



Alea: Estudos Neolatinos

ISSN: 1517-106X

alea@letras.ufrj.br

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Brasil

Cavalcante Padilha, Laura

A força de um olhar a partir do sul

Alea: Estudos Neolatinos, vol. 11, núm. 1, enero-junio, 2009, pp. 48-61

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33013421005>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

A FORÇA DE UM OLHAR A PARTIR DO SUL

Laura Cavalcante Padilha

As armas dos corvos são impotentes contra a vontade de um morcego à busca da luz.

PEPETELA*

* (PEPETELA. *Muana Puó*. Lisboa: Edições 70, 1978: 170.)

Se tivesse de resumir, em uma palavra, o principal traço do percurso artístico-ficcional de Pepetela, em seus quarenta anos de caminhada (1969-2009), escolheria provavelmente o termo *tenacidade*. Talvez tal escolha se deva ao fato de perceber que o escritor foi sempre movido por aqueles “imperativos” que, pensando com Gramsci, “são muito mais fortes, tenazes e eficientes do que os da ‘moral’ oficial”.* Cabe agora explicitar por que o faço.

Uma inquietude e seus reflexos artísticos

Desde *Muana Puó*, primeira obra do ficcionista, como se sabe, se projeta, sem esmorecimento, sua tenacidade em perseguir o que lhe parece corresponder aos anseios de paz, justiça e igualdade dos indivíduos que, em sua maioria, compõem o esmagado corpo social da terra angolana. E isso ele o faz pela encenação – nessa obra de natureza alegórica e quase cinematográfica – da luta de libertação nacional, em curso a partir de 1961. Para conseguir o efeito pretendido, ficcionaliza um sangrento confronto entre dois grupos de personagens, ou seja, os corvos, senhores da dominação, e seus escravos, os morcegos. Ganha corpo, desde então, e em força, a dimensão política, que será uma das marcas de seu pacto ficcional, em que o ético se enlaça ao estético, criando, para repetir a frase final do texto, uma “procura que dá vida”.* Assim, dentro da clave da utopia revolucionária daquele tempo histórico, projeta-se, no plano do imaginário, a possibilidade da vitória dos morcegos sobre os corvos e, por ela, os primeiros se transformam em homens, e homens libertos de uma ordem injusta e castradora.

Adensa-se, desde *Muana Puó*, portanto, a presença daquela “força inovadora” de que fala também Gramsci * e que, se parece “repressiva em relação aos seus adversários”, é, em realidade, “expansiva”, já que “desencadeia, potência e exalta forças latentes”. O “caráter distintivo” dessa força, para concluir com o pensador ita-

*(PEPETELA. *Muana Puó*: 171.)

* (GRAMSCI, idem: 185.)

liano, reside, pois, na sua “expansividade”, o que a meu ver fará com que, no caso de Pepetela, ela não esmoreça, mesmo quando ele parece escrever textos mais “ligeiros”, conforme se dá com a série “Jaime Bunda”* e/ou com *O terrorista de Berkeley, Califórnia*, para citar apenas três de tais obras.

Essa “força inovadora” acaba por criar uma espécie de inquiétude permanente no escritor. É sobre esta mesma inquietude que a presente reflexão se quer debruçar, partindo do pressuposto de que ela é, também, resultante da força de um olhar que, deslocando-se do sul para o norte, procura inverter o sentido histórico e hegemônico daquelas “viagens” cuja rota partia do norte para o sul. E esse olhar, é bom que se diga, o percebo em vários outros produtores artístico-verbais africanos, de modo geral, sempre empenhados, como Pepetela, em resgatar toda uma história que tanto a colonialidade quanto a neocolonialidade quiseram e querem eclipsar. O componente político desse olhar firmado a partir do sul é algo tão denso e evidente que não permite qualquer hipótese de minimização crítica e/ou interpretativa.

Assim, começo minha própria viagem de leitora do sul por *Muana Puó*, produção a que sempre acabo por voltar, quando me chega às mãos uma nova obra desse autor angolano. Nesses momentos, sou levada, de um modo ou de outro, a repensar o alegórico texto inaugural, já que nele encontro, a cada retorno, elementos que ajudam meu processo de recepção e a consequente reflexão analítica. Aliás, Pepetela mesmo enfatiza como a obra de 1969, só publicada, porém, em 1978, se fez emblemática e recorrente em seu processo criador. Remeto a uma passagem da entrevista por ele concedida a Michel Laban – saudoso e querido amigo de todos nós – em que reafirmou: “O programa mínimo da minha obra é o *Muana Puó*. Geralmente, em cada um dos outros livros, vou lá buscar qualquer coisa, sempre – a minha referência anda sempre por ali...”*

Se analisarmos com cuidado esse “programa mínimo”, perceberemos que, em sua condição de sujeito migrante, aqui retomando a categoria proposta por Cornejo Polar,* Pepetela não objetiva, de modo algum, elidir o legado cultural e/ou literário hegemônico no ocidente, mas, sim, atravessá-lo com a tradição de seu local de cultura. Por isso mesmo, a um leitor atento não escapa, por exemplo, o entrecruzamento entre literatura e cinema em *Muana Puó*, principalmente no que se refere ao processo de montagem narrativa e ao fato de que por esta se dá uma espécie de exercício do que,

* (PEPETELA. *Jaime Bunda, agente secreto: Estória de alguns mistérios*. Lisboa: Dom Quixote, 2002; PEPETELA. *Jaime Bunda e a morte do americano*. 2 ed. Lisboa: Dom Quixote, 2004.)

* (PEPETELA. *O terrorista de Berkeley, Califórnia*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.)

* (LABAN, Michel. Angola: Encontro com escritores. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991: 810)

* (POLAR, Cornejo. *O condor voa*. Organização de Mario Valdés. Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.)

* (PADILHA, Laura. *Pepetela e a sedução da montagem cinematográfica: breves recortes*. In: CHAVES, Rita; MACÉDO, Tania (org.). *Portanto... Pepetela*. Luanda: Caxinde, 2002: 237-253.)

nas vanguardas, se convenciona chamar de “cinema poético”, procedimento, aliás, já por mim analisado em outro texto.* Também a sedução dos paradigmas estético-discursivos do novo romance se atualiza na obra que, nesse feixe de paralelismos e ampliações, se faz uma produção quase “incatalogável” para muitos.

De outra parte, porém, não há como o receptor desconsiderar o fato de que a tradição local, indispensável para que o projeto da angolanidade política e literária se firmasse, se presentifica na própria escolha de um ícone artístico-cultural de Angola, ou seja, a máscara Muana Puó, que se torna, metafórica e metonimicamente, o mote recorrente da obra, transformando-se em simbólica peça de resistência. Em certo sentido, os seus sulcos e escarificações funcionam como uma representação plástica da força e resistência do povo angolano, em sua luta contínua para reverter não apenas a violência colonizatória, mas a sua resultante talvez mais perversa: o silenciamento de suas formas simbólicas, culturais e artísticas. Ao propor a recuperação da peça artística ancestral – já que a máscara de mulher foi usada, através dos tempos, pelos dançarinos homens na festa de circuncisão de meninos tchokuês – o ficcionista torna claro o sentido da direção de seu olhar. Ao mesmo tempo, por esse seu gesto empenhado, enfatiza o modelo de sociedade que persegue e dá forma a seu projeto político. Vale a pena resgatar o que afirma em entrevista concedida a Rodrigues da Silva, que cito a partir da coletânea organizada por Rita Chaves e Tania Macêdo. Mesmo sabendo ser longa a citação dos dois fragmentos, não resisto à imperativa necessidade de transcrevê-los em parte, pois a mim me parece de fundamental importância política a declaração do escritor:

O que se põe em causa é que modelo de sociedade que queremos criar. Será que não podemos ir buscar às sociedades tradicionais africanas, com muita base rural, uma série de valores, de princípios e de normas que estão a ser liquidadas pela globalização e pela sociedade de consumo? Será que não podemos salvar alguns desses valores?
[...] Temos que inventar o nosso próprio modelo, o nosso próprio sistema, político, económico, etc. E quando digo “nós” digo África. Que tem uma tradição política e económica e toda uma História diferentes das da Europa.*

As obras de Pepetela, em sua maioria, se fazem cúmplices dessas formas de organização africanas em diferença, daí erigirem, pela letra, um projeto político no qual a utopia e a força inovadora se apresentam como principais traços distintivos. Como um inquieto “morcego à busca da luz”, o produtor artístico segue enfrentando

* (CHAVES, Rita; MACÉDO, Tania (org.). *Portanto... Pepetela*. Luanda: Caxinde, 2002: 39.)

as armas físicas e simbólicas de corvos de diversas formas configurados no decorrer da história político-social de Angola. Tais corvos se apresentam, ora como os “outros” vindos de fora, ora dolorosamente como os “mesmos”, depois que a conquista da liberdade, pela vitória contra o colonialismo português, revela sua contingência e a própria precariedade da ordem política instaurada a partir de novembro de 1975. Isso explica por que rebenta, por exemplo, a sangrenta guerra civil que só acaba em 2002. Na aguda percepção do intelectual orgânico que é Pepetela,* o poder, como corvo voraz, parece nunca ter saciadas sua fome e sede e, por isso, necessita da escravidão dos eternos “catadores do mel”, que o sustentam e que contra ele continuam a insubordinar-se. Conforme alerta Maquiavel, “os homens trilham sempre estradas já percorridas” e mesmo os novos “principados” não conseguem imunizar-se contra isto.*

Uma afiada lâmina crítica

Em algumas das entrevistas cujos fragmentos são recuperados na já apontada coletânea organizada por Chaves e Macêdo, Pepetela se define como um “socialista utópico” que desde a infância deu conta dos preconceitos, exclusões e/ou intolerâncias que percebia existirem no universo social angolano e que sempre o descontentaram profundamente. Talvez venha dessa percepção e do incômodo existencial por ela causado sua deliberação de construir, no espaço imaginário por ele ficcionalmente composto, as bases de uma outra ordem social que lhe parece – e a mim também – mais justa para qualquer povo e/ou país. Com isso afia uma espécie de lâmina crítica e se dispõe a inverter, no plano literário pelo menos, a rota estabelecida pela ordem política vigente, tanto no que concerne ao tempo colonial, quanto no que se refere à face que o novo estado soberano do pós-independência acaba por ganhar, segundo sua visão analítica. A proposta ficcional ganha, desse modo, uma dimensão crítica para lá de expressiva. Lembro, com Gramsci e uma vez mais, que

O fundamento de toda atividade crítica [...] deve se basear na capacidade de descobrir a distinção e as diferenças por baixo de toda superficial e aparente uniformidade, bem como a unidade essencial por baixo de qualquer aparente e superficial contraste e diferenciação.*

Tal atividade crítica, sempre um processo de caráter desocultador das aparências, para resumir a análise gramsciana, fica clara, dentre muitas outras obras e por exemplo, em *A geração da utopia*

* (cf. GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 5 ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.)

* (MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe; Escritos Políticos*. 3 ed. Traduções de Lívio Xavier. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os pensadores): 23.)

* (GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*: 36.)

(1992), assim como já se projetara em *Mayombe* (1971/1980), ganhando uma quase absurda contundência em *Predadores* (2005). Por isso, embora de modo breve, essas obras se farão aqui o ponto de ancoragem de meu próprio olhar, sempre tendo *Muana Puó* como o mote a que retornarei todas as vezes que a obra me chamar de volta. Apenas à guisa de lembrete, preciso afirmar que deixo de fora *O quase fim do mundo*,^{*} obra que, com certeza, deveria fechar este meu percurso, mas sobre a qual ainda não me detive de modo mais atento e crítico.

Isto posto, começo por dizer que o primeiro dos motes oferecidos por *Muana Puó* me leva a ver em *Mayombe*, livro escrito dois anos depois da obra inaugural, uma espécie de primeira expansão do programa mínimo referido pelo autor. O herói “luminoso” Sem Medo – cuja face humana e, portanto conflituosa, não se escamoteia – vai retomar o sonho do morcego, personagem denominado apenas como Ele. Este, conforme revela a narrativa, depois se transforma, como todos os outros, em homem e seu traço distintivo lhe é conferido pela busca incessante de fazer do mundo um lugar melhor, apesar de reconhecer a ovalidade intrínseca desse mesmo mundo. Diferencia os dois actantes o fato de que Sem Medo está no palco das operações da guerra de libertação nacional e percebe que seu “papel histórico” terminará quando a guerra for ganha. Para ele, a revolução em curso é “metade da revolução que deseja[*a*],” pois o “objetivo político”, em sua avaliação crítica, deve ser sempre menor que os ideais dos homens concretos, “diferentes, individuais, cada um com suas razões subjetivas de lutar [...]”.^{*} Pac tuando com Sem Medo e dele fazendo mesmo uma espécie de duplo artístico, Pepetela criará, diferentemente do que faz em *Muana Puó*, um feixe de narradores para mostrar, justamente, que não há verdades absolutas nos homens concretos, mas ações concretas de homens que tentam superar sua própria contingência histórica. Por isso mesmo, eles buscam, na revolução, a força que os impulsiona a lutar pela transformação do já instituído. Para deixar claro esse pacto com a força inovadora que o mobiliza, o autor explicita no pré-texto do romance, em forma de dedicatória:

Aos guerrilheiros do Mayombe
que ousaram desafiar os deuses
abrindo um caminho na floresta obscura.
Vou contar a história de Ogun,
o Prometeu africano.

* (PEPETELA. *O quase fim do mundo*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.)

* (PEPETELA. *Mayombe*. São Paulo: Ática, 1982 (Autores Africanos, 14): 248-249.)

Nessa história, o caminhar para a morte é inevitável, como inevitável fora o suicídio d'Ele quando, deitado no deserto, deixa-se tragar pelas areias e força do vendaval. Isso se dá porque Ele se conscientiza de que seu sonho se desfizera inexoravelmente. Vale a pena recuperar a cena em que Ele analisa o desfazer-se do sonho e que é plasmada pela pulsão artística de alguém que, ao produzi-la em letra e papel, a ela se entrega, anunciando premonitoriamente um possível desencanto pessoal e histórico a ser por ele próprio vivido no futuro. Em sua condição de sujeito utópico, no entanto, o produtor textual não pode deixar de relativizar tal desencanto, apontando um movimento de esperança, como a seguir se verá. A tomada da cena se dá pela aproximação da câmera cinematográfica do olho do narrador e nos chega por sua voz empenhada que resgata a da criatura de papel por ele moldada:

Procurara loucamente um sonho e este desfizera-se. Para quê saber de quem a culpa? Quisera acabar com a ovalidade do mundo e conseguira. Mas o quebrar do sonho aliou-se à impossibilidade de viver no mundo sem ovalidade. E ainda não havia máquinas que realizassem os sonhos individuais. Só os de grupo. [...] À sua frente havia o deserto.*

* (PEPETELA, 1978:162.)

O sonho procurado por Ele é o da possibilidade plena de realização amorosa que se rompe quando Ela, seu par, o abandona, criando um insuportável vazio. Tal vazio faz surgir na máscara um “sorriso zombeteiro e profundamente triste”* e, nele, a pulsão de morte que acaba por levá-lo a ser tragado pelas areias desse mesmo deserto visto “à sua frente” e ao qual se entrega:

Um vendaval levantou-se em cânticos luminosos e turbilhões de areia verde-violeta, da cor do céu, vieram depositar sobre o seu corpo miríades de rosas-diamantes.

A mão fechada ficou de fora. Transformou-se em estranha papoila violeta, uma bola de lágrima no seio.*

* (Ibidem: 160.)

Por sua vez, nas malhas do reflexo especular criado, Sem Medo tombará na floresta atingido pelas armas dos inimigos, sendo sua sepultura coberta pelas “flores de mafumeira [que] caíam sobre a campa, docemente, misturadas às folhas verdes das árvores. Dentro de dias, o lugar seria irreconhecível”.*

* (Ibidem: 162 e 163.)

Em ambas as cenas, vê-se um mesmo movimento, pois o doce cair das quase míticas “flores de mafumeira”, como um brinde da natureza a Sem Medo, e a transformação da mão fechada d'Ele em “estranha papoila violeta” em cujo centro se mantém “uma bola

* (Ibidem, 268.)

de lágrima”, mostram o acolhimento de ambos pela terra. Portanto, vê-se que a esperança não se rompe de todo, pois a terra, sempre um útero, se faz a mãe de tudo na cosmologia africana. Reafirma-se, desse modo, que os sonhos podem renascer.

De um modo ou de outro, não há como esquecer que, em meio ao sonho politicamente utópico da revolução libertária, corpos tombam no chão metafórico da floresta em sua grandeza ou no do deserto em sua solidão. Na ovalidade do mundo, o homem, em sua significância existente, se é um sonhador utópico, não tem chance de sobreviver. Esta é a condição humana de Aníbal, de *A geração da utopia*, sujeito que, por não perder a lucidez, desiste de continuar lutando e se entrega ao alheamento de tudo e à solidão. Por isso mesmo, rejeita o mundo do poder novo, isolando-se na praia da Caotinha, em Benguela, de onde só sai – para ir a Luanda, centro desse mesmo poder – por amor a Sara. Nas cenas finais do romance, em seu último aparecimento no narrado e prestes a fazer amor com Sara, Aníbal revela seu inconformismo frente aos rumos tomados pela história que ele ajudara a construir, compreendendo, talvez, que os homens, para voltar a Maquiavel, trilham sempre os mesmos caminhos por outros já percorridos. Torna-se, em consequência, amargo e desiludido, ao perceber que a insanidade de um “capitalismo selvagem” dará cabo de “sua baía” e “solidão doirada”. O morcego dos tempos pós-revolucionários, frente à ameaça de não mais dar encontro à luz que procura, encerra sua fala na grande cena romanesca, anunciando uma nova e possível caminhada: “Um dia terei de procurar outra baía mais para sul, sempre mais para sul. Será o sul a minha última utopia?”*

* (PEPETELA. *A geração da utopia*. Lisboa: Dom Quixote, 1992: 308.)

De certo modo, o leitor, que acompanhara o percurso feito por Ele e o vazio que o leva a sucumbir, entenderá por que Aníbal aponta o sul como sua última utopia. Também esse mesmo leitor necessariamente será levado a repensar a fala final de João, o Comissário Político, cuja voz narrante se ouve no epílogo de *Mayombe*. No fechar-se do romance de 1971, propõe-se uma espécie de balanço do papel histórico de Sem Medo e de seu inconformismo, o que leva João a fazer sua própria profissão de fé, duplicadora, por sua vez, daquela feita por seu Comandante. Nesse momento, retoma-se a imagem do deserto, que em Angola é sempre pensado como um lugar ao sul, conforme demonstram vários textos da série literária daquele país.

A fala de João desliza entre a desesperança e a necessidade de manter vivo seu contrário, isto é, a esperança, daí reafirmar:

Penso, como ele [Sem Medo], que a fronteira entre a verdade e a mentira é um caminho no deserto. Os homens dividem-se dos dois lados da fronteira. Quantos há que sabem onde se encontra esse caminho de areia no meio da areia? Existem, no entanto, e eu sou um deles.*

* (PEPETELA. *Mayombe*: 268.)

Por se ver como um sujeito de ação e luta, o Comissário fecha sua narrativa, recuperando a grandeza heroica de Sem Medo e o imperativo da necessidade de sua morte, única forma de preservação do sonho. Exaltando o herói, ele encerra sua fala, retomando a assertiva do pré-texto pelo qual se apresentara o mote ou enigma a ser desvendado na obra: “Tal é o destino de Ogun, o Prometeu africano”. Ou, se quiséssemos parodiar o título de um filme: da terra nascem os homens.

Como sabemos, essa “certeza” de João vai conflitar diretamente com o capítulo final de *A geração da utopia*, mais exatamente com a festa representada pelo “grande culto da Esperança e Alegria de Dominus”.* Antes de sermos levados, porém, em meio a uma chuva de ironias e do luto alegórico do narrador, a presenciar tal festa, por sua vez metáfora e metonímia da “festa” do poder instaurado em Angola e representado por alguns dos antigos componentes da “Geração da Utopia” – Vítor (Mundial), Malongo e Elias, este, o novo profeta –, somos informados que Sara percebe a “renúncia final do guerreiro, baixando a arma, o gesto impotente de revolta cedendo à fatalidade”.*

* (PEPETELA. *A geração da utopia*: 308.)

A seguir, no fecho do romance – abalado pelo ácido corrosivo do olhar do narrador e por sua fala, cuja lâmina crítica feita de aço afiadíssimo, espalha golpes certeiros – retornam a incompreensão e a credulidade iniciais dos morcegos de *Muana Puó*. Estes, já agora representados pela multidão que assistira à festa e ao ludibrio da palavra emanada do novo poder representado por Dominus, são mostrados assim pelo fecho do narrado: “[...] batendo os pés e as palmas e dizendo Dominus falou [...] em cortejos se multiplicando como no carnaval, do Luminar partindo felizes para ganhar o Mundo e a Esperança.”* As maiúsculas alegorizantes usadas em “Mundo” e “Esperança” se tornam a ironia da ironia, só restando ao texto encerrar-se em forma de um breve epílogo que, afinal, se declara um não-epílogo. Abre-se, desse modo, um novo vazio. Este salta do plano histórico para a materialidade do livro, revelando a força de uma ficção que se recusa a pactuar com o desabamento do edifício do sonho de toda uma “Geração”. Diz, então, a voz narrante: “Como é óbvio, não pode existir nem epílogo nem ponto final para uma história que começa por portanto.”* Vale lembrar, nesse ponto, a desobediência linguística com a qual o romance começara

* (Ibidem: 308.)

* (Ibidem: 315-316.)

* (Ibidem: 316.)

* (Ibidem: 11.)

* (Ibidem: 11.)

* (MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Tradução de Ângela Lopes Norte. In: *Cadernos de Letras*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, nº 34, p. 287-324, 1º semestre/2008.)

* (PEPETELA. *Predadores*. Lisboa: Dom Quixote, 2005.)

a sua trajetória discursiva: “Portanto, só os ciclos eram eternos.”* A raiva do “autor” que, segundo ele, durara trinta anos* retorna, e o faz com força e desobediência, já agora política e epistêmica, para retomar o “desafio” proposto por Walter Mignolo.*

O abalo quase sísmico representado em *A geração* se transformará, por sua vez, em terrível tsunami em *Predadores*.* Neste romance se mostra, em ondas gigantes e sem qualquer véu alegórico, que morcegos podem virar vampiros. Assim, ao invés de mel, buscam sangue, embora alguns poucos, por acreditarem na pureza e na força desse mel, continuem a procurá-lo, mesmo reconhecendo, ao fim e ao cabo, a fragilidade de tal procura dado o quase colapso das vigas estruturais do edifício utópico do projeto revolucionário. Para conseguir o efeito de desmoronamento pretendido, no plano da organização e sequência dos capítulos, Pepetela propõe uma disposição anárquica que não aceita qualquer hipótese de cronologia dos fatos narrados. Tal anarquia atinge, é claro, a própria diegese que se desenvolve através de retardamentos, antecipações, voltas temporais etc. Todo esse jogo, eficazmente manejado por um narrador interventivo e onisciente, é proposto para que se desconstrua e colapse qualquer possibilidade de crença na constituição ética da personagem sobre a qual mais diretamente incide o olhar de quem conta e de quem lê: Vladimir Caposso, insaciável predador que leva a metáfora dos corvos às últimas consequências. Por ser o venal que é, começa a querer apresentar-se como se fora um morcego, o que saberemos, pelo decorrer da narrativa, ser totalmente falso.

Se reencenarmos os anos dos acontecimentos romanescos, ou seja, aqueles articulados pela diegese, veremos que as ações se espraiam de novembro de 1974 (capítulo 4), até diversos meses de 2004 (capítulos 7, 16, 17, 18 e 20). Quanto ao desdobrar-se das ações, na ordem proposta pela organização do discurso, ele começa em setembro de 1992. O romance mostra, já em suas primeiras cenas, que Caposso, empresário corrupto e inescrupuloso, além de assassinar a amante e o seu par, entra em pânico com a abertura trazida pela “recém-chegada democracia”.* Isso se dá porque nela vê “o fim do regime de partido único e suspensão da guerra civil, seguidos de uma campanha eleitoral problemática”.* Sente-se, então, ameaçado, pois teme perder o poder econômico voraz de que se alimentava. A partir daí, a sua história se arma, pondo a nu todo um ordenamento político igualmente corrupto como ele e cuja “fome de dinheiro” (capítulo 14, Novembro de 1995, vinte anos

* (Ibidem: 9.)

* (Ibidem: 11.)

depois da independência, portanto) conduz os detentores do poder político e/ou econômico às ações mais vis.

O estabelecimento do processo de paz, que não é convocado no romance e em sua organização capitular – já que há um salto narrativo, pelo qual se elidem os anos de 2002 e 2003 –, altera a supremacia de Caposso e dá início à sua derrocada. Nesse momento ele se confronta com Sebastião, amigo do passado, cuja ética e comprometimento político nos fazem voltar a Ele, Sem Medo e Aníbal. O mesmo se dá com Chipengula, outro inimigo na visão do predador. Este é o diretor da ONG de “Defesa dos Criadores da Terra – DECTRA” que eticamente não aceita dinheiro para levar avante seu projeto de esclarecimento aos criadores sobre “os seus direitos que vêm de séculos e séculos a utilizar o mesmo território, fazendo as manadas se deslocarem de norte para sul”.^{*} Ele almeja apenas contribuir, por sua ação, também política, para “o bem destas pessoas. E justiça”.*

Sebastião e Chipengula nos são, aliás, apresentados no capítulo 7, o primeiro a trazer à cena romanesca o ano de 2004. Neste momento do texto, patenteia-se o que aconteceu nos anos de 1976, 1977 e 1978, portanto, antes, durante e depois do fraccionismo do 27 de maio, movimento que faz rachar a inteireza do projeto político da ordem de poder estabelecida depois da independência e que para ambos “era uma luta entre os detentores do poder, não lhes dizia respeito”.^{*} O propósito ético-ideológico dos dois amigos, desde aquele tempo antigo, pode ser assim resumido: retomar o caminho que levaria a “uma verdadeira revolução socialista”,^{*} ameaçada pelo afastamento dos ideais que mobilizaram a luta de libertação e o projeto político do partido – MPLA – alçado ao poder com a independência.

Os dois “homens de causa”^{*} acabam por derrotar, em parte, o predador Caposso e seus parceiros dentro da organização estatal, ao obrigarem-no judicialmente a destruir a represa em que passeava de barco na sua fazenda cercada de arame farpado, como nos tempos coloniais, quando os morcegos da Huíla eram atacados pelos corvos estrangeiros de então. Chipengula recorda e relata a Sebastião, nesse capítulo de natureza recolhitriva, o que acontecera quando militantes do MPLA criaram, no Lubango, uma delegação e fizeram um

comício no antigo campo do Liceu [quando] lançaram uma palavra de ordem que [o] marcou. Era preciso acabar com o arame farpado. Tinha sido uma reclamação antiga dos criadores tradicionais de gado que viam seus pastos serem ocupados pelos colonos.*

* (Ibidem: 129.)

* (Ibidem: 129.)

* (Ibidem: 126.)

* (Ibidem: 126.)

* (cf. p. 127.)

* (Ibidem: 128.)

No jogo da neocolonialidade representada por Caposso e seus acólitos, a cerca de arame farpado retorna e, uma vez mais, os criadores tradicionais são vítimas dos detentores do poder político, econômico e social, já agora, não mais dos velhos colonos, mas dos novos burgueses angolanos. Não é gratuita, pois, a recuperação da cena em que os mais velhos de um kimbo da Huíla contam e recontam as histórias de espoliação e violência por eles vividas:

mesmo se repetindo [...] de facto nunca era uma repetição, os sentimentos mudavam segundo as épocas e os sentimentos mudam as palavras, embora estas possam ser as mesmas, é conhecido por qualquer nyaneka.*

O universo desse povo nyaneka é trazido, em força, para a malha ficcional em cuja teia, a partir de então, outros valores, formas de pensamento e organização social se entretecem. Assim, comprova-se a tese de Pepetela já aqui resgatada de que é preciso buscar, nas “sociedades tradicionais africanas, com muita base rural, uma série de valores, de princípios e de normas que estão a ser liquidadas pela globalização e pela sociedade de consumo”. A luta de Chipengula e Sebastião é ganha e o predador, embora não totalmente derrotado, perde a batalha. Desse modo, o corvo com falsa pele de morcego é vencido pelos verdadeiros morcegos à cata de seu mel. A cidadela fortificada, plantada na Huíla, com sua casa em estilo americano, seu campo de aviação, seus lagos, represa etc., perde para o kimbo, com seus mais velhos, sua organização própria, suas mulheres com “anilhas de cobre nos tornozelos” etc.* O caminho de acesso ao sul é reasssegurado, já que de novo o gado poderá fazer a rota de sua transumância, no sentido cantado por tantos poetas, romancistas e mesmo ensaístas angolanos, como faz Manuel Rui, na comunicação “Entre mim e o nómada, a flor”.*

A cena final do romance substitui a chique vivência burguesa do bairro de Alvalade, lugar do predador, pelo alto do Catambor onde viviam os excluídos da mesa farta do poder. Ali, para fechar a narrativa, vamos encontrar também dois jovens amigos, Nacib e Kasseke, na noite de Natal de 2004. Antes, porém, vale lembrar o deslocamento de Caposso para a fazenda, depois de afastar-se (ou ser afastado) dos negócios. Em conversa com a família, lembra palavras do “*nossa* presidente, Agostinho Neto” que dissera: “esses estrangeiros são como abutres a quererem debicar o corpo sagrado de África”,* frase que, nesse momento de virada, o predador endossa plenamente, levando ao riso o leitor. Recuperada a frase, segue

* (Ibidem: 131.)

* (Ibidem:137.)

* (RUI, Manuel. Entre mim e o nómada – a flor. In *Documentos da VI Conferência dos Escritores Afro-Asiáticos. 1º volume. Teses angolanas.*. Lisboa: Edições 70 para a União dos Escritores Angolanos, 1981, p. 27-34.)

* (PEPETELA. *Predadores*. Lisboa: Dom Quixote, 2005; 373, grifo meu.)

amaldiçoando, adiante, um desses estrangeiros, Karim, o paquistanês que o teria traído; chamando Sebastião de “aldrabão” para, por fim, concluir, desvendando a ameaça que o narrador, sujeito fictício que lhe move os cordéis discursivos, sente ainda pairar sobre a ordem política do país: “Os novos donos do país têm necessidade absoluta de meter alguma ordem no circo, de parecer defender a legalidade, para poderem continuar a comer do melhor que os pais acumularam ilicitamente. Essa é a lei da vida.”*

* (Ibidem: 376.)

Como em um filme, a câmera desloca-se, então, da Fazenda Karam, espaço metonímico da nova burguesia sem consistência política e cultural, para o alto do bairro do Catambor, em plena Luanda. A passagem se dá com o pensamento de Mireille, filha de Caposso, que formara, com Nacib, um par amoroso já desfeito. Nesse momento, ao lembrar a história por ambos vivida, ela avalia, de forma pejorativa, o modo de ser do jovem e sonhador engenheiro, pensando: “Pobre Nacib, sempre tão ingênuo e platônico! Quantos pontapés tinha de levar para abrir os olhos e ter força de enfrentar o mundo”.* A mudança de cena dá-se por encadeamento narrativo, processo, aliás, recorrente no romance, com a câmera fechando em Nacib na última tomada romanesca. É então que a voz performaticamente zombeteira do narrador nos diz: “No que se enganava Mireille, pois Nacib estava preparado para enfrentar o mundo, só que de outra maneira.”*

* (Ibidem: 378.)

* (Ibidem: 378.)

A isso segue a cena final vivida pelo engenheiro e seu amigo Kasseke, antigo menino de rua, cujo pênis fora cortado, como o texto mostra, e a quem Nacib presenteia com uma quantia que lhe permitirá fazer “prótese” restauradora no Brasil. Ao assistir a conversa dos dois jovens, o leitor: vê as lágrimas de Kasseke, que chora ao compreender a cumplicidade afetiva e o sentido da ajuda humanitária e financeira do amigo; ouve o bater acelerado do coração deste e acompanha o olhar do narrador, que funciona como uma câmera cinematográfica, a fazer sua última tomada. Por ser este narrador uma espécie de duplo do autor, ele projeta, no espelho textual, sua própria face de “socialista utópico”, recusando-se a sucumbir ao peso do desencanto. Mesmo sem apelar para um epílogo, tão ao gosto do duplo (cf. os três textos anteriores), propõe uma abertura para o reequilíbrio e manutenção da esperança, a ser relativizada pela dúvida com a qual o livro se encerra, em forma de interrogação.

O importante, a meu ver, no entanto, é o fato de que, nessa cena final, se resgata o que se calou no decorrer do jogo efabulativo

* (TAVARES, Paula. *Ritos de passagem*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985. Cadernos Lavra & Oficina: 24.)

* (PEPETELA. *Predadore*. Lisboa, Dom Quixote, 2005: 379-380.)

das datas, antes de 2004. Isto é: o acordo de paz que pôs fim à guerra civil em 2002 (ano eclipsado na organização capitular). Como os bois da Huíla – “[...] altos, magros / navegáveis”, aqui lembrando os versos de Paula Tavares* – e que, pela ação consciente de homens em luta pela manutenção dos ideais antigos, puderam retomar a paz do caminho de sua transumância em direção ao sul, a voz narradora propõe também ela seu acordo de paz, mostrando ao leitor a diretriz de seu olhar, sempre uma forma de defesa da força desse mesmo sul:

A noite estava limpa e havia muitas estrelas apesar do clarão da cidade. De um lado havia o Prenda, do outro a avenida Marien Ngouabi. Ficaram a sentir a noite na cidade fervilhante, carros frenéticos por todos os lados rumando para as casas com as últimas compras. Era noite de Natal, terceira noite de Natal em paz. Não havia sons de tiros nem balas tracejantes riscando o céu, não havia conversas sobre guerra.*

Surge, então, a pergunta que leva à relativização da esperança, no momento mesmo em que a tela da obra começa a “escurecer”: “Nunca mais?” Desse modo, e tocado pela dúvida mobilizadora, ao leitor só caberá concluir, permitindo-se questionar por sua vez: Será? Haverá ainda como preservar-se um olhar de força que se construa a partir do sul, assegurando-se, por tal gesto, a permanência intransigente e tenaz das nossas utopias? Aceitando o desafio interrogativo do romance, deixo no ar as perguntas, para que cada um encontre suas próprias respostas ou mesmo proponha novas interrogações.

Laura Cavalcante Padilha

Professora da pós-graduação em Letras da UFF (Literaturas de Língua Portuguesa); pesquisadora 1B do CNPq; autora de *Entre voz e letra* (1995/2007); *Novos pactos, outras ficções* (2002), além de artigos e capítulos de livros publicados no Brasil e no exterior. Organizadora das obras: *A mulher em África: História de um signo* (com Inocência Mata, 2007); *Bordejando a margem* (com alunos de Iniciação Científica de Letras da UFF, 2007) e *Lendo Angola* (com Margarida Calafate Ribeiro, 2008).

Resumo

Palavras-chave: Pepetela; projeto político; força inovadora; epistemes do sul.

O artigo se debruça sobre um conjunto de quatro obras do escritor angolano Pepetela, a saber, *Muana Puó* (1969); *Mayombe* (1971); *A geração da utopia* (1992) e *Predadores* (2005). Partindo da primeira delas, *Muana Puó*, abordar-se-á o fato de que em tais obras se dá, além do enlace entre o estético e o ético, um encadeamento

de ordem temática pelo qual se evidencia, de modo cada vez mais acidamente crítico e contundente, o projeto político do autor e seu compromisso com os imperativos que o movem. Tais imperativos acabam, quase sempre, por conflitar com a ordem política hegemônica em seu país, antes e depois da independência de 1975, como mostrará a leitura de *Predadores*, romance-fecho do percurso proposto e do próprio artigo.

Abstract

This article focuses on a set of four works of the Angolan writer Pepetela, namely, *Muana Puó* (1969); *Mayombe* (1971); *A geração da utopia* (1992) and *Predadores* (2005). Beginning with the first one, *Muana Puó*, we think by the fact that in such books there is, besides the enlace of esthetical and ethical, a linkage in thematic order in which is clear, by a developing citric criticism and positive way, the political project of the author and his commitment to the imperatives that move him. Those imperatives happens to, almost always, be in conflict to the hegemonic policy in his country, before and after the independence in 1975, as will be shown when we read *Predadores*, romance-closure of the route proposed and the actual article.

Résumé

L'article se consacre à un ensemble de quatre œuvres de l'écrivain angolais Pepetela, à savoir, *Muana Puó* (1969); *Mayombe* (1971); *A geração da utopia* (1992) et *Predadores* (2005). Partant de la première, *Muana Puó*, on abordera le fait qu'il y a dans ces œuvres, non seulement l'union entre l'esthétique et l'éthique, mais encore un enchaînement d'ordre thématique qui met en évidence, d'une façon critique de plus en plus acide et contondante, le projet politique de l'auteur et son engagement à l'égard des impératifs qui l'animent. Ces impératifs finissent presque toujours par entrer en conflit avec l'ordre politique hégémonique de son pays, avant et après l'indépendance de 1975. C'est ce que nous montreront la lecture de *Predadores*, roman qui clôt le parcours proposé, et l'article lui-même.

Key words: Pepetela; political project; innovative strength; episteme in the south.

Mots-clés: Pepetela; projet politique; force innovatrice; épistème du Sud.

Recebido em
28/03/2009

Aprovado em
30/06/2009