, deve ser a última superestrutura a ser modificada. A mais difícil de modificar, que choca contra toda a moral e preconceitos individuais que os modos de produção anteriores provocaram.” (Mayombe, 164)

Entre Sem Medo e Ondina o papel da sociedade como cerceadora da liberdade vai ser o assunto focalizado:

“Ondina estava na sua posição habitual, a cabeça baixada para o chão, as mãos entre as coxas, que sobressaíam da saia subida, o ventre dilatando-se suavemente (...). Ela foi a primeira a falar.

- Tu és um homem, podes ser muito mais livre. Se queres uma mulher, nada te retém.

- Como tu, é igual.

- Não, a sociedade é muito mais severa para uma mulher.

- Não estava a falar da sociedade, mas da moral individual.” (Mayombe, p. 209)

Ao narrar a história de um amigo “libertino”, Sem Medo ressalva a posição política do comunismo em relação à condição das mulheres,

“...Para ele, toda mulher devia ser livre de o aceitar ou de o recusar, assim como ele era livre de desejar ou não qualquer mulher. Só isso. E se houvesse conseqüências, cada um era livre de as agüentar. Era um comunista, não no sentido de que as mulheres são coletivas, mas no de que são tão livres como os homens livres.” (Mayombe, p. 210)

Em outro momento, ainda dialogando com Ondina, Sem Medo pondera sobre a influência do processo de colonização que impingiu os valores do colonizador às populações locais, suplantando a cultura africana:

“...Raciocinamos em função da nossa sociedade, sociedade assimilada à cultura judaico-cristã européia, em que o homem tem de ser ciumento, porque é o bode do rebanho e a mulher é a sua propriedade. No fundo, que acontece à propriedade que é arrendada a outro? Às vezes até fica renovada, rejuvenescida, com o empate de capital e de trabalho. Mas nós

não compreendemos isso. A mulher é uma propriedade especial. Temos uma geração de atraso. Nós, os cidadãos, que somos pretos por fora. Olha, um congolês que apanhou a mulher em flagrante aí numa buala perto da fronteira, exigiu o pagamento pela ofensa, claro. Um camarada perguntou-lhe se não ficou zangado. Ele respondeu: por quê? Isso não gasta a mulher. E esta é a maneira de pensar do africano que tem pouco contato com a religião cristã. Nós estamos aculturados, corrompidos, muito mais alienados.” (Mayombe, p. 212)

A jovem que inicialmente “sentia-se uma garota intimidada, precisando de se salientar para chamar a atenção sobre si” (Mayombe, p. 214) passa gradativamente a se impor, tornando-se uma mulher segura que “domesticava os homens” (Mayombe, p. 259), equiparando-se mesmo ao herói da narrativa de Pepetela e representando, como ele, a duplicidade do Mayombe, “Ogun, o Prometeu africano”, que congrega em si valores ocidentais e africanos. Os conflitos pessoais que permeiam as relações de Ondina com os homens e com a sociedade que integra trazem à tona sua natureza humana e dialética. Oscilar entre o desejo de submissão:

“... É mesmo disso que preciso. Dum homem forte que me domine.” (Mayombe, p. 218)

ou de liberdade:

“... gosto de conhecer novos homens. Mais tarde desejarei outro. No fundo, não será pelo homem em si, mas pelo fato de ser uma novidade ” (Mayombe, p. 217)

é uma marca da ambigüidade que constitui Ondina, que, como já ressaltamos, ora obedece a padrões morais, ora questiona-os, ora se cala. No triângulo amoroso que constitui: Comissário, Ondina, Sem Medo, ela aponta para

a unidade na diversidade, para a síntese entre a certeza da vitória e a fé nas teorias e para o questionamento dos procedimentos e resultados da ação.

LU AO ESPELHO

A narrativa de *Lueji*, o nascimento dum Império conta com duas personalidades femininas, uma do presente (1988), outra do passado (séc. XIII?), que vivem conflitos semelhantes. Lu, a bailarina, e Lueji, a rainha, têm em comum a tarefa de parir novos modelos de atuação, a primeira, no meio cultural angolano, a segunda, no governo do povos lunda.

NO PRESENTE

A história da jovem Lu vai ser contada por um narrador personagem que participa do enredo e mantém o leitor informado dos expedientes que utiliza para conseguir da jovem as informações mais íntimas.

“Quatro séculos depois (amanhã)...

Ao ver Lu sair naquela manhã do Centro de Documentação Histórica, onde eu ia entrar, não podia imaginar a força daquele encontro. Não está na cara das pessoas o que elas estão ouvir. Sons inconsistentes, fragmentados, tocavam nos ouvidos de Lu. Sons de marimbas. Como podia eu saber? Só mais tarde, quando ela tudo contou. Mas havia algo estranho no olhar ausente dela, passando por mim sem me ver. Aí começou tudo. Num olhar vazio, porque todo para dentro. Com a ajuda dela, iria reconstruir o seu percurso solitário. Percurso ao mais profundo de si própria, ao grito último da gaivota.” (Lueji, p. 26)

Lu, como é chamada a personagem do presente, vive na sociedade angolana do pós independência. Sua vida se divide entre o trabalho e o balé, ainda que cercada por dificuldades:

“À tarde ela ia para as aulas, ensinava Biologia no Ensino de Base. Tinha abandonado o curso e não considerava justo os pais a sustentassem. Por isso virou professora para sobreviver. (...) Apesar do calor das salas, da falta de luz por vezes, do barulho dum turma de quarenta alunos pouco interessados.” (Lueji, p. 79)

Paralelamente às suas atividades cotidianas, ela sente a necessidade de conhecer melhor suas origens ancestrais e afirmar sua identidade. Para tanto, ela segue uma intuição, buscando refúgio nas tradições apreendidas com a avó, embora o contexto social moderno as renegue:

“Ouvia música indefinível de marimbas, procurava algo desconhecido em livros sobre a Lunda, só porque a avó viera de lá para Benguela e encheu a infância dela de lendas e estórias de feitiços, cuidado menina, teu pai não acredita porque é branco, mas eu vi muita coisa, vivi muito, sabedoria antiga, não despreza só.” (Lueji, p. 27)

O apego à terra natal fez com que a bailarina se recusasse a ficar fora de Angola. Nem as razões profissionais, nem a situação precária do país fizeram-na optar pelo exílio:

“Não, não e não, findos os seis meses volto mesmo para a terra, respirar o ar fétido dos contentores de lixo, torcer pés nos buracos das ruas, mas receber ao mesmo tempo as carícias do Sol e o sorriso das gentes, lá me inspiro.” (Lueji, p. 43)

Aliás, seu interesse pela história dos ancestrais tomou corpo durante o período em que viveu fora de Angola. Nesse tempo também aflorou a consciência da fragilidade imposta às mulheres numa sociedade feita para os homens:

“Pensando bem, a procura da avó começara bem antes, tinha sido em Paris. Foi lá também que sinteressou a sério por Lueji. Efeitos da civilização pós-industrial? As pessoas que desprezavam os outros, nem neles reparavam ao andar nas ruas? Gente que nem olhava para o que morria de fome na esquina? Nunca poderia precisar, mas a busca começou aí. Era uma mulher e o mundo era feito para os homens. Oh, claro, tinha havido avanços, já se não considerava a mulher apenas o resultado duma costela masculina. Talvez já houvesse legislação igualitária na maior parte dos países. Mas faltava ainda muito, sobretudo nas mentalidades. Dos homens e das mulheres. Em Paris se sentiu mulher. Ou foram saudades da terra, pela primeira vez tão distante? Em Paris sonhava todos os dias com a casa de Benguela. Não, nunca ia saber e por isso também eu não, porque sagarrava à lembrança da avó, porque começou uma busca febril nos documentos sobre a Lunda de raízes tão fracas já.” Grifo nosso (Lueji, p. 154 - 155)

Perceber-se mulher em um mundo de homens fez com que Lu reconhecesse a identidade com a centavó mítica, a rainha Lueji. A partir dessa identificação, sua história vai se espelhar na da ancestral, apresentando conflitos da mesma natureza dos daquela, inclusive no impasse amoroso:

“Uli, Uli, porquê só tu mentendes? E porquê nos aconteceu isto agora, separados como inimigos? Como Lueji e Tchinguri, para lá do amor?” (Lueji, p. 80)

que vai se resolver com a aparição de um novo personagem em sua história:

“Tinha precisado falar antes com Uli, como Lueji precisara de anunciar primeiro a Tchinguri o seu casamento com Ilunga? Era a estória a se repetir ou apenas coincidência? Até porque nada estava decidido e certamente nem haveria casamento nenhum. Cândido nunca aceitaria se fixar em Luanda.” (Lueji, p. 459)

Embora só tardiamente a jovem Lu percebesse as coincidências entre sua história e a de Lueji, rainha, seus pressentimentos apontavam a gestação de uma identidade que se refletiria no espaço sócio-cultural da dança:

“Lu sentia uma dor no peito, por adivinhar a aproximação de mais uma descoberta. Estava perto, muito perto, mas de quê? A pergunta de Jaime tinha antecipado as coisas, devia ser mesmo um bailado que ela procurava nos livros antigos sobre a Lunda. Antes pensara numa fuga, um pedido de socorro, procurava na centavó alguma força que lhe faltava. Também era isso. E mais. Depois suspeitou duma estória, procurava nas diferentes vidas de Lueji uma estória, ela que não era escritora. Mas Jaime acertara, era um bailado. Tinha ainda de amadurecer muito a idéia, tudo estava difuso. Um bailado sobre Lueji? Um mito de há quatro séculos transposto para o palco? Mas tinha ela, Lu, coragem de o defrontar?” (Lueji, p. 124)

Coragem é o que não faltou a Lu. Do mesmo modo que a rainha Lueji, nossa heroína do presente também enfrentou preconceitos e superou crises que se refletiam em sua vida sexual, como propõe o narrador-escritor:

“Pegou impulsivamente nas mãos de Marina, recordando outras ocasiões em que tivera vontade de o fazer e lhe faltava a coragem de romper tabus.” (Lueji, p. 80)

“E a lembrança antiga entrou nela, fez a mão descer para o sexo, acariciá-lo por cima da cueca, e relembrou outros orgasmos, (...) para finalmente se fixar naquela noite em que estava muito calor e ela e Marina se despiram, se puseram completamente nuas a ouvir música e a conversar, até que a conversa morreu porque Lu olhava Marina e Marina gozava a visão do corpo de Lu e ela tinha a maior vontade de se abraçar à irmã negra mas algo interior a impedia e via nos olhos da outra o mesmo desejo, cada vez mais forte e transparente, só mesmo tabus muito grandes podiam fazê-las ficar estáticas, se olhando apenas, enquanto a música se esvaía pelo gira-discos, até que perdeu as imagens e as recordações, tudo misturado num soluço profundo porque a mão tinha cumprido a sua função e agora era Lu que se esvaía.

Adormeceu em paz.

Vão dizer, isto ela não me contou. Claro. Por muita confiança que me tenha feito. Mas precisava? E a imaginação do escritor não preenche vazios? Há muito tempo Lu não tinha uma relação, desde Michel. Era normal? Talvez daí viesse a crise, o corpo precisa salimentar. Mas também o leitor tem o direito de usar da imaginação. Para ele fica o prazer de inventar a verdadeira razão do olhar vago de Lu, ao andar pelas ruas de Luanda.” (Lueji, p. 158)

NO PASSADO

Em Lueji, a rainha, Lu vai buscar inspiração para um bailado. A nova história da soberana vai se construindo com detalhes pela voz de um narrador onisciente:

“Quatro séculos atrás (pelo menos)...

Lueji voltou ao lago da infância. Era elíptico, grande, só os bons nadadores o podiam atravessar no sentido do comprimento. (...) Além de muitas outras variedades, o lago era rodeado de plantas com caniços compridos e de folha grande, que davam estranhas flores cor de rosa na ponta de hastes estreitas, as rosas de porcelana.” (Lueji, p. 09)

Desde a infância, a menina Lueji modificava os costumes, comportando-se como o irmão mais velho:

“As raparigas olhavam e riam, não participavam das brincadeiras masculinas. Lueji sim. E Tchinguri lhe ensinou a lançar a funda de caçar e a fazer armadilhas para os bichos e a pescar e a subir às altas árvores da beira-rio para apanhar os favos de mel. Em tudo imitava o irmão mais velho.” (Lueji, p. 10)

As limitações impostas por sua condição feminina eram superadas por sua condição social,

“Lueji sentou num banco, sem esperar convite. Apesar de mulher, tinha certos direitos per ser filha do chefe.” (Lueji, p. 14)

a qual lhe permitia também exercer ações justas que revelavam sua índole:

“Lembrou, de certeza pela evocação do nome de Kandala, a cena de uma mulher do povo ser tomada por um espírito e se arrojava no chão e se encolhia, se revolvia no pó vermelho e depois começou a falar palavras à toa que ninguém entendia, as

pessoas se aproximando para ouvir a voz do espírito que nela cavalgava, mas não dava para entender, pois só disse uma frase construída, incompreensível aos ouvidos de Lueji mas que enfureceu um nobre presente, muata Kalucinga de seu nome, bêbado inveterado, o qual, tomado pelo vinho de palma, bateu na pobre mulher inconsciente, talvez que ela o acusou de não tratar bem os espíritos dos antepassados, e a mulher gritava e esperneava no seu delírio e o muata batia, batia, sem ninguém que lhe travasse e ela, Lueji, não pôde mais, era uma garota mas se agarrou ao braço do muata e obrigou-o a parar, apesar dos safanões e dos gritos e dos insultos, quem era a mulher que ousava levantar a mão para um Tumbungo, nem mesmo sendo filha do soba, era ofensa que se lava com sangue, até que outros vieram apartar e Kalucinga exigiu reparação da ofensa, o que só Kondi podia decidir e decidiu pela filha, não por ser filha mas porque tinha sido justa e corajosa, heresia era violentar uma mulher cavalgada por um espírito e que se duvidavam perguntassem a Kandala, que tudo sabia, o que foi confirmado pelo adivinho. Lueji não só agira bem como conquistou o coração do povo simples, não dos muatas que sempre se podem defender mas dos outros, os que só têm a palavra quando um espírito os elege para serem cavalgados.” (Lueji, p. 16 –17)

Uma exceção às regras de sucessão e de governo em seu tempo, vencendo medos e impulsionada por um acaso do destino, Lueji se viu obrigada a assumir o poder que até então pertencera sempre aos homens e a desenvolver todo o tipo de defesa: física, psíquica, emocional, para cumprir os desígnios de uma tradição.

Diante das circunstâncias adversas em que assumiu o trono do pai, este, pouco antes de morrer lhe orientou:

“Se necessário, procura alianças fora da Lunda. Mas não tenhas pressa em casar e em fazer alianças. E nunca mostres que hesitas. Quando não souberes o que fazer, ganha tempo até saberes. É esse o segredo. O chefe tem de parecer saber sempre mais que os outros.” (Lueji, p. 20)

Essa atitude de segurança - ainda que forjada - será indispensável para que a jovem rainha possa governar, contornando situações constrangedoras e superando o menosprezo com que é vista pelos homens que a cercam:

“E entregaram o poder a essa criança da Lueji, adorável mas uma criança e uma mulher, se uma objeção não bastasse.” (Lueji, p. 73)

Superação que implica em ultrapassar limitações biológicas:

“Entrou na nova casa, agradada pela frescura que dela se desprendia, despiu os paramentos de cerimônia, ajudada pela mãe, e se lavou. Ficou com o lukano no braço. Apenas o devia tirar quando estivesse com a menstruação, o sangue menstrual conspurcava o lukano e lhe tirava a força mágica. Assim lhe ensinou Kandala e também nesses dias não se devia mostrar ao povo, nem presidir cerimônias, pois estaria sem força mágica. Pensou, sentada na cadeira esculpida, tinha de inventar estratégias nesses períodos se houvesse alguma maka e a sua intervenção fosse necessária. Os homens não têm destes problemas, podem usar todos os dias o lukano. É, o poder está concebido para os homens. Terei de ser mais esperta que eles.” (Lueji, p. 36 – 37)

E quando preciso, usar de artifícios para manter a harmonia do grupo. O empenho da jovem rainha em manter vivas as tradições, principalmente no culto aos ancestrais:

“Lueji se pintou com pemba e fez todas as operações secretas que lhe ensinara Kandala, e que seu pai tinha feito um dia, e que o pai de seu pai tinha feito, até à grande serpente que transmitiu o segredo aos primeiros pais dos homens, para com esse segredo sobre eles reinarem.” (Lueji, p. 63)

vai autorizá-la a empreender paulatinamente modificações no cotidiano:

“Mataram pouca gente para sacralizar o novo chefe, apesar de Lueji implorar ninguém seja morto, mas tradição é tradição e o sangue correu.” (Lueji, p. 35)

culminando com o pleno reconhecimento de sua capacidade e de suas potencialidades de atuação política:

“Não se via um Conselho tão completo há muitos anos. Estavam lá quase todos os Tubungo da Lunda. (...) Depois chegou a rainha e todos se prostraram nas esteiras. Ela sentou no cadeirão, mostrando bem alto o lukano. No outro braço trazia a pulseira de cobre, oferta de Tchinguri, e este reparou satisfeito. Na cabeça trazia um diadema brilhante de cobre, incrustado de pérolas pequeninas. Uma parte frontal do cabelo era rapada para fazer aumentar a testa, o que realçava o diadema. Do pescoço pendia o colar com o corno de mbambi cheio de pós mágicos, que lhe oferecera o pai depois da festa da puberdade, e o colar tchimba com a grande concha da entronização. Na mão o mupungo, o espanta-moscas com sortilégios mágicos. Deixou em casa o machadinho de duplo gume, já levava peso a mais e o seu

uso era obrigatório só para as grandes cerimônias. O ventre e as pernas estavam tapados por peles de gato bravo e as costas pelo manto real de tecido púrpura trazido de muito longe. Está linda, pensou Ndumba ua Tembo, preso de estranha agitação. Está ficar uma rainha, pensou Tchinguri, orgulhoso apesar de tudo.” (Lueji, p. 83)

“à partida, já todos estavam vencidos pela habilidade da soberana e a sua graça, falando com voz suave mas onde se adivinhava a firmeza do caminho a percorrer.” (Lueji, p. 84)

SOBREPONDO AS IMAGENS

Lu e Lueji, Lueji e Lu, no espelhamento entre as histórias, a História se reconstrói. Da rainha, reitera-se o respeito ao passado como fonte de conhecimentos sobre o presente:

“Na Lunda o sistema era complicado, pois se para a sucessão do poder interessava a linha do pai, para o resto o que contava era a linhagem da mãe, esta regulava as alianças e os casamentos, as heranças e tudo o resto.” (Lueji, p. 109)

a liberdade de escolher caminhos próprios:

“Assim, quebrando a tradição que manda uma rapariga ser deflorada pelo tio depois da festa da iniciação, Lueji foi deflorada pelo irmão, antes da festa da iniciação. Sem pesares nem remorsos. Começava então a quebrar tradições.” (Lueji, p. 147)

e a coragem de modificar sistemas obsoletos:

“– Nunca aconteceu. Sei, porque nunca houve rainha solteira. Apenas houve mulheres de reis. Como para este caso não há tradição, eu podia me tornar na muari e a muari passar

para segunda esposa. Seria a minha vontade que criava a tradição.” (Lueji, p. 180 – 181).

Com a bailarina projeta-se um novo caminho a seguir, caminho construído pelo conhecimento do passado aliado ao domínio do presente:

“E aí foi nascendo um gênero próprio, nacional, indo buscar temas e passos à tradição dos camponeses, misturando por vezes as culturas de origem, e estilizando com recurso ao que de mais avançado se fazia no Mundo. E o grupo ‘Kukina’, que se formou no terraço, já tinha obtido prêmios em festivais internacionais, pois cativava as atenções pela originalidade das criações, misturando kimbos com computadores e danças de roda com sapatilhas de ponta. Uma imagem do país, proclamavam os jornais mais otimistas. Os mais comedidos corrigiam, uma imagem que se procura para o país, com a arte sempre à frente. Não tinha sido sempre assim? Porque é que no fim do século havia de ser diferente, havia a arte de ficar atrás?” (Lueji, p. 170)

Caminho que conduz à realização de um sonho, um sonho diurno pelo qual muitos se empenharam: uma identidade pela qual a nação seja reconhecida.

“Este grupo tem mais responsabilidade que outro qualquer, pois conseguiu criar um estilo próprio, que em vários países já é considerado uma marca característica de Angola.” (Lueji, p. 289)

A NOVA MULHER

Sara é a primeira personagem focalizada pelo narrador d’A *Geração da Utopia* e, sem dúvida, é a personagem feminina de maior relevo.

Proveniente de uma abastada família de Benguela, estudante de medicina e branca, aos 24 anos de idade, Sara vivencia em Lisboa a tensão dos

acontecimentos que antecederam o início da luta armada pela libertação de Angola. Suas características físicas preservam-na da agressividade lusitana:

“E a população passou de repente a olhá-los (aos africanos) com hostilidade. Não em relação a Sara, que era branca, e portanto considerada à partida uma boa portuguesa.”

(Geração, p. 12)

No entanto, não interferem na formação de sua consciência crítica, que vinha já sendo formada há tempos. Ela percebe-se como exilada e integra-se à causa da luta de libertação:

“Foram anos de descoberta da terra ausente. E dos seus anseios de mudança. Conversas na Casa dos Estudantes do Império, onde se reunia a juventude vinda de África. Conferências e palestras sobre a realidade das colônias. As primeiras leituras de poemas e contos que apontavam para uma ordem diferente. E ali, no centro mesmo do império, Sara descobria a sua diferença cultural em relação aos portugueses.” *(Geração, p. 13)*

Sofrendo com a falta de notícias sobre a terra natal, Sara não deixa nunca de trabalhar, mantendo seus estudos e superando as dificuldades iniciais. Assume a responsabilidade da profissão, tornando-se cada dia mais segura:

“Para ela (Sara) também não era fácil, sobretudo quando se tratava de preparar o relatório do estágio. O que se passa realmente na terra? O que é verdade e o que é propaganda do regime? E como estão os pais lá, confrontados com uma guerra? Pois é duma guerra que se trata, diga o governo o que disser. As notícias enchem páginas dos jornais, mas as informações eram poucas.” *(Geração, p. 15)*

A amizade com “Aníbal, que mais tarde seria conhecido por Sábio” (*Geração*, p. 17) irá perdurar por todo o romance. A princípio, não se transformará em uma relação amorosa devido aos preconceitos que a própria Sara ainda guarda:

“Sara conhecia Aníbal desde que chegara a Lisboa. A um momento dado até admitiu a hipótese de criarem uma ligação que ultrapassasse a simples amizade. Mas ele não tentou nada e como mandava a tradição que fosse o macho a avançar, ficaram sempre por aí.” (*Geração*, p. 18)

Esse comportamento de Sara choca-se com a atitude liberal que ela assume diante dos preconceitos da senhoria do apartamento:

“(...) duas vezes por semana ele dormia no quarto dela. Luxuoso para uma estudante. Quarto independente, grande, com casa de banho privativa, o que era muito raro em Lisboa. Ela também pagava caro por ele. Filha de comerciante rico, tinha uma mesada elevada, podia permitir-se certos luxos. Também o de pôr a senhoria do apartamento no seu lugar, quando esta um dia refilou ao ver Malongo sair de manhã cedo do quarto dela. Agora as relações entre as duas limitavam-se ao mínimo necessário. A portuguesa se escandalizava que ela, uma médica, dormisse com um negro.” (*Geração*, p. 27 – 28)

Suas idéias são mais avançadas no tocante a causas coletivas, como o preconceito racial ou a necessidade de libertação dos países colonizados. Quanto à moral sexual, uma questão mais ligada ao indivíduo, ela guarda reservas, apesar de refletir sobre suas próprias posturas: “Numa sociedade de preconceitos, quem pode atirar a primeira pedra?” (*Geração*, p. 33)

As condições sócio-econômicas e raciais da jovem médica, fazem-na ser, em certa medida, discriminada pelo Movimento pela Libertação de Angola (MPLA). Mesmo tendo contribuído de maneira fundamental para com a fuga do militante Aníbal e sendo ostensivamente partidária à causa do movimento, ela precisou aguardar anos no exílio, até ser chamada a participar na nova ordem que se tentava instaurar em Angola.

“Sara trabalhava como médica num hospital e durante os cinco anos depois da fuga de Lisboa sustentou a família. Agüentava resignadamente as escapadas sistemáticas de Malongo, sempre por causa de mulheres. Ele acabava por aparecer ao fim de certo tempo, prometendo ter sido a última vez. Sara fingia acreditar, esperando apenas que o Movimento a chamasse para a luta.” (Geração, p. 152)

Rejeitada pelo movimento de libertação, Sara nem por isso deixa de cumprir o seu papel político, intercedendo junto aos companheiros em favor do povo fugitivo da guerra que sofre pela instabilidade político-econômica de Angola:

“(...)espero resposta à dezenas de cartas que lhes mandei propondo a minha ida para uma fronteira qualquer, até parece que não precisam de médicos na retaguarda.” (Geração, p. 153)

Na esfera da vida pessoal, Sara continuou ultrapassando preconceitos, teve uma filha com o namorado negro, Malongo, a qual criou com “*espírito independente*” (Geração, p. 262). Após mais de uma década de exílio, retornou a Angola independente no final de 1974, participando de um novo capítulo no romance. Seu posicionamento político continua o mesmo, disposta a atuar onde for necessário e mantendo a esperança no movimento, como ressalva Aníbal:

“(...) tu ouves isso todos os dias como militante disciplinada que és. Ou deves ser.

- Sou .

- Pois. Não te condeno, sempre foste muito dedicada.”

(Geração, p. 201)

É ele quem nota que sua aparência física se modificou:

“Ele notou, Sara estava envelhecida. Devia ter uns quarenta e seis anos, como ele. Não, ela era um ano mais nova. Muitos cabelos brancos, rugas na testa. Mas não era tanto isso. A maneira como se vestia, como se sentava, como fumava o cigarro, tudo nela tinha ar desmazelado. Muito diferente daquela Sara elegante, sem ostentar luxo, que conhecera em Lisboa.”

(Geração, p. 204)

E finalmente ela teve coragem de tomar a iniciativa em relação ao amigo, não sem alguma dificuldade, quando conseguiram se reencontrar:

“Ela voltava para margem, parecia que ia levantar e vir ter com ele, depois desistia, mergulhava de novo, afastava-se na direção dos recifes, vinha de novo até à margem. (...) De repente Sara aparentemente ganhou coragem e saiu da água. Ele imaginara que ela ia tapar os seios com as mãos, gesto habitual das mulheres púdicas, por isso se surpreendeu a vê-la avançar lentamente, muito lentamente mesmo...” (Geração, p. 216)

Mais tarde Sara declarou seus temores a Aníbal:

“(...) Afinal eu é que tinha de tomar a iniciativa. (...) Não ajudaste, (...) foi como num sonho, a tentar ultrapassar o bloqueio psicológico que me levava a ficar parada, à tua frente, certamente com ar de rapariguinha desprotegida. (...) Que atitude tomar ao sair da água? a da defesa do meu pudor, o que talvez inibisse qualquer seguimento, ou a da entrega aberta? Só podia ser esta

e, apesar dos vinte e cinco anos, não tinha ultrapassado as barreiras.” (Geração, p. 218)

Apesar dos obstáculos que precisa superar, ora na atuação social, ora nas relações pessoais, a personalidade de Sara é determinada e independente, aos moldes do que constata Alexandra Kollontay a respeito da nova mulher:

*“(…) A nova mulher, **celibatária**, está longe de ser um eco do marido. Cessou de ser um simples reflexo do homem. Esta mulher possui seu próprio mundo interior, vive entregue a interesses humanos generosos. É independente exterior e interiormente.”²⁴*

Em relação aos personagens masculinos e ao tema central d’*A Geração da Utopia*, ela representa a vitória da esperança, enquanto princípio orientador da ação, pois não se deixou corromper, nem se desiluiu. Apesar dos inúmeros empecilhos, Sara perseverou em seus objetivos, acreditando na possibilidade de construir uma nação angolana mais justa e melhor para se viver.

CARICATURA EXEMPLAR

Assim como em *Lueji, o nascimento de um Império*, n’*O desejo de Kianda* teremos duas narrativas entrecruzadas. Na primeira, retratam-se os pormenores da situação da sociedade angolana pós-independência, e uma personagem feminina condizente com a realidade ganha relevo, Carmina Cara de Cu. Na segunda narrativa, de natureza fantástica, destacam-se a menina Cassandra e a entidade mítica Kianda. Não sendo possível estabelecer uma hierarquia entre as histórias, uma vez que elas concorrem para um final comum e se tocam inúmeras vezes, cada personagem será apresentada em suas especificidades.

²⁴ Kollontai, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. Col. Bases e Teoria, 4ª ed., Global Editora, São Paulo, 1980, p.64.

Carmina representa a sociedade corrupta e moderna, irremediavelmente influenciada pelo processo de globalização e os malefícios que dele podem advir.

Ao contrário de outras personagens estudadas em romances de Pepetela, ela é a personagem tipo, representa uma camada da sociedade angolana que não tem compromisso com a nação, mas se aproveita da situação política a fim de obter benefícios.

O narrador não a apresenta com simpatia, desde o seu epíteto, os discursos sobre ela são desabonadores:

“Carmina não tinha boa fama junto das pessoas mais velhas lá no bairro. Por isso era conhecida desde pequena por CCC (Carmina Cara de Cu). Muito senhora do seu nariz, já aos doze anos de idade mandava na mãe viúva e nos três irmãos mais velhos e machos. Apesar de ter uma inteligência elevada, como sempre testemunharam professores e colegas de escola, reconheça-se que era preciso muito estofo para tomar as rédeas da família com tão pouca idade, mesmo se a mãe era doente e os irmãos uns songamongas. Aos catorze entrou para a Jota e aos dezoito, altura em que conheceu João Evangelista e teve a súbita visão de inevitabilidade, já era responsável por um setor. O velho Mateus não apreciava particularmente quem andava metido em políticas, embora compreendesse que na época era a única atividade possível para queimar as ambições duma jovem decidida em artes de mando. Mas o pior para o futuro sogro era o fato de a moça alinhar na nova religião que proliferava, o ateísmo. Seu filho, educado na melhor Missão do país, quiçá de África, casar com uma mulher atéia, não temente a Deus e a Satanás?

Ainda por cima mandona, resmungona e respondona? Nunca que nunca.” (Kianda, p. 08 – 09)

Como fica visível, a opinião do sogro, contrária à personalidade de Carmina, é enfatizada de maneira a se parecer com uma postura coletiva e o próprio leitor é levado a se alinhar a ela.

A independência de Carmina que poderia ser enxergada como posição a ser comemorada pelas mulheres, esconde um desvio de personalidade que o narrador irá compor ao longo da narrativa. A personagem do marido, João, com suas dúvidas e inquietações, colaborará para que se forme uma idéia enevoada das aspirações que movem a jovem.

“João Evangelista só podia estar grato à jovem esposa, pois tinha boda de príncipe, sem gastar um lwei. E como ela era mulher emancipada, nem alembamento tinha de pagar. Ele ainda lhe falou nosso, a sondar, nos tempos de namoro, mas a resposta foi acutilante, nem os meus pais me vendem, nem ninguém me compra. Só se fosse o contrário. Sou socialista, à merda as tradições obscurantistas.

Só se fosse o contrário... A frase ficou na cabeça de João Evangelista e alguns anos depois de casados ganhou cada vez mais importância no seu imaginário. Até que ponto não tinha sido ele o alembado?” (Kianda, p. 13)

A narrativa em torno do jovem casal é bastante repetitiva. A asseveração da inferioridade de João é feita de forma obsessiva:

“CCC desesperava com a passividade da polícia e outras autoridades. É evidente que são sabotadores, dizia com a convicção que só ela sabia dar à frase mais banal. Talvez os americanos estejam a testar um novo produto e passaram-no

para os seus amigos terroristas. Só não vê quem não quer. João Evangelista se preocupava com a irritação da mulher, que se desbocava toda nas reuniões, segundo ele entendia das conversas. (...) Carmina saía disparada de casa, tu cala-te, que em política sempre foste um zero à esquerda. Não era mentira de todo, mas João não gostava dessas observações diminutivas, afinal ainda era o macho do casal.” (Kianda, p. 16 – 17)

O discurso de Carmina, sempre mediado pelo narrador, evidencia sua suscetibilidade aos fatores externos, principalmente os relativos à política, ressaltando sua ambição pelo poder:

“Começou a se falar de mudanças políticas , umas pessoas vinham lá a casa comentar com João Evangelista a chamada abertura democrática. CCC nem queria ouvir, cambada de traidores, lacaios do imperialismo, gorbachovistas indecentes, contra-revolucionários da merda.” (Kianda, p. 17)

Obcecada por exercer o poder, Carmina ultrapassa os limites do bom senso e de qualquer senso humanitário, ressuscitando inclusive procedimentos dos antigos colonizadores:

“Eram as senhoras coloniais que mudavam os nomes das empregadas para Maria ou Joana, vem mesmo na literatura. E a sua mulher tinha aprendido com as colonas e usava depois da Independência o mesmo sistema.” (Kianda, p. 65)

A incoerência e o automatismo das atitudes e procedimentos das personagens da primeira narrativa conduzem à conclusão de que a sociedade angolana encontra-se dilacerada por inúmeros impasses políticos que culminam em desagregação dos valores e ideais utópicos que moveram gerações anteriores.

Como esperança frente ao quadro suscitado por essa narrativa surge a história do mito que reocupa seu lugar: Kianda. Essa personagem, suscitada na segunda narrativa, fica implícita, não se materializa, apesar de ser a responsável pelos incidentes que perturbam as personagens da primeira narrativa. Para revelar o seu desejo, além da enigmática ação de desconstruir os prédios do largo do Kinaxixe, Kianda ainda entoava um cântico, o qual apenas a menina Cassandra é capaz de ouvir.

“Era um cântico suave, doloroso, que uma criança um dia ouviu. Disse aos amigos, que riram.” (Kianda, p. 55)

Esta, fazendo jus ao nome herdado da profetisa grega, é desacreditada por todos, que a tomam por louca.

“Cassandra insistia, os pais não quiseram ouvir o cântico. Os amigos riam, Cassandra pirou de vez, diziam. Então não é maluco quem ouve o que mais ninguém ouve, ou quem vê o invisível para os outros?” (Kianda, 56)

Novamente, em *O desejo de Kianda*, Pepetela realiza o casamento da tradição ocidental, retomando a personagem Cassandra da mitologia grega, com a tradição africana, suscitando o mito de Kianda. A união das duas mitologias serve como alerta para os dirigentes da sociedade angolana, que, diante da situação caótica em que se encontra o país, não são capazes de se apropriar das experiências do passado ou ouvir novas sugestões para o futuro. Ao um só tempo, renegam a tradição africana, desrespeitando espaços e costumes que seriam sagrados, e desprezam a tradição ocidental, desconsiderando as críticas construtivas, consideradas profecias de Cassandra.

INTENÇÕES REVELADAS: O QUE SE SONHA E O QUE SE VIVE

Personagens são máscaras, representações criadas por um escritor. Essas máscaras podem se aproximar ou distanciar da realidade, dependendo das intenções e necessidades de cada autor, por isso concordamos que:

“(...) só há um tipo eficaz de personagem, a inventada; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras.”²⁵

Ressaltamos em capítulo anterior a importância que as personagens adquirem nos romances de Pepetela, que se apropria do material fornecido pela realidade em diversos momentos históricos para, a partir dele, compor suas personagens. Ao refletir sobre as fontes utilizadas para construir suas representações de mulher, percebemos que seria mais importante esclarecer as intenções que o moveram do que definir modelos aos quais ele tivesse se apegado.

MULHERES TRADICIONAIS

O convívio de Pepetela com comunidades tradicionais durante o período em que esteve na guerrilha, seu conhecimento particular da cultura angolana através do estudo da História e sua formação sociológica, conferiram a ele a

²⁵ Candido, Antonio et alli. *A personagem de ficção*. 3ª edição, São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 69.

autoridade necessária para descrever com realismo aspectos da vida cultural de tais comunidades, geralmente inseridas no interior do país, na zona rural.

Podemos identificar algumas personagens femininas criadas a partir desse modo de ser tradicional, e por que não dizer, rural. Inseridas em vários dos romances do autor, elas nos permitem resgatar por trás da mera descrição alguns pontos de vistas do autor, suscitando reflexões sobre uma parcela da sociedade que por vezes se vê ignorada.

Na descrição dessas mulheres 'nativas', o autor envereda por procedimentos românticos, comparando-as freqüentemente a elementos da natureza. É assim que descreve duas mulheres que Aníbal, o Sábio d'"A geração da utopia, conheceu durante uma xinjanguila"²⁶:

"Eu estava entre Maria e Mussole. Não as conheces. Maria terá uns dezassete ou dezoito anos, Mussole talvez pouco mais nova. Maria é alta, ligeiramente forte, Mussole é um capim pela sua flexibilidade. Ao princípio, Maria estava à minha esquerda e por isso vinha convidar-me. Depois trocamos e ficou Mussole do lado esquerdo. Maria é uma torrente, é o vento forte que faz uivar a mata. A dança é nela feita de curvas largas, os braços abarcando o Mundo, a língua entre os dentes, o ventre frenético, um vulcão. Mussole, pelo contrário, é o tumulto profundo que se deixa adivinhar nas águas paradas, é a vida borbulhante na chana. Os braços em cruz sobre o peito, a cabeça inclinada para a direita, as ancas rebolando ligeiramente, profundamente. Tudo nela se passa no interior, é como se gozasse o seu próprio corpo. Maria dá-se à dança, ao ritmo, Mussole integra o ritmo nela, é a fêmea que comanda o ato, não pelos movimentos do corpo, mas

²⁶ Dança de roda tradicional angolana.

pelo aspirar profundo dos músculos da vagina. Maria é o que se chama vulgarmente a mulher quente, a dominadora, a que pode tomar a iniciativa perante o homem. No entanto, Mussole é a verdadeira dominadora, porque a promessa quente só é transmitida pelo que nela se adivinha. Muito mais tentacular, sutil.”

Grifo nosso (Geração, p.127)

A sensualidade que percorre essas descrições denota o ponto de vista masculino, no caso, o ponto de vista da personagem Sábio:

“O certo é que (Mussole) integrou meu corpo ao seu prazer, os passos mudaram, no curto instante em que para mim vinha os olhos de mbambi não só examinavam o que se passava no seu interior mas também examinavam o corpo que ia ao seu encontro.” Grifo nosso (Geração, p.128)

A comparação que aqui aparece, da mulher tradicional ao animal indefeso, também é recorrente no romance *As Aventuras de Ngunga*:

Nessa noite, Ngunga sonhou que tinha sede e uma menina vinha dar-lhe água, segurando-lhe a cabeça para poder beber. Essa menina tinha a cara de Uassamba e seus olhos assustados de gazela.” (Ngunga, p. 43)

“Ela sorriu-lhe. Mas era um sorriso triste. Os olhos dela pareciam os da gazela ferida de morte.” (Ngunga, p. 52)

Ao adotar o procedimento de descrever apenas alguns detalhes físicos da personagem, Pepetela consegue imprimir um distanciamento que faz com que a atenção do leitor não incida sobre a personagem em si, mas sobre a situação em que ela vive, com as implicações ideológicas e políticas que comporta. Tais personagens se confundem com a própria terra angolana, sofrendo os mesmos infortúnios: exploração, violação, destruição. Como acreditamos que:

“...a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista.”²⁷

percebemos que as intenções de Pepetela de questionar a permanência e o papel de costumes antigos (tais como o *alembamento* ao qual já nos referimos anteriormente) na nova sociedade sonhada se revelam através de personagens que comungam do mesmo estatuto: mulheres, jovens, submissas aos desejos da família:

“Também não me quis informar sobre Imba. Dizem que a vendeu a um Comandante, para comprar a quarta mulher”.

(Ngunga, p.58)

“Naquele dia de Abril do ano passado, feito para o amor, naquele dia em que ele (Sábio) voltou ao Kembo para encontrar pela quarta vez Mussole.(...) Sim, naquele dia de Abril em que ele a vinha buscar, pagar o alembamento aos pais, comprar o calor do seu corpo com um cobertor e a promessa de outros presentes que não tinha. E corria pela chana da borda do Kembo, ansioso por mergulhar nos segredos mudos da ternura de Mussole, gazela mais ligeira que o livonque, antílope de olhos macios mais que o mel lhe escorrendo dos lábios ao mastigar um favo doirado como a sua pele quando ao Sol roubava os reflexos, ela, seu mbambi negro, fonte de todo o amor. (...) Foi naquele dia de Abril do ano passado (porquê Abril seria sempre fatídico, com a morte do Herói, com o rompimento de Marilu?), foi nesse trágico Abril que ele pressentiu no meio do capim o corpo violado e esquartejado

²⁷ Candido, Antonio et alli. *A personagem de ficção*. 3ª edição, São Paulo, Perspectiva, 1972, p.74.

de Mussole. Foi nesse dia de Abril que soluçou até ficar sem voz, embalando a menina feita para a vida, princesa da ternura escondida, que para ele conservava abertos os atônitos olhos de gazela.” Grifo nosso (Geração, p. 139 – 140)

A relação romântica que se estabelece entre estas personagens femininas e seus pares, Ngunga e o Sábio, refletem no plano individual a relação entre os guerrilheiros do MPLA e a nação que se está a gestar:

“ – Hei de lutar para acabar com a compra das mulheres – gritou Ngunga, raivoso. – Não são bois!

(...)

Mais uma vez Ngunga jurou que tinha de mudar o Mundo. Mesmo que, para isso, tivesse de abandonar tudo do que gostava.” (Ngunga, p. 54)

“Foi, sim, nesse Abril que fechou o coração, como um livro lido e relido que não aceita ser mais profanado, e encheu o cérebro de ódio frio para quem lhe roubara a fonte de vida. Sim, no Abril das chanas se cobrindo de flores lilazes, cavou a sepultura de Mussole e jurou sobre a campa fresca lutar até ser abatido, mesmo que só ele restasse, já não por ter crença, mas por única volúpia de vingança, agora que o declínio coletivo era irreversível.” (Geração, p. 140)

EMANCIPAÇÃO FEMININA

É comum, em todas as sociedades, haver grandes diferenças entre os indivíduos que vivem nas cidades e os que vivem nos campos. Na sociedade angolana, essa diferença é bastante nítida, principalmente em tempos de globalização: a mulher nativa, descalça, vestida de panos, convive com a cidadina,

de salto alto, vestindo tailer. A personagem Cândido²⁸ registra a presença dessa disparidade cultural com relação aos costumes obscurantistas, que pode ser estendida também aos costumes relacionados às mulheres.:

“O que pode ser uma brincadeira na cidade, sem mais conseqüências, é de uma importância terrível no campo. Luanda tem de começar a pensar em termos do resto do País, não viver só para si.”

Como destacamos no item anterior, Pepetela adota uma simbologia para tratar de personagens femininas do campo. E as da cidade?

Se às mulheres do campo ele destina “guerrilheiros salvadores”, para lutar por elas pela liberdade, às mulheres cidadinas ele dá a voz e a vez, para que busquem sua emancipação. São assim as protagonistas, Ondina, Sara e Lu, sem falar de Carmina, que é um caso a parte.

Estas heroínas são apresentadas como mulheres independentes, com participação política e social intensa, donas de seus corpos e conscientes de sua necessidade de atuar para a construção de uma nova ordem social. Refletem as posturas socialistas sobre a posição feminina na implantação de uma nova sociedade.

“Todo socialismo, quer na sua forma utópica, quer na sua expressão científica, tentou mostrar à mulher os caminhos de sua libertação.”²⁹

A liberdade destas mulheres cidadinas (Ondina, nascida em Luanda; Sara e Lu nascidas em Benguela) fica implícita em suas atitudes. Para elas a atividade profissional por vezes é mais importante que a vida amorosa, não lamentam amores perdidos, mas questionam comportamentos impostos, sobretudo sexuais.

²⁸ Pepetela. *Lueji, o nascimento de um Império*, p. 455.

²⁹ Saffioti, Heleieth Iara Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. ed., Petrópolis, Vozes, 1979, p. 70.

Ao analisar a personalidade de cada uma, podemos ver em maior ou menor intensidade:

“(...) a autodisciplina, em vez de um sentimentalismo exagerado; a apreciação da liberdade e da independência, em vez de submissão e de falta de personalidade; a afirmação da sua individualidade e não os estúpidos esforços para se identificar com o homem amado; a afirmação do direito a gozar dos prazeres terrenos e não a máscara hipócrita da ‘pureza’, e finalmente, a subordinação das aventuras do amor a um lugar secundário na vida.”

E ao terminar a análise concluir que:

*“Diante de nós temos, não uma fêmea nem uma sombra do homem mas sim uma **mulher-individualidade**.”³⁰*

Se Pepetela questiona posicionamentos ideológicos, costumes e situações que perturbam a concretização de antigos sonhos utópicos, a melhor forma de criticar a realidade ele sintetiza em suas próprias personagens femininas, realizado o que Benjamin Abdala aponta como práxis literária do escritor que tem um projeto político:

“Se esse projeto aponta para o devir (o paraíso futuro em face das privações presentes), ele deve torná-lo um fato presente no texto e não uma mera aspiração, através de articulações anticonvenção, antiestereótipo.”³¹

ESTEREÓTIPOS SEXUAIS

Mas nem todas as mulheres representadas pelo autor têm tanta força e personalidade como as referidas protagonistas, nem tampouco elas mesmas são

³⁰ Kollontai, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. Col. Bases e Teoria, 4ª ed., Global Editora, São Paulo, 1980, p. 98.

³¹ Abdala Jr., Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo, Ática/CNPQ, 1989, p. 69.

continuamente coerentes com o ideal que representam. Para lembrar que nem tudo são flores, alguns obstáculos interferem no trajeto de nossas heroínas, principalmente em um ponto que tange tanto a consciência individual quanto a coletiva: o comportamento sexual. Destacando as palavras do Comissário em relação às propostas socialistas, a ideologia que rege o comportamento sexual:

“ (...)deve ser a última superestrutura a ser modificada. A mais difícil de modificar, que choca contra toda a moral e preconceitos individuais que os modos de produção anteriores provocaram.” (Mayombe, p. 164)

De acordo com os perfis traçados no capítulo anterior, o comportamento sexual de Ondina, Sara e Lu adquire relevo na descrição de suas personalidades.

Ondina protagoniza um triângulo amoroso entre o Comissário e Sem Medo, no qual se questionam as implicações individuais de um relacionamento amoroso: amor, submissão, prazer, conquista etc. A forma como o autor a descreve nos remete à descrição de Alexandra Kollontai:

*“As heroínas modernas são mães sem estar casadas; abandonam o marido ou o amante; a sua vida pode ser rica em aventuras amorosas, e, entretanto, nem elas mesmo, nem o autor ou leitor contemporâneo as consideram como **criaturas perdidas**.”³²*

O conflito que Ondina suscita, ao manter relações com um “responsável”, embora venha revestido de preconceitos morais, tem um fundamento político bastante destacado no interior do romance pelo comandante Sem Medo:

“Seria moral revolucionária, se todos os casos fossem sancionados ou nenhum o fosse. Há uma série de casos similares

³² Kollontai, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. Col. Bases e Teoria, 4^a ed., Global Editora, São Paulo, 1980, p. 98.

que se passam, toda a gente sabe, e não se faz nada. Só quando provoca escândalo é que o Movimento se mete.”

O destaque conferido tanto pela personagem quanto pelo autor é para os indivíduos envolvidos e o que representam e não ao fato propriamente dito. Ondina era noiva do Comissário Político, kimbundo, André o responsável por um Setor, kikongo, acusado por corrupção, desinteresse pela luta e tribalismo. Tivesse ela sido flagrada com qualquer outro homem, não haveria escândalo.

O conflito vivido por Sara envolve sua formação moral e, por que não dizer, sua educação. O desconforto diante da perspectiva de tomar uma iniciativa sexual e a resignação diante das atitudes do companheiro infiel são posturas que se chocam com a personalidade independente dessa mulher. Essa incongruência já fora discutida por Simone de Beauvoir, no clássico do pensamento feminista, *O segundo sexo*,

“A mulher que se liberta economicamente do homem nem por isso alcança uma situação moral, social e psicológica idêntica à do homem. A maneira por que se empenha em sua profissão e a ela se dedica depende do contexto constituído pela forma global de sua vida. Ora, quando inicia sua vida de adulto, ela não tem atrás de si o mesmo passado de um rapaz; não é considerada de maneira idêntica pela sociedade; o universo apresenta-se a ela de dentro de uma perspectiva diferente. O fato de ser mulher coloca hoje problemas singulares perante um ser humano autônomo.”³³

Dentre as três personagens, a que tem a atitude sexual melhor resolvida é Lu. Talvez pelo momento histórico que representa, final do século XX, talvez porque o conflito maior da personagem se dê em outro âmbito. O fato é que Lu é caracterizada pela naturalidade no tocante à moral sexual. Mesmo assim, ela

³³ Beauvoir, Simone de. *O segundo sexo*. Vol. 2, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, pp. 451-452.

protagoniza situações-tabus, como o incesto e o homossexualismo. O autor aborda com naturalidade estes temas na história da rainha Lueji, mas não permite que se concretizem na história da jovem Lu.

ENTRAVE ECONÔMICO

Ao lado do perfil de comportamento sexual das protagonistas destacadas, encontramos o perfil econômico atuando com relevância na determinação de suas personalidades. Aparentemente sem importância, a condição sócio-econômica das mulheres que Pepetela criou revela um aspecto cruel, presente em todo o mundo capitalista: a má distribuição dos bens intelectuais aliados aos bens materiais.

Nenhuma das mulheres emancipadas que povoam os romances do autor é bem sucedida sem um respaldo financeiro. Algumas vezes a origem econômica é destacada, outras vezes está implícita. Sara era *“Filha de comerciante rico, tinha uma mesada elevada...”*, assim como Lu que *“não considerava justo que os pais a sustentassem.”* Quanto a Ondina, suas condições econômicas não estão diretamente referidas, no entanto o narrador, comungando do pensamento de Sem Medo relata que *“se tratava duma menina bem educada, com maneiras estudadas de cidadina”*, ou diz que Ondina: *“Estudara uma boa parte do Liceu”*, revelando uma condição social privilegiada naquela época.

A implicação das condições econômicas sobre a personalidade e o caminho das personagens femininas transparece no romance *A geração da utopia* através de duas personagens secundárias que, tendo aproximadamente a mesma idade, vão ter destinos totalmente diferentes: Nina, a filha do pescador Ximbulo e Judite, filha da médica Sara.

A primeira,

“Nina ia entregar-se ao primeiro candongueiro que aparecesse e desgraçava a vida. O livro já estava escrito, nem precisava abrir um cabrito para lhe ler os intestinos. Que alternativa tinha ela naquele sítio longe de tudo? Se ainda houvesse algum homem novo no campo dos deslocados... Mas os homens novos e os jovens eram apanhados por um ou outro dos exércitos para fazerem a guerra, nos kimbos só ficavam velhos, crianças e raros homens maduros.” (Geração, p. 226)

cumpriu o destino que o narrador-Sábio previra,

“A camioneta era de Mateus, o candongueiro com quem Nina fora viver quase a dez anos atrás e que, seguindo todas as profecias, a tinha engravidado e depois despedido. Nina tivera o filho na Caotinha, ficou aí uns tempos, deixou a criança com a mãe dela, desapareceu depois diluída nalguma cidade.” (Geração, p. 302)

buscando individualmente uma solução para fugir da vida de miséria de sua família:

– A minha mãe nunca viu mais nada. Eu ainda fiz a Quarta classe e por isso conheço outras coisas. O mundo não é só estes morros e este mar. Estou farta.” (Geração, p. 228)

A segunda, Judite,

“Médica, criada só com a mãe, espírito independente.” (Geração, p. 262)

possui ideais e idéias políticas, como o narrador-Malongo, que por sinal é seu pai, deixa implícito:

“Malongo pensou ela também tinha tomado a política já pelo biberão, por influência da mãe.” (Geração, p. 265)

A influência decisiva que o fator econômico exerce sobre a vida das personagens ocorre também sobre a vida da nação como um todo que, embora gozando de independência política, continua presa das condições de dependência impostas pelo sistema capitalista aos países subdesenvolvidos.

PECANDO PELO EXCESSO

Diante da impossibilidade de ver um projeto de sociedade justa instaurado em Angola e da conseqüente frustração da utopia de uma geração, Pepetela desenvolveu uma narrativa do caos, descrevendo os absurdos a que Angola e outros países subdesenvolvidos estão sendo levados, em nome da “globalização” e outras falácias das potências econômicas mundiais. A falta ou inversão de valores humanos está na base desse processo de corrosão, impulsionado apenas pelo espírito econômico.

Para protagonizar esse processo corrosivo de ganância, a personagem Carmina foi criada sob medida. Embora seja uma mulher, nela estão representados comportamentos pertinentes indistintamente a ambos os sexos, satirizando um “modo de ser” que não se restringe a uma classe social específica. Algumas características enumeradas por Bergson podem ser atribuídas a Carmina, em seus aspectos mais burlescos:

“Rigidez, automatismo, distração, insociabilidade, tudo isso se interpenetra e é de tudo isso que é feito o cômico de caráter.

(...)A personagem cômica é um tipo.”³⁴

A independência que torna outras personagens femininas de Pepetela inesquecíveis e exemplares, é usada pelo narrador de *O desejo de Kianda* como

³⁴ Bergson, Henri. *O riso*. Trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D’Água, 1991, p. 96.

uma marca negativa do comportamento de Carmina. Ela não apenas é “dona de seu próprio nariz”, como ainda aspira a dominar as pessoas que a cercam:

“Muito senhora do seu nariz, já aos doze anos de idade mandava na mãe viúva e nos três irmãos mais velhos e machos.”

(Kianda, p. 08)

O excesso de atitudes que denotam independência e a alta confiança levada a extremos são sutilmente criticados pelo narrador, o qual garante um distanciamento dos leitores em relação a Carminam, situando-a como um espelho das mazelas sociais de Angola.

CAMINHOS DA LIBERDADE

O universo das personagens de Pepetela não é muito numeroso. Mesmo em seus mais volumosos romances, a quantidade de personagens não é comparável à sua qualidade. Masculinas ou femininas elas sempre desempenham uma função na narrativa, colaborando para fomentar reflexões sobre liberdade e identidade. A constante inquietude do autor é representada em suas personagens que, fiéis ou não à realidade, percorrem caminhos semelhantes aos que Angola vem trilhando, desde sua instituição.

Branças, negras, ricas, pobres, jovens, velhas, indefesas, sedutoras, independentes, submissas, inocentes, críticas, ignorantes, não importam os predicativos, as mulheres de Pepetela são personagens humanas, que retratam a complexidade da vida e das relações individuais e coletivas, indispensáveis a ela.

PROJEÇÕES DE UTOPIA: MOMENTOS DE LIBERDADE E IDENTIDADE

“Toda obra importante, toda corrente filosófica ou artística possui uma eficácia e exerce uma influência sobre o comportamento dos membros do grupo e, inversamente, a maneira de viver e de agir das diferentes classes sociais em dada época determina, em grande medida, a sua vida intelectual e artística.”³⁵

Pepetela retrata em de suas narrativas as esperanças de vitória sobre a injustiça e a opressão vigentes em Angola, sobretudo após a colonização portuguesa. Sua luta política se reflete nas estruturas textuais, através de um estilo próprio, angolano. Um estilo que procura conciliar tradição e modernidade e que constitui uma marca da identidade angolana para além dos temas.

No entanto, como todo grande autor, sua obra se universaliza e, embora as utopias próprias do povo angolano se projetem em seus textos, as discussões sobre o exercício do poder político, a condição feminina, a corrupção e as mazelas sociais ultrapassam as fronteiras daquele país e sensibilizam outros povos. Nela:

“O processo da escrita con-forma, assim, estratégias de um imaginário político, onde as imagens-ação recuperam peças definidoras da nação, para – na ação política/textual – construir uma nova realidade (social, poética). Esta não se fixa no presente alienado, nem na utopia plenipotente, mítica, mas no processo de atualizações das formas do devir, nas redes articulatórias do texto. Para isso, a materialização desse devir

³⁵ Goldmann, Lucien. *Dialética e cultura*. 3ª ed., Trad. Luiz Fernando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho e Gisela Vianna Kondr, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 79.

*acaba por deslocar o referente, pois que não é aspiração utópica, mas sua face concreta, 'possível', dentro da dimensão histórica em que os escritores engajados colocam-se como atores sociais ativos.*³⁶

A expectativa de concretização de uma utopia permeia os romances que estudamos, passando por momentos de afirmação, de dúvida e mesmo de desilusão. Neles, as personagens femininas são focos irradiadores e diferenciadores da representação utópica do autor. Identificadas com a nação, matéria desejada pelos intelectuais engajados na luta de Libertação, elas descrevem percursos de lutas e descobertas, em trajetórias que simbolizam a nação que se constrói ou que se destrói.

UM SOPRO DE UTOPIA

Uassamba, personagem feminina *d'As aventuras de Ngunga*, pode ser lida como a simbolização da terra, numa leitura paralela à que se faz da imagem da terra como sendo mãe, mulher fecunda e oprimida, fonte de vida e vítima da morte, concomitantemente. Sua presença é fundamental para concretizar a transformação pela qual o jovem Ngunga passa. Na transição da infância à vida adulta, o amor que ele sente por ela será conclusivo do processo de iniciação que Ngunga atravessa.

Primeiro a perda dos pais, depois a perda do amigo, o guerrilheiro Nossa Luta. Mais tarde a observação das mentiras e intrigas no universo dos adultos. A percepção da utilidade da escola. A consciência de que o mundo precisaria ser mudado. E a compreensão de que sozinho nada poderia fazer. As experiências foram modificando o garoto:

³⁶ Abdala Jr., Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo, Ática/CNPQ, 1989, p. 193.

“Quando chegou ao kimbo, aproximou-se de Mavinga. Este notou que não era o mesmo Ngunga que conhecia. Parecia mais velho, sério, preocupado.” (Ngunga, p. 53)

As dificuldades para realizar seu sonho individual, motivaram-no a buscar a realização de um sonho coletivo:

“Ele ainda era fraco para combater contra todos e mais as leis dos avós. O rio era largo demais, a corrente muito forte, os jacarés esfomeados. Ngunga estava nu, sem uma arma, enfraquecido pela sede. Não podia enfrentar o inimigo. Mavinga dissera que não era vergonha retirar...

- Que vais fazer? – perguntou Uassamba.

- Vou para uma escola.

(...)

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

- Nem eu?

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

(Ngunga, p. 56 –57)

Ao dar um novo nome ao jovem, Uassamba encerra um ciclo, completando o rito iniciático através do qual Ngunga encontra um ideal para guiar sua vida.

“Ngunga só de despediu de Mavinga. Explicou-lhe por que queria ir secretamente. Pediu-lhe para não contar a ninguém onde ia e não voltar a falar de Ngunga, que tinha morrido nessa noite inesquecível. E não revelou o seu novo nome ao Comandante.

Partiu sozinho para a escola.

Um homem tinha nascido dentro do pequeno Ngunga.”

Ngunga, p. 57)

Uassamba é o sopro de utopia que aviva em Ngunga a vontade de mudar o mundo e permite ao narrador multiplicar o herói, identificando-o a cada leitor pioneiro comprometido com a causa da guerrilha, alimentada:

“Não com a água do rio, mas com a que Uassamba em sonhos oferecia a Ngunga: a ternura.” (Ngunga, p. 59)

LAMPEJOS DE LIBERDADE

Ondina, personagem feminina de *Mayombe*, representa já uma nova mulher, que tem que ser livre para assumir seu papel na sociedade socialista. Ela é uma apresentação da nova postura feminina, independente tanto econômica, quanto emocionalmente. Uma mulher que tem consciência de seu papel como educadora na sociedade.

No contexto maior que é o romance *Mayombe*, essa figura e o grupo social que representa merecem destaque, uma vez que se discutem os rumos que a teoria segue ao ser implementada na prática. Se temas como corrupção e tribalismo têm que ser postos e discutidos, por serem problemas que põem em jogo o bem estar tão sonhado para a nação, a condição feminina também tem que ser repensada, uma vez que, mal resolvida, é uma forma de exploração do homem pelo homem, tão cruel quanto o colonialismo.

Ondina apresenta contradições em seus pensamentos, mas estas são pertinentes, uma vez que, embora participe da guerrilha e partilhe de uma utopia, essa mulher foi criada no seio de uma sociedade que congregou as posturas tradicionais das etnias angolanas às prescrições da cultura judaico-cristã, delegando à mulher um papel secundário de submissão à ordem estabelecida e à soberania masculina.

Livrar-se dessa bagagem demanda tempo, reflexão e prática. Essa prática Ondina já desenvolve, embora discretamente. O fato de ela sustentar o olhar dos homens, travando com eles um duelo, sem se submeter, já é um começo. É uma ação que aponta para o devir, para a realização da utopia de igualdade entre os sexos, as etnias, as classes sociais. Assim como a jovem Uassamba, Ondina também trás em si um grande potencial de ternura, guardado não sob uma capa de submissão, mas sob um escudo de frieza e sensualidade.

“Ondina e a ternura escondida por uma capa de frieza: era um personagem, mas ele arrancara-lhe a capa, o personagem era destruído e Ondina vinha, nua, um Oceano de ternura nos olhos, um vulcão nas coxas.” (Mayombe, p. 261)

Além de fomentar discussões, a presença de Ondina também possibilita transformações nas personagens que com ela interagem. Em Sem Medo, ela suscita sentimentos confusos, fazendo-o repensar seus julgamentos anteriores sobre ela:

“Sem Medo mirou-a em silêncio. Pensara que ela era apenas um personagem de mulher livre, criada por si própria. Afinal enganara-se.” (Mayombe, p. 192)

No entanto, é o Comissário quem mais irá se beneficiar com as atitudes de Ondina. O sofrimento causado por ela o faz crescer emocionalmente. Com as certezas abaladas, ele irá buscar coragem em outros lugares. Primeiro recorre ao comandante Sem Medo:

“O Comissário olhou Sem Medo. Olhar puro, de criança, embaciado em lágrimas. É assim que te vais tornando homem, pensou Sem Medo. Tornar-se homem é criar uma casca à volta, cheia de picos que protejam, uma casca cada vez mais dura,

impenetrável. Ela endurece com os golpes sofridos.” (Mayombe, p. 153)

posteriormente, sentindo-se abandonado também pelo amigo, buscará caminhos próprios a seguir:

“...Com Ondina ou sem Ondina. Adeus, Sem Medo, até a próxima. Verás no que me vou tornar. Cada sucesso que eu tiver será a paga da tua bofetada, pois não serei um falhado como tu.” (Mayombe, p. 195)

“Tinha-te dito que ele se tornava homem, viste já um pouco que é verdade.

(...)

A partir de agora, ele não precisará de mitos para viver, vai tornar-se um homem livre. Devemos mesmo estar contentes.” (Mayombe, p. 199)

A metamorfose que o Comissário atribui à morte de Sem Medo, ao final do romance, foi na verdade desencadeada por Ondina. Se Uassamba foi o sopro de utopia para Ngunga, Ondina foi o lampejo de uma liberdade possível, entrevista durante a tempestade da luta.

PRÁXIS REVOLUCIONÁRIA

Sara, personagem d'A *Geração da Utopia*, ilustra a participação revolucionária. Apesar de ter todas as condições para viver longe do país ou mesmo longe dos conflitos que o assolam, opta por contribuir para a formação da nação angolana. Seu percurso é todo constituído por escolhas.

Opta, enquanto profissional, médica, pedindo sempre para participar das frentes de batalha e contribuir assim com o movimento pela libertação de Angola num primeiro momento e, posteriormente, intercedendo junto às autoridades por

uma estrutura mais humana no atendimento aos doentes e na prevenção de problemas de saúde das populações carentes de Angola.

Opta, enquanto mãe, por ter sua filha mestiça e criá-la, com ou sem a ajuda do pai, enfrentando para isso os preconceitos da família e da sociedade:

“Tinha de se habituar à idéia de ter uma filha sem pai. Não era bom para a criança, mas tudo na vida se arranja. O importante é que ela nascesse. Sara sentia-se com capacidade de ser mãe e pai ao mesmo tempo. E contra a família, ainda por cima.”
(Geração, p. 75)

Opta, enquanto amante, tomando finalmente a iniciativa diante do homem desejado, superando os tabus que lhe foram impostos pela sociedade.

Opta, enquanto militante política, não rompendo com o MPLA, mesmo diante da crise que corrói a nação.

Em todos esses setores, sua atuação é discreta, assim como ela mesma. Ao romper com padrões preestabelecidos, sua confiança e calma transformam o que poderiam ser tragédias pessoais em vitórias coletivas sobre o preconceito, a ganância e o nepotismo. Sua prática diz mais que seu discurso. Para Aníbal, ela é o último refúgio diante da decepção com o movimento:

“Se um dia também Sara falhasse, então podia perder a fé em tudo, o mundo estaria definitivamente envolto em trevas.”
(Geração, p. 241)

A ela o autor atribui a antevisão do que pode ser o limiar da solução para a crise de valores que assola o país: o reencontro entre nações irmãs:

“Teve uma visão de Aníbal nadando para o mar alto, sempre a direito, caminho do Brasil, sem forças nem vontade de lutar contra a corrente que o sugava.” Grifo nosso (Geração, p. 308)

CRIAÇÃO OU DESTRUIÇÃO

Lu, personagem de *Lueji, o nascimento dum Império* e Carmina, de *O desejo de Kianda* são imagens em oposição.

Em *Lueji*, como o subtítulo sugere, são contadas histórias de criação: a criação do império Lunda pela rainha Lueji e a criação de um bailado que revele a essência da identidade angolana, pela bailarina Lu.

Contrariamente, em *O desejo de Kianda* conta-se uma história de destruição, uma destruição necessária, uma vez que a corrupção e a miséria se apossaram da sociedade angolana em questão.

Ambas as obras comportam personagens mulheres nascidas já em Angola pós-colonial. Resultados da independência, essa mulheres se opõem pelos valores que personificam.

Carmina simboliza tudo o que a cultura ocidental branca colonialista tem de pior a deixar como herança: o racismo (agora invertido), a economia de consumo (capitalismo selvagem), o apego ao luxo e o abuso do poder e da tecnologia. Estes e outros valores conduzem a sociedade angolana, simbolizada no romance pela urbanizada cidade de Luanda, à ruína.

“O primeiro prédio desabou pouco depois da partida do cortejo automóvel levando noivos e convidados para o banquete de casamento de João Evangelista e Carmina Cara de Cu.”

Lu, por sua vez, traz dentro de si o apego às tradições herdadas da avó benguelense sem recusar a modernidade. Tenta constituir sua identidade através dos mitos de formação de seu povo. Não aceita a corrupção e consegue, através destes e outros valores, resgatar elementos suficientes para a criação de um grande e belo espetáculo de balé.

Essas duas personagens, através de personalidades opostas, representam as alternativas da nação angolana: por um lado a formação de uma identidade própria, por outro lado, a desagregação favorecida pelo imperialismo.

TRAJETÓRIA DE UM SONHO

Esquemáticamente, podemos verificar a seguinte configuração utópica dos cinco romances:

As aventuras de Ngunga representa o momento do sonho inicial, a certeza de que se pode mudar o mundo e o clamor para outros indivíduos também empunhem a bandeira da libertação.

Mayombe revela as dificuldades e conflitos de toda ordem que já apontam para uma realização incompleta dos sonhos. A antevisão crítica do que restará após a independência paira como uma sombra sobre o texto, mas a criação de um mito alimenta a luta.

A Geração da Utopia refaz todo o percurso dos membros do MPLA, da idealização à desilusão. Os sonhos e as decepções causadas ou sofridas pelos participantes do movimento são expostos como feridas e cicatrizes de guerra.

Lueji, o nascimento dum Império traz a possibilidade de realização das potencialidades utópicas de uma geração, paralelamente à construção de uma identidade baseada em valores tradicionais. É a possível superação das dificuldades.

O desejo de Kianda apresenta o estado de desagregação a que chegou a sociedade angolana e o maximiza, representando-o através da evaporação das estruturas que sustentam os prédios de Luanda. No entanto, apesar da situação caótica, em *O desejo de Kianda* reaparecem as manifestações coletivas reivindicando os direitos dos cidadãos e a esperança, representada pelo rompimento das estruturas que aprisionavam a tradição (Kianda).

FORMATOS REVELADORES

Se as personagens femininas são projeções do sonho diurno de Pepetela, não são, no entanto, as únicas, pois se juntam aos elementos estruturais das narrativas que projetam os ideais de liberdade e de identidade do autor no corpo do texto. Esses ideais, a propósito, se combinam muito bem com o gênero romance, que se presta facilmente às manifestações experimentais do escritor.

Em relação aos cinco textos que são objeto de nosso trabalho, notamos um nível crescente de experimentações, constituindo uma espécie de aperfeiçoamento das técnicas de escrita. Talvez essa progressão esteja articulada à necessidade do autor de expressar a indignação diante dos processos sociais que envolvem a nação Angolana, pois

“(...) nas épocas de estagnação ou de recuo, quando o organismo se torna em certa medida uma organização burocrática e autônoma, quando suas relações com a classe social não se efetuam senão através de todo um conjunto de complexas mediações, a criação literária se torna difícil e, freqüentemente, é o livre-atirador, o escritor independente, quem pode – muito melhor do que o escritor arregimentado – encontrar o caminho do pensamento coletivo.”³⁷

N’As aventuras de Ngunga, como Benjamim Abdala bem descreve,.

“A perspectiva de Pepetela, (...) é de defesa do papel ativo da escola na revolução. Nesse sentido ele é didático. Pepetela se preocupa com a função social das escolas, num país em que o

37 Goldmann, Lucien. *Dialética e cultura*. 3ª ed., Trad. Luiz Fernando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho e Gisela Vianna Kondr, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 81.

*analfabetismo era praticamente geral devido às condições da política colonial.*³⁸

Além de freqüentar o assunto do texto, o didatismo também transparece na forma. Um narrador onisciente estabelece diálogo com o leitor:

“Mas para que avançar demais? Temos tempo de conhecer a vida do pequeno Ngunga” (Ngunga, p. 06),

assumindo o papel do contador de histórias tradicional. Em uma perspectiva ao mesmo tempo exemplar e metalinguística, a origem da história é inserida ao final da narração:

“ Camarada pioneiro:

Esta história de Ngunga foi-me contada por várias pessoas, nem sempre da mesma maneira. Tive de cortar algumas coisas que pensei não serem verdade ou com menos interesse.”
(Ngunga, p. 57)

Ao adotar este procedimento, o autor deixa seu leitor (que neste caso era determinado – o pioneiro alfabetizando) mais à vontade, pois este já está familiarizado com as narrativas tradicionais, contadas ao pé da fogueira ou à sombra do imbondeiro. O narrador d'*As Aventuras de Ngunga* se porta como os observados por Walter Benjamin em outro lugar do tempo e do espaço:

“os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica.(...) Assim, seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas

³⁸ Abdala Jr., Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo, Ática/CNPQ, 1989, p. 100

*narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata.*³⁹

Além do diálogo entre o narrador e o leitor, os diálogos entre as personagens agilizam a narrativa, dotando-a de vivacidade, ao mesmo tempo em que ajudam a caracterizar cada uma delas, através da singularidade de seus discursos.

Discursos personalizados, são, aliás, a grande inovação no romance *Mayombe*. Nele, além de um narrador onisciente que conduz a história, descrevendo a trajetória dos guerrilheiros embrenhados na floresta do Mayombe, várias personagens têm a oportunidade de assumir o foco narrativo para se apresentar e expor seus pontos de vista sobre assuntos polêmicos, como destaca Benjamin Abdala:

*“As vozes narrativas das personagens de Mayombe são círculos ou ondas concêntricas que se expandem (com regiões de turbulências, é verdade) para conformarem um círculo maior da unidade nacional angolana. Esta se mostra, assim, como um produto dialético não só de confluências que levam à copa unificadora, mas (por ser dialético) também das diferenças de matizes dessa copa, já que os troncos das árvores são específicos.”*⁴⁰

O foco narrativo é, portanto, democratizado textualmente, remetendo ao projeto utópico de democracia social: as partes que formam o todo têm direito de serem ouvidas. Cada narrador se apresenta com a fórmula: *“Eu, o narrador, sou...”*, sendo esta, portanto, não só uma maneira didática de orientar o leitor para

³⁹ Benjamin, Walter. *O narrador in: Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas, Vol. I, São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 205.

⁴⁰ Abdala Jr., Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo, Ática/CNPQ, 1989, p. 183.

a mudança de foco, mas também uma forma de igualar todos os narradores, não importando a sua posição dentro do movimento:

“Eu, o narrador, sou Teoria.” – professor da Base,

“Eu, o narrador, sou Milagre, o homem da bazuca.” ou

“Eu, o narrador, sou André.” – responsável de Dolisie, dentre outros.

Se a democracia é um dos “sonhos diurnos” que Pepetela consegue materializar através da estrutura textual de suas obras, outro sonho é o de identidade. Este transparece já no romance *Mayombe*, em cuja dedicatória se anuncia o diálogo cultural no qual ocorre a gestação da identidade angolana:

“Aos guerrilheiros do Mayombe,

que ousaram desafiar os deuses

abrindo um caminho na floresta obscura,

Vou contar a história de Ogun,

O Prometeu africano.” (Mayombe, p. 03)

O encontro do mito ocidental com o africano resulta em um herói mais humano, embora não menos utópico, representado neste romance pelo comandante Sem Medo, personagem polêmica, que divide opiniões, é ao mesmo teórico e prático, sonhador e realista. Para além dos mitos estão as culturas que os engendraram, e em África, especialmente em Angola, tais culturas já não podem viver isoladas, estão de tal modo imbricadas que, aos intelectuais engajados,

“(…) a apreensão dos fragmentos das culturas tradicionais

só seria possível para eles em termos de modernidade – uma

atualização progressista do passado que se faz presente.”⁴¹

⁴¹ Abdala Jr., Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo, Ática/CNPQ, 1989, p. 20.

E para manifestar essa atualização, em *Lueji, o nascimento dum Império*, Pepetela desenvolve duas narrativas em espelho, uma do passado – da rainha Lueji, outra do presente – da bailarina Lu. Com o jogo entre as histórias, passado e presente, ele não só recupera dados da História angolana, mas ainda os problematiza, questionando o lugar que as tradições devem ocupar na tecitura do futuro.

Nesse romance ele irá novamente utilizar o foco narrativo partilhado, dando voz a personagens ancestrais, do rei ao pescador, que opinam sobre o jogo de poder na Lunda antiga, questionando os acontecimentos passados, presentes e futuros. O ritmo da narrativa também será rápido, marcado por diálogos ou por fluxos narrativos, momentos em que o narrador conta vários acontecimentos imbricados, misturando as histórias, os tempos, os discursos.

O narrador se apresenta aos leitores sob a pele de um “escritor”, explicando o seu próprio processo de criação,

“Nunca fui bom adivinho, embora o senso comum atribua esse Dom aos escritores. E sou eu realmente escritor? Há vinte anos me pergunto, apesar de nisso crer há mais de quarenta, quando imaginei o primeiro conto. Angústias de quem se procura a vida toda, enchendo páginas para resolver o enigma. Mas as minhas angústias desinteressam, não são elas que vou tratar, pois Lu já as tem demais, e o Mundo então...” (Lueji, p. 26)

Com essa atitude, materializado, o narrador pode questionar “mitos” que pairam sobre a figura do escritor e, em alguns momentos satirizá-los, proporcionando ao texto um clima quase que humorístico:

“Para escrever, além de outros rituais, tinha de estar em jejum absoluto, de comida, bebida e mulher, todo nu e só com uma meia no pé esquerdo. Isso da meia no pé esquerdo não é

ritual, mas necessidade. Quando escrevo tenho o tique de coçar o pé direito com o esquerdo. Se não uso a meia, fico com o pé direito em sangue por causa da unha do gaduga, unha coriácea que só se corta com tesoura de podar. Tenho outras cerimônias rituais mas não revelo, por segredo profissional.” (Lueji, p. 96)

Ao longo do texto de *Lueji, o nascimento dum Império*, as marcas da separação entre as duas histórias irão desaparecer. A separação didática do início: “*Quatro séculos atrás (pelo menos)...*” , “*Quatro séculos depois (amanhã)...*”, será suprimida, havendo apenas a troca de parágrafos para sinalizar a mudança de narrativa num primeiro momento:

“Não, ela (Lueji) nunca se viciaria. Trocava facilmente o lukano pela liberdade perdida. Hoje. Mais tarde também?

Mais tarde se veria. Agora é preciso deitar, descansar e esperar o médico, Timóteo, amigo comum. Assim falou Uli e Lu obedeceu, se deitando logo.” (Lueji, p. 41)

E posteriormente a interpenetração das histórias, sem mais nenhuma distinção formal:

“Marina descolou da janela, pôs um velho disco de Elias dia Kimuezu, vou estudar. Lu puxou o caderno que estava na cabeceira, se pôs a escrever. Sons de marimba e imagens de chanas amarelcidas se baralhavam nas palavras. Talvez também sons amortecidos de palmas batidas ritualmente. Foi isso que despertou Lueji, sentada sozinha na sala de audiências.”
(Lueji, p. 48)

A confluência de narrativas será um recurso estrutural utilizado também no romance *O desejo de Kianda*. Desta vez, o paralelo traçado será entre lugares diferentes e não mais entre tempos. A narrativa da vida do casal João e Carmina

e do fenômeno que atinge os prédios do largo do Kinaxixe corre paralelamente à narrativa do crescimento do lago de Kianda, uma entidade mítica que canta a angústia de estar presa e esquecida.

Na narrativa desse mito, marcada graficamente pela diferença de texto, o narrador cria suspense, utilizando frases curtas e uma fórmula que sofre pequenas variações, acompanhando a intensidade do canto de Kianda:

“Um cântico suave, doloroso, ia nascendo no meio das águas verdes e putrefatas que durante os anos se foram formando ao lado dum edifício em construção no Kinaxixi. Um prédio de mais de dez andares, cujas obras pararam com a Independência. Primeiro era uma poça, parecia de cano de esgoto, no meio dos ferros das fundações ao lado do prédio. Aí nasceram girinos, depois rãs. A poça foi crescendo, verde pelas plantas que irrompiam das águas. Apareceram peixes. E as crianças iam nadar. De vez em quando havia notícias duma criança que desaparecera quando brincava na borda da lagoa ou no prédio incompleto e de lá caía. Acontecia também uma criança sumida nas águas aparecer anos depois em outro sítio, sem memória do seu trajeto. Vinha a notícia no jornal e era esquecida em seguida. O cântico era demasiado suave, ninguém ouvia.”(Kianda, p. 14 – 15)

Em sua forma, essa narrativa remete à mistura de culturas na formação da identidade angolana, lembrando outra, referente ao início dos tempos e destacando o caráter simbólico das imagens:

“No princípio Deus criou o céu e a terra. A terra, porém, estava informe e vazia, e as trevas cobriam a face do abismo, e o espírito de Deus movia-se sobre as águas. E Deus disse: Exista a

luz. E a luz existiu. E Deus viu que a luz era boa; e separou a luz das trevas.” (Genesis, 1, 1 –5)

O discurso alegórico nessa narrativa contrasta com o discurso quase jornalístico que caracteriza os narradores de Pepetela, constituindo uma novidade que contribui para suscitar reflexões:

“A ‘tarefa’ do escritor, dentro da sociedade angolana, seria assim construir um objeto literário que deve propiciar ao ‘povo’ não aquilo que ele já conhece, mas sobretudo uma sua compreensão mais profunda: a obra de arte como um processo de re-conhecimento sociocultural.”⁴²

A consciência sobre a filiação a um sistema, um aparato cultural mais abrangente, transparece não apenas na ressurgência do mito de Kianda, como na personificação de atores da realidade angolana, os escritores Luandino Vieira e Arnaldo Santos, inseridos na narrativa como “grandes sabedores das coisas de Luanda”.

⁴² Abdala Jr., Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo, Ática/CNPQ, 1989, p. 69.

NOVAS PERSPECTIVAS: O SONHO CONTINUA.

A liberdade e a identidade encabeçaram a lista dos sonhos utópicos de uma geração – a geração da utopia. Passado o tempo, esses ideais foram parcialmente alcançados: Angola conquistou a independência de Portugal, o MPLA tentou instaurar um governo “democrático”, as discriminações de sexo e etnias foram abolidas em lei. Concretizou-se a utopia? Ainda não, liberdade e identidade estão materializados nos textos de Pepetela e de outros escritores angolanos, mas não se implementaram na vida real de uma nação subdesenvolvida como Angola, onde, como em tantas outras (e a nossa própria), a desigualdade econômica é crescente e a miséria e as mazelas sociais afrontam a dignidade humana dos cidadãos.

A saída para essa situação caótica está na utopia, ela é a força capaz de impulsionar os homens na luta por mudanças, ela produz a esperança crítica, não aquela de quem senta e espera, mas a de quem luta tendo um ideal a alcançar. Daí seu caráter positivo, como destaca Ernest Bloch:

“Bloch sublinha o caráter positivo destes produtos da imaginação social, sua força criadora e ‘subversiva’, porém, num sentido construtivo, anunciador e antecipador de uma vontade futura mais firme e clara da emancipação, da reconstrução da sociedade segundo as idéias de igualdade, de dignidade humana, de fraternidade e de liberdade.”⁴³

Para continuar materializando utopias em seus textos, Pepetela adota temas e procedimentos que, através da ficção, promovem a crítica e a reflexão sobre os caminhos possíveis para a nação. Dois desses procedimentos compõem as obras estudadas neste trabalho: a recriação da História e o repensar das

⁴³ Münster, Arno. *Ernest Bloch – Filosofia da práxis e utopia concreta*. São Paulo, Edunesp, 1993, p.24.

tradições. Eles caminham lado a lado, quando não se confundem. Em suas bases está a mesma razão de ser, a natureza humana, que cria mitos e constrói a história, ultrapassando barreiras de tempo e de espaço.

É assim que Pepetela apresenta a História recuperada, restabelecendo a dignidade de um povo que se achava indigno, trazendo à tona personagens como Lueji:

“arrancada das cinzas da História e das falas locais dos mais-velhos para ser conhecida do grande público, espantado com a revelação, afinal este País teve gente assim e nós nem sabíamos, despojados que fomos da nossa História por séculos de obscurantismo, muitas vezes nos sonhando iguais aos outros mas sempre temerosos da comparação, nada igualava as tradições da Europa a que tínhamos de ficar para sempre agradecidos porque das trevas nos tirou, quando afinal as trevas vinham de lá e nos escondiam de nós próprios, órfãos de passado, sem saber que também é glorioso” (Lueji, p. 471)

E propõe que tradições sejam resgatadas, repensadas e aproveitadas como alternativas às imposições culturais do mundo globalizado, para que a tecnologia não apague as criações ancestrais que manifestam através de mitos as aspirações humanas, tais como Kianda que fez

“fitas de todas as cores do arco-íris saírem do lugar da lagoa do Kinaxixi, percorrerem a vala cavada pelas águas, iluminando a noite de Luanda, descerem a rua da Missão e a calçada que levava até à Marginal e continuarem por esta, ultrapassarem o Baleizão, com as águas que formavam gigantesca onda inundando toda a Avenida e indo chocar em baixo da fortaleza contra a antiga ponte que os portugueses

encheram de entulho e pedras e cimento, fazendo a Ilha deixar de ser ilha para ficar península, ligada ao continente por esse istmo de pedras e cimento contra o qual a onda gigantesca se abateu e em cima dela vinham as fitas de todas as cores, e derrubaram o istmo, se misturando as águas que vinham da lagoa com as águas do mar e as cores vivas se espalhando a caminho da Corimba, agora que a Ilha de Luanda voltava a ser ilha e Kianda ganhava o alto mar, finalmente livre.” (Kianda, p. 119)

É o bailado recuperando uma História perdida, é o rio de Kianda indo se encontrar com o mar e restabelecendo a harmonia ancestral.

ÍNDICE REMISSIVO

AUTORES E TEMAS CITADOS

Abdala Jr., Benjamin, 2, 60, 68, 77, 78, 79, 83
Bakhtin, 6
Beauvoir, Simone de, 62
Benjamin, Walter, 78
Bergson, Henri, 65
Candido, Antonio, 54, 57
Casa dos Estudantes do Império, 3, 10, 14, 45
Chaves, Rita, 6, 7
Costa Andrade, 11, 15
Ernest Bloch, 4, 84
Goldmann, Lucien, 10, 18, 67, 76
Henrique Abranches, 15
identidade, 2, 3, 5, 16, 18, 19, 35, 36, 37, 44, 66, 67, 74, 75, 76, 79, 82, 84, 93
Kollontai, Alexandra, 49, 60, 61
liberdade, 4, 5, 19, 23, 29, 31, 33, 43, 59, 60, 66, 70, 72, 76, 81, 84, 92
Lucien Goldmann, 10, 18
Milheiros, Mário, 20, 22
Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), 3, 10, 12, 15, 30, 47, 58, 73, 75, 84, 90
Münster, Arno, 3, 4, 84
Pepetela, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 23, 33, 50, 53, 54, 56, 57, 59, 60, 63, 65, 66, 67, 76, 79, 80, 83, 84, 85, 91
práxis, 3, 4, 10, 17, 18, 60, 84
racismo, 13, 74
tribalismo, 13, 62, 70
utopia, 3, 4, 5, 67, 68, 70

ROMANCES DE PEPETELA

As aventuras de Ngunga, 7, 8, 10, 13, 14, 19, 20, 21, 22, 23, 56, 58, 68, 69, 70, 72, 75, 76, 77, 89
A Geração da Utopia, 7, 8, 14, 15, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 56, 58, 64, 72, 73, 75, 89
Lueji, o nascimento dum Império, 5, 7, 8, 16, 17, 19, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 49, 59, 63, 74, 75, 80, 81, 85, 89

Mayombe, 7, 8, 12, 13, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 70, 71, 72, 75, 78, 79, 89, 91, 92

O desejo de Kianda, 7, 8, 17, 18, 49, 51, 52, 53, 65, 66, 74, 75, 81, 82, 83, 85, 86, 89

BIBLIOGRAFIA DE PEPETELA

- PEPETELA. As aventuras de Ngunga. 2ª ed. São Paulo, Ática, 1981.
- _____. Mayombe. São Paulo, Ática, 1982.
- _____. Lueji (o nascimento dum Império). Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990.
- _____. A Geração da Utopia. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992.
- _____. O Desejo de Kianda. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995.
- _____. O Cão e os Caluandas. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985.
- _____. Muama Puó. Lisboa/Luanda, Edições 70/U.E.A., 1978.
- _____. A revolta da casa dos Ídolos. Lisboa/Luanda, Edições 70/U.E.A., 1980.
- _____. A corda. Luanda, U.E.A., 1978.
- _____. Yaka. São Paulo, Ática, 1984.
- _____. Parábola do Cágado Velho. 2ª ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997.
- _____. A Gloriosa Família. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997.
- _____. A montanha da água lilás. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABDALA JR., Benjamin. "Reimaginando a nação" in: Singularidades de uma cultura plural – XIII Encontro de professores universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. Rio de Janeiro, URFJ/ Fund. Calouste Gulbenkian/ Fund. José Bonifácio/ Fund. Cultural Brasil-Portugal, 1990.

_____. Literatura, história e política. São Paulo, Ática/CNPq, 1989.

ABRANCHES, Henrique. Reflexões sobre cultura nacional. Lisboa, Edições 70, 1980.

ANDRADE, Costa. Literatura Angolana (opiniões). Lisboa, Edições 70, 1980.

Angola: documentos do MPLA. 1º vol. Col. 3º Mundo e Revolução –Série dois, nº 2. Ulmeiro, Lisboa, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. Questões de Literatura e Estética – a teoria do romance. 2ª ed. Editora da Unesp/Hucitec, São Paulo, 1990.

BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo. Vol. 2, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, Vol. 1. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1986. Trad. Sergio Paulo Rouanet.

BERGSON, Henri. O Riso. Lisboa, Relógio D'Água, 1991. Trad. Miguel Serras Pereira.

BITTENCOURT, Marcelo. As linhas que formam o "eme". Dissertação de mestrado, São Paulo, FFLCH – USP, 1996.

CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1973.

CHAVES, Rita. A formação do romance angolano – entre intenções e gestos. Col. Via Atlântica, no. 1, São Paulo, FBLP, 1999.

_____. "Pepetela: romance e utopia na história de Angola". In: Via Atlântica, n° 2, São Paulo, DLCV, FFLCH, USP, 1999.

DAVIDSON, Basil. Os Africanos: uma introdução à sua história cultural. Lisboa, Edições 70, 1981. Trad. Fernanda Maria Tomé da Silva.

ERVEDOSA, Carlos. Roteiro da Literatura Angolana. 2ª ed. Lisboa, Edições 70, 1979.

GOLDMANN, Lucien. Dialética e cultura. 3ª ed., Trad. Luiz Fernando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho e Gisela Vianna Kondr, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

GRIMAL, Pierre. Dicionário da Mitologia Grega e Romana. Trad. Victor Jabouille, 2ª ed., Bertrand Brasil, 1993.

HOBBSAWN, Eric et alii. A invenção das tradições. Trad. Celina Cardim Cavalcante, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991. Trad. Ricardo Cruz.

KOLLONTAI, Alexandra. A nova mulher e a moral sexual. 4ª ed. Global Editora, São Paulo, 1980. Col. Bases & Teoria.

LARANJEIRA, Pires. Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Lisboa, Universidade Aberta, 1995.

LEITE, Ana Mafalda. "A discursividade épica em *Mayombe* de Pepetela" in: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1987.

LENIN, V.I. Sobre a emancipação da mulher. São Paulo, Alfa-Ômega, 1980.

LOTMAN, Iuri. A estrutura do texto artístico. Lisboa, Editorial Estampa, 1978. Trad. Maria do Carmo V. Raposo e Alberto Raposo.

LUBBOCK, Percy. A técnica da ficção. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1976. Trad. Octavio Mendes Cajado.

MACÊDO, Tânia Celestino. Da fronteira do asfalto aos caminhos de liberdade (imagens do musseque na literatura angolana contemporânea). São Paulo, 1990. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa – FFLCH – USP.

MACHEL, Samora. A libertação da mulher. 2ª ed. São Paulo, Global Editora, 1980. Trad. Olinde Beckerman.

MILHEIROS, Mário. Notas de Etnografia Angolana. 2ª ed. Instituto de Investigação Científica de Angola, Luanda, 1967.

MOURÃO, F. A. Albuquerque. A sociedade angolana através da literatura. São Paulo, Ática, 1978.

OLIVEIRA, Mário A. F. de. A formação da Literatura Angolana (1851-1950). S/L, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

RAMALHO, Vitor. África: que futuro? (Conferência). Lisboa, Edições Cosmos, 1995.

REDINHA, José. Etnossociologia do Nordeste de Angola. Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1958.

RODRIGUES, Urbano Tavares. "Mayombe e a Condição Humana" in: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1987.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. A mulher na sociedade de classes: mito e realidade. 2ª ed., Petrópolis, Vozes, 1979.

SAID, E. W.. Cultura e imperialismo. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

SERRANO, Carlos Moreira Henrique. Angola: nasce uma nação – um estudo sobre a construção da identidade nacional. São Paulo, 1988. Tese de doutoramento em Antropologia Social – FFLCH – USP. (353 páginas)

VENÂNCIO, José Carlos. Uma perspectiva etnológica da Literatura Angolana. Lisboa, Ulmeiro, 1987.

VERGER, Pierre Fatumbi. Orixás, deuses iorubás na África e no Novo Mundo. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega, 5ª edição, Salvador, Corrupio, 1997.

WILLIAMS, Raymond. Marxismo e Literatura. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979. Trad. Waltensir Dutra.

ZIEGLER, Jean. O poder africano. São Paulo, Difel, 1972. Trad. Heloysa de Lima Dantas