

Lugares assinalados ou algumas imagens espaciais na ficção de Pepetela¹

Laura Cavalcante Padilhaⁱ

O ato simbólico começa por gerar e produzir seu próprio contexto, no mesmo momento em que surge e em que se afasta dele, avaliando-o com vistas a seus próprios projetos de transformação.

Fredric Jameson

Pensando a literatura, com Marx e a crítica marxista, como algo em si mesmo ideológico que, pela via do estético, nos devolve as contradições mais profundas de um dado universo social, é que podemos repetir, com o mesmo Jameson, que a produção simbólica traz à tona o "inconsciente político do texto, de modo que os semas dispersos deste (...) nos direcionam insistentemente ao poder informativo das forças ou contradições que o texto busca, em vão, controlar ou dominar (...) totalmente" (1992, p. 44).

Nesse sentido, o plano de representação dos espaços, a meu ver, torna-se um elemento imagístico fundamental para que nós, leitores, possamos reconhecer as forças ou contradições a que se refere Jameson. Em especial, é o que se dá nas obras produzidas em Angola na segunda metade do século XX, e não só. Por elas retornam, inscritas nas imagens espaciais, por exemplo, as contradições geradas pelo colonialismo; a maciça resistência a tais contradições e, depois de 1975, as novas correlações de forças ideológicas, assim como as novas contradições surgidas no não menos novo processo histórico aberto com a independência e com a necessidade de reconstrução nacional.

Há um claro empenho dos produtores ficcionais de se debruçarem sobre o que se passou e passa no palco da história de Angola, a fim de que eles próprios possam contribuir para a encenação do teatro do mundo que naquele palco se desenrola. Não há inocência, por assim dizer, mas um enorme esforço de participação consciente no projeto coletivo de reescrita da própria nacionalidade. Faz sentido, assim, o que a propósito nos diz Kwame Anthony Appiah: "Os escritores africanos não têm seu interesse voltado para a descoberta de um eu que seja objeto de uma viagem interior de descobrimento. Seu problema - embora não seu tema, é claro - consiste em descobrir um papel público, não um eu particular" (1997, p. 115-116).

A obra narrativa de Pepetela exemplifica bem a busca do produtor de desenvolver sua própria cultura, sabendo ser necessário, para consegui-lo, desfazer a teia de ambiguidades - para não usar palavra mais dura - que sobre aquela cultura se abateu. Encena o autor, desse modo, uma espécie de viagem coletiva que visa a apresentar "seus próprios projetos de transformação", voltando à epígrafe. A cenarização espacial representa, nesse conjunto, um elemento da maior importância, daí os lugares que dão o suporte narrativo se fazerem "assinalados" no vasto tapete textual entretecido ficcionalmente.

Uma das grandes contradições do processo colonizatório, quiçá a maior, foi tentar reduzir o múltiplo sócio-histórico e etnocultural angolano a uma unidade indiferenciada e de certa maneira informe. Fez-se tábula rasa de tudo o que não espelhava o mesmo do Ocidente branco-europeu. No entanto, como rizoma a se espalhar no solo simbólico, a diferença continuou a trançar-se, escondendo-se sob os mais diversos disfarces, sobretudo no vasto manancial das tradições orais, com suas múltiplas entradas (cf. Deleuze e Guattari, 1977).

Para falar um pouco de tal rizoma, começo minha travessia por alguns "lugares assinalados" na ficção de Pepetela, querendo, desde agora, deixar clara a distinção entre alguns e todos, já que não tenho qualquer preocupação com a totalidade ou mesmo com a cronologia das obras. Tomo, para iniciar tal travessia a questão étnica e a sua multiplicidade, elegendo-a como ponto de penetração nessa estrada simbólica. Sabemos que, até hoje, as questões relativas à diversidade étnica estão presentes no inconsciente político angolano. Valeria aqui lembrar Poutignat e Streiff-Fenart, quando advertem que "a pertença étnica determina (...) um tipo particular de grau social que se alimenta de características distintivas e de oposições de estilos de vida, utilizadas para avaliar a honra e o prestígio segundo um sistema de divisões sociais verticais" (1998, p. 38).

O sentimento de pertença étnica, por exemplo, domina a encenação das falas narradoras de **Mayombe** (1980). Insiste o produtor textual em reforçar, no romance, a certeza da pluralidade como elemento sustentador do pensamento de si por parte dos guerrilheiros que, no enclave de Cabinda - portanto em um fora/dentro com relação à espacialidade territorial de Angola -, lutam pela construção de uma nação livre e soberana. Assim, quando instaura sua fala, Teoria, o primeiro personagem-narrador, espacializa-se dizendo-se um homem da Gabela, para, só depois, mostrar, como, por ser mulato, traz em si o "inconciliável", seu "motor" (1982). Reitera o seu estar entre, ao dizer: "Num universo de sim ou não, branco ou negro, eu represento o talvez" (idem).

Esse talvez, esse "poder ser que" tornam-se elementos fundamentais no processo ficcionalizador de Pepetela, que insiste em buscar o dialético; o sim e o não; a relativização, enfim. O referido processo se sustenta em um jogo de ambiguidades que não se permite confundir com qualquer tentativa de rasura ou achatamento, como se dava com as narrativas em certo sentido mantenedoras - quando não fundadoras - do processo de dominação. A propósito do termo "ambiguidade", valeria citar Marilena Chauí, para quem

ambiguidade não é falha, defeito, carência de um sentido que seria rigoroso se fosse unívoco. Ambiguidade é a forma de existência dos objetos da percepção e da cultura, percepção e cultura sendo, elas também, ambíguas, constituídas não de elementos ou de partes separáveis, mas de dimensões simultâneas. (1993, p. 123)

A forma ambígua de perceber a cultura angolana, e o próprio universo social em que esta se constitui, encontra, nas imagens espaciais produzidas por Pepetela, uma força surpreendente que pode vetorizar tanto o sonho utópico de um país, e friso país, possível - Calpe é disso metonímia em **Muana Puó** (1978) -, quanto a quase total impossibilidade de construir aquele mesmo sonho - a Calpe reaparecida em **Parábola do cágado velho** (1996). Mas é

Calpe, um lugar, representado como luminosidade utópica ou como perplexidade, ironia ou derrisão.

Voltando a **Mayombe**, para iniciar a travessia, como já disse, retomo Teoria e sua apresentação como um homem da Gabela em cujo corpo se inscrevia, como sinete, a marca de sua própria terra ou da pele que a encobre: "Nasci na Gabela, na terra do café. Da terra recebi a cor escura do café, vinda da mãe, misturada ao branco defunto do meu pai, comerciante português. Trago em mim o inconciliável e é este o meu motor" (p. 6-7).

Milagre, por sua vez - a fazer conjunto com o comissário e o chefe de operações - declara, de saída, seu lugar de origem - "Quibaxe, região kimbundo" (p. 32), bem como sua condição de refugiado em Kinshasa, antes da ida para o MPLA (p. 33). Interessante que, na fala de Milagre, opõe-se Angola a Luanda. E cito o que diz sobre o comandante: "Ele não estava em Angola em 1961, ou, se estava, não sofreu nada. Estava em Luanda, devia ser estudante" (p. 32). Evidenciam-se, assim, na fala de Milagre, a fragmentação, o sentido de exclusão de um lugar que, sendo parte de outro - Luanda com relação a Angola -, é visto como não pertença, daí o gerar-se uma relação conflitiva.

Para continuar: Muatiânvua, nascido, não por acaso, na Lunda, inicia sua intervenção citando as peças do *puzzle* que lhe formam a origem, através da origem do próprio pai e da mãe. Não se apresenta, mas apresenta-os como se fossem os lugares da primeira inscrição: "Meu pai era um trabalhador bailundo da Diamang, minha mãe uma kimbundo do Songo" (p. 131). Só depois se localiza espacialmente: "Nasci na Lunda, no centro do diamante" (idem). Ganha corpo, na fala do personagem, em seu sonho de mar, a ideia soprada de tribalismo, que ponteia todo o romance:

Querem hoje que eu seja tribalista! De que tribo? pergunto eu. De que tribo, se eu sou de todas as tribos, não só de Angola, como de África? não falo eu o swahili, não aprendi eu o haussa, com um nigeriano? Qual é a minha língua, eu, que não dizia uma frase sem empregar palavras de línguas diferentes? (p. 133)

Vale aqui abrir um parêntese para convocar Anthony Smith e o que nos diz sobre a existência de "um depósito característico de cultura étnica" (1997, p. 56) que muitas vezes se acerba, levando os sujeitos a perceberem-no como um valor em si, dos outros excluído. Chega-se, por aí também, à ideia de tribalismo, tal como se apresenta em **Mayombe** e em outros textos angolanos modernos, não só de autoria de Pepetela. Outro nome para isso seria essencialismo (cf. Edward Said, 1995).

A bela fala de Muatiânvua, que reflete a sua dor, pode ser um paradigma possível da necessidade de desprimordialização da "identificação étnica" ou, em outras palavras, do seu desejável redimensionamento histórico-cultural. Não se nega "a qualidade mítica e subjetiva" de tal identificação, mas ela perde a importância, deixando de querer-se exclusiva (cf. o mesmo Smith, aqui citado novamente, em especial o pensamento que desenvolve nas páginas 37 a 39). A fala do personagem:

O mar une, o mar estreita, o mar liga. Nós também temos o nosso mar interior, que não é o Kuanza, nem o Loje, nem o Kunene. O nosso mar, feito

de gotas- diamante, suores e lágrimas esmagados, o nosso mar é o brilho da arma bem oleada que faísca no meio da verdura do Mayombe, lançando fulgurações de diamante ao sol da Lunda. (p. 133)

Juntam-se os lugares, cria-se o território como um, soldados rios, mares, florestas e chanas. Chega-se, assim, a uma outra percepção de onde estaria ou qual seria o local de pertença do sujeito. Volto a Smith: "São as fixações e as associações, mais do que a residência ou a posse da terra, que têm importância para a identificação étnica. É o local a que pertencemos. (...). Pertencemos-lhe [à terra natal], tanto quanto ela nos pertence a nós" (idem, p. 39).

A marca principal de Muatiãnvua é a consciência desse alargamento, a certeza de não ser necessário se "apoiar numa tribo para sentir [sua] força" (p. 134). Ele pertence a um palco mais amplo e são muitos os seus "lugares assinalados".

O último dos personagens-narradores, antes da voz que fecha o "Epílogo", é Lutamos - e aqui deixo de lado os demais que não interessam aos propósitos do meu texto. Ele é o único que pertence a Cabinda, o espaço privilegiado da luta e das ações narrativas, tendo, por isso mesmo, a consciência de que precisa representar bem o seu "povo": "Amanhã, no ataque, quantos naturais de Cabinda haverá? Um, eu mesmo (...) que será feito de meu povo se o único cabinda se portar mal?" (p. 257-258).

Não creio que é mero acaso o fato de sua morte ser a primeira, no palco das operações, significando a volta ao próprio útero telúrico, pela projeção metafórica. Seu corpo beija a terra de seus ancestrais, a ela se fundindo. E nos diz o onisciente narrador que Lutamos, ao correr para o comissário, teve sua "corrida (...) bruscamente travada, a cabeça violentamente atirada para trás pela rajada da Breda. Lutamos morreu instantaneamente" (p. 262).

A morte de Lutamos antecipa a de Sem Medo, o herói, a ser feito também um com o solo da sagrada floresta do Mayombe. Esta se multiplica em árvores gigantes, como a amoreira que compõe, de forma mais direta, o cenário da morte daquele mesmo herói. Resgato O último pensamento de Sem Medo, recuperado pela onisciência da voz narradora, através do discurso indireto livre, o que confere maior força ao relato:

A amoreira gigante à sua frente. O tronco destaca-se do sincretismo da mata, mas se eu percorrer com os olhos o tronco para cima, a folhagem dele mistura-se à folhagem geral e é de novo o sincretismo. Só o tronco se destaca, se individualiza. Tal é o Mayombe, os gigantes só o são em parte, ao nível do tronco, o resto confunde-se na massa. Tal o homem. (p. 266)

Neste ponto, quero recorrer a Chevalier e Gheerbrant, não por acreditar na fixidez dos símbolos ou no seu uso como uma espécie de modelizador antecipado da narrativa, mas por entender que o universal - passe o termo - simbólico de certo modo habita nosso inconsciente coletivo. Não é, pois, de todo improvável pensar a amoreira "como a árvore do levante (...) residência da Mãe dos sóis e a árvore através da qual se eleva o sol nascente" (1988, p. 48-a). Ela anuncia, no romance, o jogo de morte/renascimento do herói humano que é Sem Medo - usando a teorização de Northrop Frye -, cujo poder de ação se exalta. Seus frutos-sangue metonimizam a semente-sangue que os combatentes espalham por toda a Angola, ao tombarem na luta. Sem Medo deve, por isso, "adentrar o

corpo da morte", pois como "herói tem de morrer, e, se sua procura está completa, o estádio final dela é, ciclicamente, o renascimento" (Frye, p. 190). A amoreira assinala o lugar da morte do herói Sem Medo, em certo sentido antecipando, naquele momento histórico de celebração, a possibilidade do levante, do sol nascente.

Continuando o percurso a que me propus, diria que se irá aos poucos desfazer a perspectiva em certa medida luminosa de **Mayombe** ou, se quiséssemos "roubar" uma palavra do comissário político cuja voz encerra o "Epílogo", torna-se menos provável uma "metamorfose" que levasse à realização do grande processo de transformação histórica. Se se muda, nesse sentido, a crença de ser possível dominar as contradições existentes, controlando-as, não se altera o profundo fascínio pelas encenações espaciais, sempre um elemento denunciador da relação amorosa do produtor textual com as paisagens de sua terra. Ele continua a nelas "abismar-se", como preceitua Roland Banhes (1981, p. 9-11), mesmo depois de perceber que a cada novo dia fica adiado o processo de plena metamorfose ou de levante da terra feita nação.

Uma dessas encenações espaciais amorosas é a da chana que contém em si uma carga simbólica elevada à n potência em alguns textos de Pepetela. Fico aqui com dois: **Lueji** (O nascimento dum Império) (1989) e **Parábola do cágado velho** (1996). Lembro, neste ponto, representar a chana um múltiplo de vida, com sua vegetação rasteira, pequenas, espalhadas e retorcidas árvores e um sem número de animais que a habitam. Faz-se, por tudo isso, um lugar quase mítico no imaginário do homem angolano em geral e no de Pepetela, em especial.

O romance **Lueji** é uma forma de o produtor recontar a origem lendária do império lunda. Cria, para tanto, uma festa de possíveis narrativos, na tentativa de dar corpo ao que chama de esqueleto mítico, consoante o que a seguir se verá. A memória comanda tal festa, sendo o motor que move o contado (Walter Benjamim, 1994).

A chana é o elemento espacial privilegiado na narrativa sobre a rainha Lueji, enquanto a cidade de Luanda abrigará a estória da bailarina Lu, que tenta escrever um roteiro de balé sobre a referida rainha. Deixando, por ora, Luanda, debruço-me sobre a plasticização das chanas e nelas encontro, em primeiro plano, o lago quase sagrado, novo útero onde Lueji refaz suas forças.

Como se dá com **Mayombe**, há uma pluralidade de vozes narrativas a se suplementarem umas às outras. Indica-se, com isso, não ser factível pensar-se em qualquer singular monolítico. Entrelaçados, o mito, a história e a ficção criam um lugar de força dos mais surpreendentes no espaço ficcional angolano. Como se não bastasse isso, o produtor textual orchestra uma polifonia de gêneros artísticos, na tentativa de construir simbolicamente Angola e seu contexto multifacetado. Assim, a história da Lunda e da fundadora do império - lembremo-nos de Muatiânvua, nome igualmente mítico, ressurgido em **Mayombe** - se representa não só no registro literário, que tudo engloba, mas no plano das mais variadas linguagens artísticas, como a do balé (como espetáculo); a da música; a da dança; a do roteiro escrito etc.

O macro-narrador cria, no papel, o que cada um dos micro-narradores, através das mais diversas manifestações discursivas, recriará, em um claro

processo abissal de reduplicamento. Confronte-se, a esse propósito, a fala do músico Mabilia, da qual emergem "sons do batuque" que, por sua vez, pontuavam "os acordes do gravador" (1989, p. 258). Diz-nos, então, o mais uma vez onisciente narrador que Mabilia

tinha trabalhado febrilmente, transportado para outros tempos e para fora da cidade de cimento, compondo trechos que evocavam fogueiras alaranjadas na noite rios palhetados pelo luar, (...), flores estranhas: nascendo nas chanas, ora em ritmo de festa, ora em batidas angustiantes de ngomas guerreiros. (p. 258)

O enredo de **Lueji** encaminha-se para a celebração de uma espécie de festa cosmogônica de recomposição espacial das terras que formam o corpo amoroso de Angola, como se dá na fala de Ilunga, quando este ergue o "lukano" de seu contar, recuperado, assim, pela fala do narrador:

As terras da Luba são lindas e boas as suas gentes. Mas todas as terras são como a Luba e as gentes também. É preciso apenas saber conhecer e descobrir em cada uma a sua beleza oculta. (...). *Todas os sítios são únicos e se repetem, se repetem, sendo no entanto únicos.* (p. 264)

Dessas terras, ao mesmo tempo as mesmas e um outro, absolutamente diferenciado, é que o romance fala, recuperando "factos enterrados no esquecimento do tempo, (...) que ela [Lu] fazia renascer para que o mito tivesse corpo e não apenas um esqueleto, deixando assim de ser mito para se tornar realidade presente" (p. 212)

No processo de recorporificação mítica, Luanda tem também um expressivo papel. É ela que oferece as condições histórico-culturais para que aquele processo chegue a bom termo, por assim dizer. Desse modo, ela se faz um outro e poderoso sinal no solo do romance, ou em sua paisagem de palavras.

Portanto, podemos dizer que, no jogo espacial, dá-se o mesmo processo de reduplicamento abissal, uma das marcas do arcabouço romanesco. Assim como Lu reduplica Lueji, cada gênero artístico reduplica um outro; os tempos se reduplicam, assim também Lunda e Luanda se reencontram e se espelham, duplicando seus corpos igualmente míticos. Bebe-se o lugar do passado, não isento de contradições - é bom que se diga -, embriagando-se o presente de tradição renovada e apontando-se o lugar do futuro como aquele capaz de ser modificado pela alquimia da transformação. Tocam-se os corpos da chama dourada e da cidade vermelha; do lago de Lueji e do mar de Lu. Lunda se faz sonho para Lueji e a Lunda, o anseio de Lu. Compare-se, a esse propósito, o que a rainha pensa e sonha, logo no início do romance: "Essa terra vermelha à beira do grande lago se chamava Luanda, onde o sol morria todos os dias, deitado na água salgada. E Lueji sonhou com esse grande lago de espuma branca" (p. 22).

Em texto anterior que aqui resgato em parte, já eu dissera que esse romance de Pepetela parece querer demonstrar a tese de que não é possível ter-se apenas a Lunda - memória-saudade de um tempo em que as origens se inscreveram - nem tampouco apenas Luanda - cidade que o outro inscreveu, mas onde o mito da alteridade se sedimentou. Chega-se, por tal caminho, a Lu(a)nda, com a fusão de duas Angolas (dentre outras igualmente possíveis). Elas se separam apenas por um traço, uma marca, como a do a entre parênteses. Suplementam-se uma à outra e

dá-se o alargamento espacial proposto na fala de Muatiânvua em **Mayombe** e no sincretismo de Sem Medo. Se os troncos se separam, as copas formam a grande massa compacta, ao se tocarem. Volto a Ilunga: "Todos os sítios são únicos e se repetem, se repetem, sendo no entanto únicos" (p. 264).

As chanas da Lunda reaparecem igualmente como espaço amoroso em **Parábola do cágado velho**. Dessa vez, ao invés da presença marcante do lago-espelho da festa cosmogônica do nascimento do Império dos Muatiânvuas, temos a montanha - Munda-, cujo cimo está sempre imerso no nevoeiro, clara metáfora do enevoamento histórico que se abate sobre Angola, com a guerra interna, entre irmãos (outra metáfora do texto). Em seu gosto pela reduplicação, o produtor textual recria a Munda em ponto menor, através do morro onde está a toca do cágado e para onde Ulume sobe para seu exercício de decifração e contemplação.

O confronto entre **Lueji e Parábola** mostra que, se no primeiro, não obstante as contradições existentes, exalta-se o corpo mítico e a força de uma história ímpar, no segundo cenariza-se a ruína, o sangramento (diferente de sagração) da terra dos ancestrais. Sendo o mesmo, o lugar é já um outro, gerando-se uma desconexão entre a promessa e a realização do sentido da história. De certo modo, há como que uma reedição, em **Parábola**, de **Terra morta**, de Castro Soromenho (1949), não sendo mais possível, porém, culpar o outro pelo drama dos habitantes da Lunda. Fica patente, não obstante isso, a pujança da terra, a sua magia, a força de suas raízes, elementos que não se esfacelaram, apesar de tudo - mortes, destruição, fugas desesperadas etc. O "mundo" de Ulume é assim apresentado, quando a narrativa sai de seu silêncio e instaura sua voz:

Chanas e cursos de água por toda a parte. Junto dos rios tem florestas, nalguns pontos apenas muxitos (...) As elevações são pequenas, excepto a Munda (...) outra forma de dizer montanha (...) De cima do morro sai um regato (...) Desse regato tiram a água para as nakas. (1996, p. 12).

Tal equilíbrio se rompe com a chegada da nova e cruenta guerra, que separa os irmãos. Os seres narrados, entretanto, ainda encontram outros lugares, como o Vale da Paz, que também arrebenta, e vai por aí.

Se é verdade que em **Lueji** a história e a ficção dialogam, intermediadas pelos relatos míticos, em **Parábola**, o processo continua, transformando-se o elemento intermediador, que passa a ser a alegoria. Isso faz muito sentido na economia do romance (prefiro essa denominação à de novela), pois, segundo Walter Benjamin, as alegorias "são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas" (1984, p. 200). No processo de substituição alegórica, quando uma coisa se diz para significar outra, a Munda se faz a metonímia de Angola como um todo, cenarizando-se o fragmento, o estilhaço, a decomposição dos corpos despedaçados pela cegueira das minas, grande alegoria da cegueira dos homens:

Ao se aproximar do vale arborizado, sentiu um cheiro nauseabundo. De carne em putrefacção. Algum animal tinha morrido ali.(...) deparou com um corpo de mulher, já em estado muito avançado de decomposição. Faltava uma perna. (...) procurou a perna. E viu lá mais à frente um pé e mais à frente um bocado de osso. (...) a causa da morte da mulher tinha sido uma mina. (p. 116)

Mesmo em pleno palco das operações da guerra, os combatentes de **Mayombe** têm uma inteireza simbólica e, em certa medida, um conhecimento de si próprios e de seu papel na história, embora com exceções, é claro. O movimento é para o alto, dizendo de outro modo. **Lueji**, principalmente na pujança estética da cena final do balé, reforça tal movimento. Em **Parábola**, o registro salta do símbolo para a alegoria, usando-se aqui a teorização de Creuser, a partir de Benjamin. Já não se pode ter a "combinação esplêndida da beleza da forma com a suprema plenitude do ser" (Benjamin, 1984, p. 186). o luto e a melancolia dominam a cena e, assim, adentramos O mundo onde pulsa a alegoria que, para o teórico alemão, "mostra ao observador a *Jacies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado (...) história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio" (idem, p. 188).

Ao luminoso lago de Lueji corresponderá, portanto, no momento histórico re(a)presentado em **Parábola**, o Lago da última Esperança, depois que o Vale da Paz é totalmente destruído e se despovoava:

Algumas famílias recuaram para o Lago da Última Esperança. O vale tinha se despovoado, pois não foi para o lago que muitos fugiram, mas para pontos à toa. Famílias se deslocavam pela Munda Central, sem encontrar sítio favorável para se fixarem, vivendo da caça eventual e de raízes. (p. 146)

Se, em **Lueji**, Lunda e Luanda se suplementavam, em **Parábola** se desfaz toda essa possibilidade. De um lado, a Lunda se faz Munda, em claro jogo metonímico de apequenamento. De outra parte, vê-se que Luanda, na metafórica fala de Mário, torna-se um lugar "acessório", mero ponto de referência/localização: "Andei dois anos no norte daqui, numa terra perto de Luanda, terra sem árvores, só com arbustos que dão algodão (...) Terra seca, seca. Terra tão desgraçada, tão sem árvores, que os espíritos até em mamoeiros habitam" (p. 148).

O simbolismo da montanha - e de novo recorro a Chevalier e Gheerbrant - é muito forte em **Parábola**. Apesar de todo o luto e melancolia, ainda há um movimento de busca de transcendência, por sua elevação. Como explicam os autores, "ela é(...) o encontro do céu e da terra, morada dos deuses e objetivo da ascensão humana" (1988, p. 616-a). Não é gratuito, pois, o fato de Ulume subir um morro, em tudo menor que a montanha, mas ainda um pacto com o movimento para o alto e, em certo sentido, de dominação. Tal morro é mostrado como "encimado por grandes rochedos, por vezes azuis" (p. 11). Ele refaz, nesse sentido, a mesma trajetória de Vilonda em **Yaka** (1984). Igualmente não por acaso, como o velho chefe cuvale do romance anterior, do alto de sua elevação, Ulume "vê o mundo parado a seus pés. Como se um gesto fosse importante, essencial, mudando a ordem das coisas" (p. 12).

No jogo alegórico da narrativa - é bom que se lembre - o passado, inscrito nos lugares ancestrais e corporificado no cágado, ao ser recuperado pela memória não se mostra como um paraíso isento de contradições e incertezas. O que o distingue do presente, objeto do narrado, é o fato de se demarcar com clareza quem é o "nós" e quem são os "eles". No hoje cindido, como explicita Munakazi, com suas palavras que parecem avivar "o vermelho da fogueira", a

dor e a desesperança advêm do fato de não se poder saber "quais são os nossos dos outros" (p. 100).

Nem tudo, porém, é luto e melancolia em **Parábola**. O final do texto aponta com clareza para isso. Mesmo sem estar mais no plano elevado, interagindo com o velho cágado, Ulume e mostrado como descendo "para a base do morro, ficando num sítio bem abrigado dos ventos". Ali, diz o onisciente narrador, fechando sua estória e calando sua voz:

Se enrolou no cobertor e sentiu com agrado o fresco da noite recente.

Olhou para o céu e viu as estrelas aparecer. Tinha também Muiza, a *Vénus* dos brancos, a mais linda de todas as estrelas. E Ulume, o homem, sorriu para ela. (p. 180)

É impossível deixar de sorrir, quando se é capaz de reconhecer os sinais da terra a apontarem, em forma de luz de estrela e frescor, para o sujeito cindido, indicando-lhe ainda ser possível a sagração...

O terceiro e último "lugar assinalado" a ser objeto desta leitura é o mar. Isso não quer negar a existência de muitas outras imagens espaciais igualmente significativas - cf. o deserto; as matas da Frente este; as terras cuvais etc. -, mas tão-somente a impossibilidade de tudo abarcar no tempo discursivo de um ensaio como este.

Assim, vamos ao mar. Ele franja as narrativas de Pepetela com uma constância significativa. Quase sempre representa a promessa de um tempo melhor ou a possibilidade de realização de um desejo. Lembro, a propósito, o que nos diz Carmem Lucia Tindó Secco sobre o mar que ela vê como "matéria inspiradora da poesia, (...) pode também ser concebido como depositário da memória, entendida esta como história e caminho em direção às tradições submersas que vagam, dispersas, no imaginário social dos povos e terras banhados por salgadas águas" (1996, p. 19).

Em uma de suas falas, diz Yaka, a estátua: "Procuro no mar, do alto da montanha, o anúncio das nuvens especiais" (1984, p. 69). Também em **O cão e os calús** (1988), reencontramos esse mesmo movimento de contemplação a traçar uma parábola do alto para o baixo: "Fiquei muito tempo em cima da árvore, olhando para lá do mar, onde ondulava uma toninha que, ao sair da água, atirava espuma ao sol e reflexos azulados para as nuvens. Uma toninha inquieta, procurando uma ilha, temendo a gaivota" (p. 62).

Como a estátua, o cágado, o lukano, a máscara, o cão etc., a toninha se faz um emblema do sonho que todos procuram. Sendo uma espécie de boto, é factível ligá-la ao simbolismo do golfinho (ou delfim) e, assim, ao das águas, das transfigurações, da regenerescência, enfim, como preceituam ainda Chevalier e Gheerbrant. Também se faz símbolo "da sabedoria e da prudência" (idem, p. 474-b), como o cágado. É possível pensar-se que a procura da toninha irmana o "autor" e o cão, em sua desesperada busca de consertar o desconcerto do seu mundo. Não por acaso, depois da batalha contra a buganvília, quase aos pedaços, romanescamente deixando uma trilha de sangue por onde passa, o cão morre, ficando assim cristalizada sua imagem - "na areia do Kapossoka, as patas na água do mar, os olhos fixos na língua verdamarela dos coqueiros do

Mussulo. Procurando, num gesto derradeiro para lá do mar, o vulto duma toninha, algas como cabelos?" (p. 186).

Também a Kianda, de **O desejo de Kianda** (1995), cheia de zanga, com seu cântico só ouvido/compreendido pela menina Cassandra - resmungo talvez feito canto e que depois se transforma em grito-cântico "no máximo da potência" (p. 118) -, busca O mar, com suas "fitas de todas as cores do arco-íris" (p. 119). Liberta-se e a tudo mais que fora aprisionado, primeiro, pelos dominadores e, já agora, pelos angolanos, cujo sonho de nação se esfacela em ruínas. A onda gigantesca então formada "indica uma **ruptura** coma vida habitual: mudança radical nas idéias, nas atitudes, no comportamento, na existência" (Chevalier e Gheerbrant, idem, p.658-a).

Em tal momento ondulante de recomposição, quando o cosmo renasce dos escombros do caos, alegorizado pela queda sucessiva dos prédios a desabarem e a indicarem a ruína ruidosa da história, misturam-se "as águas que vinham da lagoa com as águas do mar e as cores vivas se espalhando a caminho da Carimba, agora que a Ilha de Luanda voltava a ser ilha e Kianda ganhava o alto-mar, finalmente livre" (p. 119).

A palavra "livre", fecho da obra, faz-se a confirmação de ser a utopia o maior de todos os "lugares assinalados" na ficção de Pepetela. O caminho trilhado textualmente por Aníbal, um outro ser do mar, surgido em **A geração da utopia** (1992), refaz, pelo desejo do produtor de manter a esperança, o trajeto simbólico de Vilonda, ao mesmo tempo em que antecipa o de Ulume, quando o personagem se faz contemplativo, vendo o mundo do alto de sua "elevação". Quase ao final do romance, Aníbal se pergunta: "Será o sul a minha última utopia?" O narrador, aqui também um ser onisciente, compreendendo o desânimo do herói antigo, esclarece ao leitor que "a fala de Aníbal tinha o relento descrente do conformismo. Evocava a sucessão monótona dos morros áridos eternamente à espera de chuva, a infinita dimensão das chanas, o repetitivo apelo do sol morrendo no mar da Caotinha" (p. 308).

Repare-se que os elementos espaciais é que vão criar o corpo imagístico da desesperança, mas, ao mesmo tempo, revelam a profunda sedução dos lugares no imaginário do homem angolano. Como na fala de Ilunga, insiste-se na idéia de moto-contínuo, repetição, fim que é princípio. E tudo se diz por meio da força da espacialidade ancestral.

Se o romance acabasse nesse ponto, a utopia estaria desassinalada. Mas ele segue adiante, até chegar o momento final - antes do impossível "Epílogo" - da festa do povo que, mais uma vez, se deixa enganar, cedendo ao apelo da palavra messiânica - no caso, a de Dominus. Revela-se, de novo, a tentativa de escancarar as contradições que se escondem em mais uma forma de opacidade ideológica. Isso explica por que se mostra o povo

dançando e se beijando, se massembando (...), batendo os pés e as palmas e dizendo Dominus falou, a caminho dos mercados e das casas, das praias e dos muceques, em cortejos se multiplicando como no carnaval, do Luminar partindo felizes para ganhar o Mundo e a Esperança.(p. 316)

Impossível passar por cima da ironia que aí se mostra inteira. No entanto, alegorizam-se, pelas maiúsculas, os substantivos "Mundo" (cf. *Lueji*) e

"Esperança", o que indica um sinal subjacente a apontar para um outro lugar discursivo onde, no latente, a utopia continua a radicar sua presença.

Em dado momento da ficção de Pepetela, tal sonho de "ganhar o Mundo e a Esperança" não se recobre com a tinta da ironia, mas parece ser o que diz ser. É o momento de Calpe, tal como surgido em **Muana Puó** (1978), primeiro como "cidade perdida" (p. 35), onde se abriga o sonho pressentido dos sujeitos amorosos. A cidade é representada como um lugar plantado na "vertente de flores violetas" da montanha, sendo buscada como "a cidade do sonho" (p. 114). O fragmento 16 nos revela a arquitetura de Calpe, o seu traçado; as suas leis; a sua paisagem. Ela é a cidade dos possíveis:

Casas redondas, suspensas. Ruas sem cruzamento (...)

Parques líquidos, onde peixes se sentam em bancos e pessoas se banham nos lagos, no meio das hortênsias. Calpe, a cidade do sonho. (...)

Calpe. O mundo dos homens. (p. 119-120)

Não é hora aqui de dissecar a anatomia simbólico-discursiva de Calpe, tal como se representa em **Muana Puó**, com suas promessas de encontros e certezas de desencontros e onde o museu vivo procura, como em um palco, teatralizar a história dos homens, já que Calpe é "o mundo dos homens". Reitero apenas a sua marca principal, ou seja, o fazer-se ao mesmo tempo metonímia e metáfora, de um lado, do sonho utópico e, de outro, da possibilidade de sua construção, já que ganha existência textual, mostrando-se como concretude. Tal marca desaparece, quando de seu retorno em **Parábola do cágado velho**, novo tempo narrativo cujos sinais passam a ser absolutamente invertidos.

Nessa obra, o sonho de Calpe é de Munakazi, a reforçar o que já se indiciara em **Muana Puó**, ou seja, que, para a mulher, é mais fácil entregar-se ao apelo do sonho, por compreender a força do novo e da transformação. Buscam, assim, as duas mulheres de **Muana** e de **Parábola** o "sonho irreal, que todos procuram. Procura que cria vida" (p. 171), como o texto proclama em sua mensagem final, ao se revelar o enigma da máscara.

Vale lembrar que a irrealidade do sonho e seu desmoronamento são os fatores que levam Munakazi à não-vida, em sua estória "de tropeços e desesperos". E ela diz saber que sua diferença em relação aos outros residiu sempre no fato de se deixar dominar pelo "sonho de conhecer Calpe, a cidade de sonho, mas que afinal não era nada" (p. 170). Desmorona-se, como um castelo de areia, assim, a possibilidade da existência de uma concreta morada para o sonho, mesmo só imaginado. De novo retomo Munakazi, ao relatar sua decisão de, antes da volta ao quimbo, "pôr de novo pé nas estradas do mundo(...), sempre procurando a Calpe dos seus sonhos, uma outra que correspondesse ao imaginado, a tal Calpe que fora construída de areia no deserto" (p. 171).

Na trajetória da obra de Pepetela, penso haver, e já tentando concluir - dois movimentos no que se refere à questão da representação das imagens espaciais recorrentes. De um lado, encontram-se os lugares que apontam auraticamente para a esperança e para o sonho. De outro, os que insistem em se representar como ruína ou fragmento.

Calpe, como já anteriormente aqui afirmei, faz-se uma espécie de síntese imagística dos dois processos. Ora é simbolicamente luminosa, tecendo a possibilidade de o ser alçar-se, ora é alegoricamente noturna, barrando-se essa mesma possibilidade. Mas insisto em repetir: sempre é Calpe, um lugar. Ao que já agora acrescento: um lugar narrativo marcado pela feitiçaria da palavra artística de Pepetela, ele mesmo um ser que parece recusar-se a abandonar a fronteira onde ainda seus sonhos se cruzam com a dura realidade. Como Ulume, ele sorri para tais sonhos, acumpliciando-se com eles, como se fossem eternas e luminosas estrelas ou seus "lugares assinalados"...

NOTAS

1-Originalmente publicado na obra *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*, organizada pela Professora Dra. Ângela Vaz Leão, em 2004, pela Editora da PUC Minas.

Referências

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica: quatro ensaios**. São Paulo: Cultrix, 1989.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. São Paulo: Ática, 1992.

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

PEPETELA (PESTANA, Artur). **Mayombe**. São Paulo: Ática, 1982.

PEPETELA (PESTANA, Artur) **Yaka**. São Paulo: Ática, 1984.

PEPETELA (PESTANA, Artur). **O cão e os calús**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1988.

PEPETELA (PESTANA, Artur). **Lueji: o nascimento dum império**. Porto: Edições Asa para a União dos Escritores Angolanos, 1989.

PEPETELA (PESTANA, Artur) **A geração da utopia**. Lisboa: Dom Quixote, 1992. PEPELELA (PESTANA, Artur). **O desejo de Kianda**. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

PEPETELA (PESTANA, Artur) **Parábola do cágado velho**. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da etnicidade, seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth**. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX**. v. 1: Angola. Rio de Janeiro: Letras, UFRJ, 1996.

SMITH, Anthony D. **A identidade nacional**. Lisboa: Gradiva, 1997.

SOROMENHO, Fernando M. de Castro. **Terra morta**. Rio de Janeiro: Casa dos Estudantes do Brasil, 1949.

ⁱ Professora Emérita da Universidade Federal Fluminense (UFF-RJ) e Pesquisadora Associada do Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra, a docente graduou-se em Letras Neo-Latinas pela Universidade do Brasil (1959); concluiu o mestrado em Letras na Universidade Federal Fluminense (1978); o doutorado em Letras Vernáculas na Universidade Federal do Rio de Janeiro (1988) e o pós-doutorado na Universidade de São Paulo (2006), igualmente na área de Letras e na subárea de Literaturas Africanas de Língua Oficial Portuguesa. É consultora ad-hoc de vários órgãos de fomento à pesquisa, como a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, a Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, bem como a CAPES e outros organismos. É pesquisadora 1A do CNPq. Embora aposentada, continua a atuar na Pós-Graduação em Letras da UFF. Foi-lhe outorgada, em 2011, a Cátedra Professor Carlos Lloyd Braga, na Universidade do Minho, em Braga. Pertence ao Conselho Editorial de várias revistas brasileiras e estrangeiras, como, por exemplo, a Revista Crítica de Ciências Sociais (Universidade de Coimbra); Veredas (Associação Internacional de Lusitanistas); Metamorfoses (UFRJ), etc, além de ser uma das editoras da revista Abril (UFF). É autora de alguns livros, como "O espaço do desejo - Uma leitura de A ilustre casa de Ramires de Eça de Queirós" (EdUFF/EdUNB, 1989); "Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX" (1995/2007); "Novos pactos, outras ficções" (2002), este também editado em Portugal pela Novo Imbondeiro no mesmo ano, além de ter organizado uma série de outros com pesquisadores da área, como "A poesia e a vida" (Lisboa, 2006) e "A mulher em África" (Lisboa, 2007), ambos com Inocência Mata; "Bordejando a margem", com vários alunos de iniciação científica da UFF (Luanda, 2007); "Lendo Angola", com Margarida Calafate Ribeiro (Porto, 2008); e "De guerras e violências: palavra, corpo, imagem", com Renata Flavia da Silva (EdUFF, 2011). A partir de Setembro de 2015 passou a fazer parte da Comissão Editorial da EdUFF (Editora da Universidade Federal Fluminense).