

## Ficção angolana pós-75: processos e caminhos

[...] tradição e ruptura se espelham reciprocamente e a dialética dos dois termos esclarece a quantos andamos nessa grande esquina que é a história de nosso tempo.

(Gerd Bornheim)

Desde há muito temos insistido na eficácia simbólica de dois espaços que com frequência servem de base para a cenarização de contos, novelas e/ou romances angolanos. Trata-se, de um lado, de Luanda, sem sombra de dúvida o *locus* privilegiado da ficção contemporânea; e não só. Os textos revelam prazer especial em exaltar seu fascínio, no deliberado empenho de recuperá-la mitopoeticamente. Ao lado desse primeiro lugar «assinalado», aparece um outro, se não de forma tão reiterada, com certeza igualmente densa. Trata-se de Lunda, sempre representada como um espaço de resistência onde os modos de vida autojustificativos dos povos de origem resistiram pelos séculos, o que justifica o fato de ser a região uma das mais importantes no extenso e diverso panorama cultural de Angola.

A partir de tais considerações, podemos reafirmar que Lunda e Luanda não se auto-representam apenas, mas se fazem metáforas da existência de duas Angolas. A cidade à beira-mar plantada é o espaço por excelência onde se condensaram os sinais da presença do colonizador branco e sua forma ocidental de demarcação urbana. Já o berço de Lueji significa uma forma de condensação imagística de outras realidades territoriais angolanas onde, ao invés de marcas brancas, avultaram senzalas e quimbos, como negros sinais.

Essas duas Angolas, conforme a história nos mostra, continuam, mesmo depois da independência, dentro e fora do texto literário, a excluir-se ou, pelo menos, a defrontar-se, como avalia Aníbal, personagem de *A Geração da Utopia*, último romance de Pepetela,

Há duas Angolas, elas se defrontaram. Duas Angolas provenientes dessa cisão da elite, a urbana e a tradicional. [...] Felizmente nesta guerra houve um empate, nenhuma destruiu a outra. Mas continua a haver duas Angolas. Temos de tapar esse fosso, voltar a criar as pontes (Pepetela, 1992: 306).

Em certa medida, a ficção contemporânea, em seu empenho ideológico de contribuir para a construção da nacionalidade, por diversos processos e caminhos, busca definir os limites do que significa uma fala literária própria. Nesse sentido, acirra-se o desejo de recuperar tudo aquilo que é percebido pelo imaginário como representativo de um passado local onde se fincam as profundas raízes de uma identidade nacional que, sabemos, está ainda em processo de formação, dada a diversidade étnica existente.

Esse mergulho em busca da raiz, sem qualquer traço de nostalgia, perpassa produções narrativas surgidas contemporaneamente em Angola, ou mesmo fora dela, como se dá com *Patriotas* de Sousa Jamba, romance originalmente publicado em inglês. Tais textos empenham-se em construir pontes entre as duas Angolas ou estabelecer um traço de união entre ambas, não importando a facção ideológica a que o escritor pertença. Sabe-se que o sonho de unificação absoluta está ainda distante, mas a ficção se empenha em fixar os contornos da face nacional, empreendimento difícil já que a visão histórica do colonizador foi o elemento responsável pela tentativa de redução da policromia cultural de origem em monocromia, rasurando-se o diverso e implantando-se a falsa premissa de uma unidade territorial e política controlada pela metrópole ou, se quisermos, pelo Ocidente. Podemos aqui lembrar o que Edward W. Said nos diz sobre como se efetivou o domínio desse mesmo Ocidente que dispunha de uma espécie de «arquivo» a lhe facilitar o trabalho de achatamento das diferenças: «O que unificava o

arquivo era uma família de idéias e um conjunto de valores que se tinha provado efetivo de vários modos» (Said, 1990: 52).

O intelectual deste fim de século, ao perseguir a diferença e insistir na policromia, não pretende regressar às origens; impossível retorno. Pertencendo à esfera urbana, reconhece a distância existente entre ele e o outro que, nos longínquos quimbos e senzalas, vive ainda muito perto do legado da tradição ancestral. Manuel Rui se faz um dos arautos desse saber, ao mostrar os laços de cumplicidade existentes entre ele e o nômade tribal, embora todo o fosso que parece separá-los: «Nem eu nem o nómada pensamos em regressar ao antes de. Tudo para nós é depois, a partir de agora. E nem sequer é redescoberta, mas sim afirmação transformadora» (Rui, 1979: 543).



Há, pois, o lugar do letrado e o do não-letrado, mas o poeta não os percebe como excludentes. Dito de outro modo: o eixo da tradição ancestral e o da transformação se entrecruzam. Como em jogos de espelhos, um traz em si a imagem do outro, multiplicada. Desse modo, não obstante toda a força mítica das raízes, fincadas no solo do «antes de», não se quer perder a consciência do presente, percebido como uma pulsão transformadora. Daí o poeta dizer: «Eu, letrado, transformo-me quando me falo e escrevo em parte oraturizado» (*Idem*).

Nesse feixe de falas e tempos, precisa-se recortar a questão da língua de expressão dos textos literários, o português, por sua vez também um legado da cultura transplantada, parte do arquivo ou biblioteca de que fala W. Said. Tal língua é, ao lado das nacionais, uma das formas através de que «reconstituem-se passados, imaginam-se solidariedades, sonham-se futuros», como bem sintetiza Benedict Anderson (1989: 68). Não é gratuita, pois, a cena, ainda em *A Geração da Utopia*, em que a personagem Elias, ao se atribuir o título de bispo, assim se explica: «Tinha de ser um título em língua de todos, portanto em português» (Pepetela, 1992: 284). Continuando a seguir a trilha aberta por Anderson, verificamos que, ao lado das línguas de origem, levanta-se essa outra força, o português, também ela um dos pilares onde se

sustenta a comunidade imaginada que é aquela nação africana, sendo uma das línguas que liga afetivamente muitos angolanos a seus mortos.

Não se trata de deixar as culturas autóctones em segundo plano, pois elas souberam resistir à tentativa de achatamento e, hibernando embora, como afirmou Amílcar Cabral, permaneceram vivas. A resultante histórica desse entrecruzamento ou do diálogo entre o próprio e o alheio se pode definir ainda, recorrendo-se uma vez mais a Manuel Rui, no mesmo texto:

Ser pátria assim, multilinguística e multicultural, é ser-se mais rico para a criatividade [...] Numa pátria assim, sempre o real se decifra por ângulos cada vez mais diferentes e a própria criação é a multicriatividade, pelo que é essencial: o homem (Rui, 1979: 543).

Recuperando, nas malhas do texto escrito, a fala ancestral que nas rodas, à volta das fogueiras, contava estórias, sempre formas de dizer a História, o produtor artístico contribui para o renascimento simbólico da identidade, soterrada, mas viva. Enlaça-se, como quer boa parte da crítica, nessa recuperação, o ético ao estético e dessa forma reafirma-se a angolidade na força de sua diferença, sempre um múltiplo. Tenta-se reescrever a frase histórica, por tantos séculos apagada: o eu, ou seja, o familiar, volta a ser o grande sujeito cultural (cultura autóctone), enquanto o ele passa a ser efetivamente o outro da cultura transplantada, rotomando ainda W. Said ou mesmo lembrando Todorov.

Muitos são os procedimentos possíveis para se chegar a essa resultante multicriativa. Dentre eles destacamos o gozo com que a letra abraça a voz, organizando-se uma festa cosmogonicamente ritualista que se manifesta por uma fala híbrida, quase cerimônia de iniciação. Para dizer de tal festa na qual a tradição e a transformação ocupam a cena, convocam-se aqui dois ficcionistas da prosa contemporânea que parecem apontar duas soluções estéticas e ideológicas distintas para se obter um mesmo resultado cultural: Boaventura Cardoso e Pepetela.

Desde a sua primeira obra, a coletânea de contos *Dizanga Dia Muenhu* (1977), Boaventura radicaliza sua postura estética, deixando clara a direção

de seu olhar e o lugar de onde fala. Neste, como no segundo livro, também de contos, *O Fogo da Fala* (1980), há um claro acumpliciamento com o homem do povo angolano, sujeito privilegiado das ações narrativas, situadas, sobretudo, na cidade de Luanda, e mais precisamente ainda, nos musseques ou outros bairros populares que nela existem. A cada novo texto aprofunda-se o sentido daquilo que já nomeamos de festa da palavra marginal, com o sujeito da enunciação aticando as chamas da fogueira de sua cultura autóctone. Isso explica por que o fogo se vai tornando um elemento mais e mais significativo na produção textual do ficcionista. Assim, o elemento ígneo se faz presença obsessiva na terceira coletânea *A Morte do Velho Kipacaça* (1987) até se transformar na principal força representativa do romance *O Signo do Fogo* (1992).

O conjunto da obra de Boaventura deixa claro que ele tem plena consciência da força africanamente mágica da palavra, sempre um mais além de si mesma. A palavra artística é, em sua percepção criadora, fogo que alimenta a forja dessa mesma criação. Nesta forja – e a imagem recorrente do ferreiro no romance se faz elemento metafórico basilar – se delineia um novo referente e a cultura européia se dobra, qual ferro em brasa, à cultura de origem que a cada passo parece querer devorá-la. Vale notar, em *O Signo do Fogo*, a atomização dos mitos do Ocidente, transformados em algo profundamente africano. Assim, a mitologia grega é convocada para que se invertam os valores dos sinais. O fogo é trazido da ilha de Delfos, mas o ferreiro ou o forjador não se permite apenas ler como Hefestos. Maior que ele é Xangô ou Shango, com seu machado de duplo gume e o olhar que tudo vê. Todo o passado do saber clássico universal encontra lugar no romance, mas se desmobiliza, transportando-se, como o fogo, para um outro lugar, «ex-cêntrico», dito e redito como apenas angolano. Repensam-se as margens e o processo de incorporação se dá pelos caminhos do esfacelamento e da «outridade». Repetindo com Linda Hutcheon:

O movimento no sentido de repensar as margens e as fronteiras é nitidamente um afastamento em relação à centralização juntamente com seus conceitos associados de origem, unidade e monumentalidade que atuam no sentido de vincular o conceito de centro aos conceitos de eterno e uni-

versal. O local, o regional e o não-totalizante são reafirmados à medida que o centro vai se tornando uma ficção – necessária, desejada, mas apesar disso uma ficção (Hutcheon, 1991: 85).

Nesse processo de reapropriação, Boaventura busca a fecundação da terra pelo fogo, não apenas das armas físicas como parece também deixar claro nesse e em outros textos, mas, acima de tudo, recuperando a própria identidade do angolano, sujeito de um destino histórico que lhe fora negado por séculos. Ele quer mostrar – tanto no quimbo onde assistimos ao komba alegre e dançante do Velho Kipacaça, quanto nas ruas de Luanda onde a brasa vermelha do amor de Tutuxa incendeia e quase mata – a eficácia simbólica dos mitos de origem, sempre colocados em uma margem vazia pela visão redutora do eurocentrismo, incapaz de destrinçar-lhes os segredos, como se dá na visão final do conto «A Morte do Velho Kipacaça», que empresta nome à coletânea:

Inesperadamente, surge fogueira grande se alastrando. [...] Água! Aguué! Água! Aguué! – o grito, gritante. [...] Vem vindo galopante: a fogueira. Eh! No crepitante das chamas tem grunhidos de animais. Vem vindo galopante, fogosa: a fogueira (Cardoso, 1987: 93-94).

A roda do komba de Kipacaça e o malho do ferreiro, mesmo que neles reconheçamos o laivo da utopia, buscam reafirmar a força mítica e multicitadora do que o desejo artístico percebe como sendo capaz de plasmar a nação, como uma «comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana», de acordo com Anderson (1989: 14). Noutras palavras: a roda e o malho dizem de Angola na força de sua diferença, daí porque o narrador de *O Signo do Fogo* a cada passo reitera: «No fogo estava a solução. O ferreiro ergue o braço musculado e malha no ferro em brasa» (Cardoso, 1992: 97).

Como o artista que, munido de seu instrumental de trabalho, na folha branca do papel, «malha no ferro em brasa» de sua própria criação transformadora, queimando-se com ela, para ver renascido o sentido histórico de

sua própria alteridade. Mesmo tomando várias formas, o ferro jamais deixa de ser ele mesmo, matéria prima que se faz maleável, desde que submetida ao fogo transformador. Boaventura, no acumplicamento com o destino histórico de seu povo, acredita, e por isso repete muitas vezes, que «Amanhã o fogo fecundará esta terra» (*Idem*: 105). Poderíamos tentar completar: fecundada, tal terra parirá seus novos filhos, sempre outros em relação à experiência histórica anterior.

Quanto à obra de Pepetela, bastante vasta e diversificada, nos ateremos apenas àquela em que o ficcionista reflete sobre o projeto de criação da nacionalidade, mormente por um diálogo mais fecundo entre a ficção e a história. Tal projeto é percebido pelo imaginário do escritor como algo que só pode ser atingido, em um primeiro momento, pela revolução e, no pós-independência, pela interação das duas Angolas, a urbana e a tradicional, no sentido da citação atrás recuperada. Desde *Mayombe* (1980) percebe-se a tentativa do autor de, partindo da realidade fragmentada, estabelecer as bases de um projeto de nacionalidade, repetimos, que necessariamente teria de passar pela diferença, marca elementar dos fios formadores do vasto tapete da identidade angolana, sempre um múltiplo. Mas será talvez em três romances em particular que esse diálogo entre a ficção e a história se faz mais denso e/ou tenso, com o produtor artístico aprofundando o mergulho na alteridade, sem nunca perder de vista o universal: *Yaka* (1983), *Lueji* (1988) e *A Geração da Utopia*.

As ações de *Yaka* são precedidas de uma «Nota prévia» assinada pelo «Autor». Ali, os laços entre ficção e história se estabelecem, quando, falando sobre «o círculo yaka» o enunciador o considera «apenas uma idéia errante, cazumbi antecipado da nacionalidade», embora alerte também para o fato de que o núcleo da obra será uma «estátua», «pura ficção», portanto (Pepetela, 1984: 6). De uma forma ou de outra, transformando a estátua em elemento de permanência que une os diversos momentos da narrativa, a se estender de 1890 a 1975, sempre em forma de fragmentos – «A boca» (1890/1904); «Os olhos» (1917); «O coração» (1940/41); «O sexo» (1961) e «As pernas» (1975) –, o narrador procura estabelecer uma relação entre pas-

sado, presente e futuro, apresentados dialética e dinamicamente. Todo o movimento do texto se faz no sentido de desvendar o enigma da estátua, enigma este sempre a perseguir a personagem Alexandre Semedo, grande costurador dos tempos que se sucedem no romance.

A exemplo do que fizera anteriormente com a máscara em *Muana Puó* (1969), também com a estátua Pepetela tenta dar forma a um «sonho real que todos procuram. Procura que cria vida» (Pepetela, 1978: 170). Para isso, representa-a como símbolo falante e organizador, ao transformá-la em um dos contadores da história dos Semedo. A sua voz se entrelaça com a de Alexandre e à do narrador onisciente, mostrando, nessa ruptura caleidoscópica do ponto de vista, a impossibilidade de pensar-se a história, duplo da História, fora da perspectiva dialética.

Vale notar que só o bisneto de Alexandre, Joel, ao optar pela ação revolucionária, se torna capaz de desvendar o enigma de Yaka, cuja decifração o bisavô, branco comerciante de Benguela, tanto perseguira, sem conseguir. Nesse momento de revelação, mostra-se todo o nível de denúncia que marca a obra, pois a estátua passa a ser a síntese do desprezo que o negro escultor devotava ao branco senhor da dominação. Diz Joel:

– A estátua representa um colono, avô. Repare bem. É o que o escultor pensava dos colonos. Ridicularizados. Veja o nariz. Burros e ambiciosos (Pepetela, 1984: 294).

Enigma desvendado, a estátua readquire a função utilitária, como se dá com o objeto artístico nas comunidades tradicionais. Isso explica por que será a sua voz que fechará o contado, deixando-se ouvir plenamente no epílogo, encerrado em forma de pergunta que, para ser respondida, pedirá outra história, em um colar sem fim:

Posso então me desequilibrar do soco e ficar em cacos pelo chão, a boca para um lado, os olhos pelo mar, o coração embaixo da terra, o sexo para o Norte e as pernas para o Sul? Ou será melhor aguardar ainda? (*Idem*: 302).

Processo semelhante será retomado em *A Geração da Utopia*, não com

uma pergunta final, mas com um laivo de triste ironia, resultante da plena consciência de que será difícil, pelas vias abertas na própria obra, atingir o estádio daquela «Procura que cria vida», anunciada em *Muana Puó*. Daí a constatação final do narrador, alertando para a morte da utopia: «Como é óbvio, não pode existir epílogo nem ponto final para uma estória que começa por portanto» (Pepetela, 1992: 316).

O fecho de *Lueji*, também com uma pergunta, é bastante distinto dos outros dois. Tal pergunta dimensiona a humanidade da mítica figura de Lueji, a criadora do império lunda e uma das personagens-núcleo do narrado, juntamente com a bailarina Lu que a representa no palco, em forma de dança. Diz o texto, encerrando sua fala:

Lueji criou o Império e criou as condições da sua destruição. Só podia ser assim. Porquê culpá-la da sua humanidade? (Pepetela, 1989: 483).

No fundo dessa cena, talvez, ecos da recente história de Angola na qual *A Geração* mergulha tão fundo.

No romance *Lueji*, o diálogo entre tradição e transformação atinge um ponto culminante no espaço da contemporaneidade ficcional angolana. Não é gratuito o fato de os dois territórios simbólicos, Luanda e Lunda, serem a base da cenarização narrativa do texto, cujas ações se passam em dois grandes núcleos temporais: em um passado mais remoto onde se inscreveu o mito da formação do império lunda, criado pela rainha Lueji, e em um futuro – com relação ao momento da enunciação – às vésperas do ano 2000, quando uma segunda Lueji, bailarina, vai representar, em Luanda, a história feita estória dançada da primeira. Nesse processo de recuperação, o fundamento é a busca do original, mas sem qualquer traço de xenofobia, e a pista final nos é fornecida pelo narrador, quando diz nascer do encontro entre tradição e transformação,

[...] um género 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 (Pepetela, 1989: 170).

Dá-se, assim, nesse novo projeto, o enlace entre o próprio e o alheio, síntese percebida como a forma de se poder construir uma nação que seja plenamente angolana. A tradição e a transformação acasalam-se no balé de Lu que dança Lueji, daí o romance dizer, deslocando para a música o que se pode afirmar para o presente histórico vivido pela jovem nação angolana:

[...] essa música que nos aponta a possibilidade de futuro, porque renascida dum passado livre, embora também servil, como tudo que existe neste Mundo no qual afinal nos inscrevemos por direito próprio, o direito de sermos nós, redescobertos, maravilhados com a nossa existência de sempre, orgulhosos por sermos diferentes e tão iguais aos outros (*Idem*: 471).

Diferença, redescoberta, alteridade, igualdade, orgulho. Eis alguns substantivos que emergem quando se lê, não apenas essa passagem do romance *Lueji* de Pepetela, mas a ficção angolana pós-75 em seu conjunto e em seu afã de encontrar processos e caminhos pelos quais se exaltem, ao mesmo tempo, a exata dimensão da magia de sua diferença e a força do seu profundo universalismo.

---

Laura Cavalcante Padilha é professora adjunta da Universidade Federal Fluminense; Coordenadora de Pós-Graduação em Letras e Directora do Núcleo de Estudos Brasil-África da mesma Universidade. É autora de vários artigos sobre Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e do livro *O Espaço do Desejo: uma leitura de «A Ilustre Casa de Ramires» de Eça de Queirós* (1989).

## Referências bibliográficas

- ANDERSON, Benedict (1989) – *Nação e Consciência Nacional*, São Paulo, Ática.
- BORNHEIM, Gerd (1987) – «O conceito de tradição», in *Bornheim et alii – Tradição/Contradição*, Rio de Janeiro, Zahar, pp. 13-29.
- CABRAL, Amílcar – «Resistência cultural», in *Textos Africanos de Expressão Portuguesa* (v. 1), Luanda, Ministério da Educação, s/d, pp. 137-141.
- CARDOSO, Boaventura (1980) – *O Fogo da Fala*, Lisboa, Edições 70.
- CARDOSO, Boaventura (1982) – *Dizanga dia Muenhu*, São Paulo, Ática.
- CARDOSO, Boaventura (1987) – *A Morte do Velho Kipacaça*, Lisboa, Edições 70.
- CARDOSO, Boaventura (1992) – *O Signo do Fogo*, Porto, Asa.
- HUTCHEON, Linda (1991) – *Poética do Pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago.
- JAMBA, Sousa (1991) – *Patriotas*, Lisboa, Cotovia.
- PADILHA, Laura (1987) – «Lunda e Luanda», in *Angolê, Artes e Letras*, Lisboa, II, 5: 10.
- PADILHA, Laura (1992) – «A vez e a voz da margem», in *Boletim do SEPESP* (v. 4), Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, pp. 11-19.
- PADILHA, Laura (1993) – «Faca amolada (tradição e ruptura em Boaventura Cardoso)», in *Anais do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro/Calouste Gulbenkian/José Bonifácio, pp. 316-320.
- PEPETELA (PESTANA, Artur) (1978) – *Muana Puó*, Lisboa/Luanda, Edições 70/UEA.
- PEPETELA (PESTANA, Artur) (1980) – *Mayombe*, Lisboa/Luanda, Edições 70/UEA.
- PEPETELA (PESTANA, Artur) (1984) – *Yaka*, São Paulo, Ática.
- PEPETELA (PESTANA, Artur) (1989) – *Lueji (O nascimento dum império)*, Porto, ASA/UEA.
- PEPETELA (PESTANA, Artur) (1992) – *A Geração da Utopia*, Lisboa, Dom Quixote.

## ***Discursos***

---

RUI, Manuel (1979) - «Entre mim e o nómada – a flor», in *África*, Lisboa, I, 5: 541-543.

SAID, Edward W. (1990) – *Orientalismo*, São Paulo, Companhia das Letras.

TODOROV, Tzvetan (1989) – *Nous et les Autres*, Paris, Seuil.