

* “Tanga rya ngombe” Curral de bois (com 4 casas de pastores)

**Laços de Memória & Outros Ensaaios
Sobre Literatura Angolana**

Copyright © 2006, Inocência Mata
& União dos Escritores Angolanos

Apresentação

Editor

Capa

Desenhos na Areia

Revisão

Cidália Cotrim

Design Gráfico e Impressão

Zoomgraf-k Niterói

Depósito Legal Nº 2951/06

Tiragem: 1000 exemplares

1ª Edição: Luanda, 2006

Colecção: «Praxis» nº 7

Todos os direitos desta edição à UEA

E-mail da Autora: imata@netcabo.pt

Site: www.uea-angola.org

Fax: 222-323205 **Telefones:** 222-323205/ 322421

Inocência Mata

Laços de Memória & Outros Ensaios
Sobre Literatura Angolana



União dos Escritores Angolanos
«Praxis»

Índice

À guisa de apresentação: Uma Voz Autorizada	(pág.)
Laços de Memória: a <i>escrita-testemunho</i> como terapêutica na literatura africana – os casos de Angola e da Costa do Marfim.....	(pág.)
<i>Maio, Mês de Maria</i> : as águas da memória em movimento.....	(pág.)
Pepetela e a sedução da História.....	(pág.)
Pepetela: a releitura da história entre gestos de reconstrução.....	(pág.)
Transformou-se o amador em coisa amada? João Melo e a irreverência da contação.....	(pág.)
Sob o signo de uma nostalgia projectiva: a poesia angolana nacionalista e a poesia pós-colonial.....	(pág.)
A função catártica da memória na literatura angolana: o caso de Botelho de Vasconcelos.....	(pág.)
<i>Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos</i> : da dicção no feminino à ciência dos lugares e dos tempos.....	(pág.)
<i>Espigas do Sahel</i> : a harmonia do épico e do lírico.....	(pág.)

Uma Voz Autorizada

Este livro reúne ensaios já anteriormente publicados em revistas de especialidade e apresentados em conferências e congressos, alguns dos quais totalmente modificados na sua forma original, o que lhes dá outra dimensão. Por causa da circulação restrita desses ensaios, e dada a sua importância para o estudo da literatura angolana, entendeu a União dos Escritores Angolanos dar-lhes forma de livro a fim de facilitar o seu acesso aos estudantes de Letras. Nestes ensaios Inocência Mata percorre algumas das feições mais características da actual produção literária angolana, sempre na sua relação com o momento histórico em que vive o País. Desde o costa-marfinense Ahmadou Kourouma (em diálogo com Boaventura Cardoso) a Pepetela e a João Melo, na ficção; de Paula Tavares a Botelho de Vasconcelos, Maimona, José Luís Mendonça, Maria Alexandre Dáskalos e Amélia Dalomba, na poesia, *Laços de Memória & Outros Ensaios* ensaia um olhar diacrónico sobre a literatura angolana cujos demiurgos a ensaísta situa na “geração da *Mensagem*”.

Os textos ensaísticos de Inocência Mata são de leitura obrigatória porque são peças profundas sobre os grandes momentos da nossa literatura, uma visão onde se pode destacar, não só a permanente dimensão de docência como elemento desapaixonado de análise literária, como também se pode notar a grande tarimba ensaística; Censi, como é tratada carinhosamente pelos escritores angolanos, é só uma das renomadas especialistas de literatura que mais descodifica as metáforas, teias narrativas e alegorias da literatura que se fez ontem e de hoje.

O Editor

Adriano Botelho de Vasconcelos

Se fôssemos infinitos

Fôssemos infinitos

Tudo mudaria

Como somos finitos

Muito permanece.

Bertold Brecht

Laços de memória: a *escrita-testemunho* como terapêutica na literatura africana – os casos de Angola e da Costa do Marfim*

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção.

Walter Benjamin

As literaturas africanas, metonímias do percurso histórico dos países, parecem hoje coincidir no percurso da sua existência funcionando como *textos-memória* da História dos países. No seu período de emergência e consolidação dos sistemas literários, em que a literatura funcionou como subsidiária da afirmação nacional e identitária face à ideologia colonial, essas literaturas fizeram-se, *grosso modo, relatos de nação em devir*. Nesta marcha, o discurso prevalecente era aquele que buscava sintetizar as diferentes vozes (afinal, as diferentes visões sobre o processo de afirmação anticolonial), partilhar memórias históricas e forjadas e colectivizar angústias e aspirações.

Hoje, porém, em período pós-colonial, essas literaturas continuam a trilhar o *caminho da nação*. No entanto, ao invés de uma “nação higiénica”, este ainda *relato de nação* tem vindo a fazer-se pela encenação da fragmentária memória incómoda de diferenças, intolerâncias, conflitos, traições e oportunismos, numa enunciação narrativa predominantemente de modo evocativo, através da qual

* Este texto continua uma reflexão iniciada aquando do Colóquio da APLC – Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: «Memória e Esquecimento: concepção, recepção, intercepção», 20-21 de Janeiro de 2005.

se convoca um passado bem diferente daquele antes textualizado – histórico, não já idealizado. Assim, um dos territórios da enunciação pós-colonial é o desvelamento da continuidade da lógica colonial de dominação, agora internalizada, para além dos inter-relacionamentos global/local nas relações internas transversais, que cruzam o interior destas sociedades. Este deslocamento do olhar para o interior, para as relações de poder internas torna-se, neste contexto, um dos critérios configuradores da estética pós-colonial, caracterizada “pela persistência dos muitos efeitos da colonização e, ao mesmo tempo, por seu deslocamento do eixo colonizador/colonizado ao ponto de sua internalização na própria sociedade descolonizada (Hall, 2003: 110).

É o que acontece em *Maio, Mês de Maria* (1997), do angolano Boaventura Cardoso, e *Alá não é Obrigado* (2000), do costamarfinense Ahmadou Kourouma. Nestes romances, os autores ultrapassam os limites do passado reinventado e falam de factos históricos: no primeiro caso, o quotidiano de repressão e medo que se seguiu à tentativa de golpe de estado de 27 de Maio de 1977; no segundo caso, a memória é das crianças-soldados da Libéria e da Serra Leoa que, abandonadas de afecto, vive(ra)m um quotidiano terrível amenizado pelo sonho de terem nas mãos dólares americanos e uma *kalashnikov*! Em ambos os casos, ferozes fábulas políticas sobre uma África muito real, portanto na contramão do discurso celebrativo de que se fez a nação literária, anterior à nação cultural e cívica.

São factos históricos recentes de que os destinatores e sujeitos são internos, e não já o *outro*: no primeiro caso, *Maio, Mês de Maria*, trata-se do clima de angústia e medo, engendrado pela acção da polícia de “segurança do Estado” de Angola, a DISA, clima que se seguiu ao 27 de Maio de 1977, quando uma facção do MPLA, que ficou conhecida como “fraccionista”, ensaiou um golpe de Estado, não sucedido: seguiram-se perseguições nocturnas, prisões, torturas, execuções sumárias, valas comuns e desaparecimentos e, embora poucas famílias angolanas tivessem escapado à angústia de não terem

podido fazer o luto dos filhos, este episódio é ainda um vazio no discurso historiográfico angolano, apesar de ser cada vez menos silenciado no discurso político e afectivo dos agentes sociais; no segundo caso, *Alá não é Obrigado*, a memória é do inferno que foram as guerras tribais dos anos 90, na Libéria e na Serra Leoa, em que meninos de 7-14 anos eram recrutados e iniciados em rituais de sangue para engrossarem exércitos criminosos em guerras fratricidas – e não é despidendo o facto de, no Brasil, o tradutor ter optado pelo título *Alá e as Crianças-soldados*¹: guerras levadas a efeito pelos “senhores da guerra” nacionais, com a cumplicidade e o protagonismo dos países vizinhos e da (dita) Comunidade Internacional, que o guineense Carlos Lopes define, na esteira de João Cravinho², como projecção antropomórfica “de uma entidade imaginária por detrás daquilo que se pensa ser um consenso ou a opinião preponderante sobre determinado tema” (2005: 6). Esta narrativa, em enunciação em primeira pessoa, desenvolve-se através de percursos de várias crianças que, abandonadas de afecto e de protecção familiar e social, se tornaram crianças-soldados, vivendo um quotidiano terrível amenizado pela sensação de poder que lhes dão uma *kalashnikov* nas mãos, dólares americanos nos bolsos e um líder-pai, pois, como diz Birahima, o menino narrador,

*Quando não se tem pai, mãe,
irmão, irmã, tio, quando não se tem nada de
nada, o melhor é ir-se para soldado-criança. As
crianças-soldado³ é para aqueles que já não têm
nada a fazer neste mundo nem no Céu de Alá.*
(Kourouma, 2004: 89)

¹ Ahmadou Kourouma, *Alá e as Crianças-soldados*, São Paulo, Estação Liberdade, 2003 [Tradução de Flávia Nascimento].

² O autor refere-se ao seguinte livro de João Gomes Cravinho: *Visões do Mundo. As Relações Internacionais e o Mundo Contemporâneo*, Instituto de Ciências Sociais, Lisboa, 2002.

³ A tradução portuguesa optou, incompreensivelmente, pelo plural *crianças-soldado*.

As duas narrativas, quais relatos testemunhais, são percursos de personagens que funcionam como metonímias de existências africanas; ambas se erigem em relatos que actualizam estratégias completamente diferentes – embora coincidam no facto de serem movimentos temporais retrospectivos que relatam eventos anteriores ao seu início (Reis, 1994: 29), num gesto que activa a memória do narrador onisciente (*Maio, Mês de Maria*) e de Birahima, o menino-narrador (*Alá não é Obrigado*). No primeiro caso, o início da narrativa – cuja primeira sequência (todo o primeiro capítulo) é a missa (totalmente carnalizada, mais parecendo uma sessão de exorcismo), que culmina com a morte do protagonista, João Segunda, e da cabra Tulumba (*in absentia*) – conduz o leitor pelos meandros do passado remoto e recente da personagem, um velho “assimilado” negro, seduzido pelas benesses da colonização e céptico da independência, até aos estertores do colonialismo e aos dois primeiros anos da independência marcados por uma inexorável dinâmica:

*Lá em casa, cabra Tulumba
estertorava no exacto momento em que João
Segunda se despedia deste mundo ao fim de longos
e atribulados sessenta e cinco anos de vida.
(Cardoso, 1997: 18)*

Do mesmo modo, em *Alá não é Obrigado* a memória do menino-soldado (que acabava de deixar de o ser) é activada quando, desfeito o sonho de encontrar a sua amada tia Mahan e despojado, por isso, de esperança de afecto, já de regresso, “na estrada de Abidjan via Man”, no 4x4 Passero do doutor Mamadou Dounbia, seu primo, este lhe pede que lhe conte o que aconteceu:

*Instalei-me bem, bem sentado e
comecei. Decidi. O título definitivo e completo
do meu blablabla é Alá não é obrigado a ser justo
em todas as suas coisas cá na Terra. Continuei a*

contar as minhas baboseiras durante vários dias.
(Kourouma, 2004: 166)

O interessante é que, mesmo tratando-se de escritores com percursos nada semelhantes, ambos os romances, angolano e costamarfinense, são, como atrás já referi, ferozes fábulas políticas sobre uma África em desestruturação política, ética, moral e sociocultural, e que não se compadece já com a confinção à memória pré-colonial ou à invectivação da África colonial, antes se reportando a uma África pós-colonial que quer proceder à purgação dos seus males pela superação dos limites da memória remota, para expor as fracturas do presente. No entanto, pode dizer-se que, embora contemporâneos, as representações literárias de África de Boaventura Cardoso e de Ahmadou Kourouma são muito diferentes.

Nascido em 1927 em Togobala, no país malinké, Costa do Marfim, Ahmadou Kourouma é autor de uma obra cuja primeira pedra começa a enfrentar a realidade do pós-independência que, na altura (1968, data da publicação do seu primeiro romance, *Les Soleils des Indépendances*), já não convoca à celebração. Por seu turno, Boaventura Cardoso, nascido em 1944, em Luanda, é autor de uma obra em que houve cedência à visão utópica do que seria a África pós-colonial, sendo apenas o seu quarto livro, *O Signo do Fogo*, de 1992, o primeiro que intenta um mergulho na história da resistência angolana para desvelar que, afinal, essa não fora tão harmoniosa internamente nem tão heróica: *O Signo do Fogo* é um romance que, em diálogo com *A Geração da Utopia*, de Pepetela (também publicado em 1992), fala da resistência no interior do país, acompanhando as diligências anticoloniais de um grupo de jovens, na cidade de Luanda, nos anos 60, com todos os constrangimentos exteriores ao grupo (heterogéneo a vários níveis – raça⁴, origem social,

⁴ Por raça não quero significar qualquer categoria biológica senão, somente, categoria *discursiva* que releva de diferenças biotípicas entre indivíduos da raça humana (tais como cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais, etc), que funcionam como *marcas simbólicas* e que têm repercussões ideológicas no edifício

formação acadêmica) e os *dissensos* surgidos entre os seus membros – falo de diálogo porquanto *A Geração da Utopia* autopsia o percurso de um contemporâneo e também heterogêneo grupo de jovens africanos que em Lisboa frequentavam a Casa dos Estudantes do Império, nos anos 60, acompanhando-o até 1991, ano em que o país começava a ensaiar a primeira experiência neoliberal e de regime multipartidário, após dezasseis anos (1975-1991) de uma forte ortodoxia política.

Na verdade, a obra de Boaventura Cardoso começa por veicular uma visão utópica da resistência anticolonial, primeiro através dos contos de *Dizanga Dia Muenhu* (“A lagoa da vida”) e *O Fogo da Fala*, e também a celebração da cultura tradicional, com o livro de contos *A Morte do Velho Kipacaça*. Apesar de *O Signo do Fogo* começar já a laborar com questões incómodas que os angolanos precisam de discutir para uma pacificação da memória sócio-histórica, será com *Maio, Mês de Maria* que Boaventura Cardoso enceta, com recorrência a um discurso alegórico, a escarpelização das sombras da História recente, intentando a reinvenção das utopias que nortearam os gestos dos homens conducentes ao processo da independência política – “projecto” que o romancista prossegue em *Mãe, Materno Mar* (2001).

Maio, Mês de Maria é um romance que tanto passou quase despercebido à crítica portuguesa como não teve em Angola a visibilidade que se esperaria de um tão singular romance, tanto em termos temáticos (precisamente vinte anos após os fatídicos acontecimentos ficcionalizados) quanto em termos de renovação estilística, no conjunto da obra do autor e no panorama literário angolano. Talvez se compreenda este duplo silêncio, sobretudo da crítica angolana: a sua matéria diegética era, à altura (1997), inoportuna (pois se vivia o auge da chamada 2ª guerra civil,

sociocultural. Ver: Stuart Hall, *Identidades Culturais na Pós-Modernidade* (RJ, DP & Editora, 6ª edição, 2001), Albert Memmi, *O Racismo* (Lisboa, Editorial Caminho, 1993), e Claude Lévi-Strauss, *Raça e História* (Lisboa, Editorial Presença, 1980).

porventura a mais violenta e, nesse contexto, quanto menos fogos, melhor) e explosiva (pois se reporta ao clima de medo e angústia decorrentes de uma atroz repressão que se seguiu perpetrada pela entidade ainda destinadora do sentido pátrio). Neste romance, o autor navega nas águas do Tempo e este é o da História recente do país, evocando-a para *provocare*, isto é, para a “fazer falar”, a falar dela e daí ocorrer o acto de “fazer pensar”, que leva ao processo de um produtivo questionamento, na medida em que esse processo conduz à exorcização do contencioso. Recorrendo a sinais identificáveis desse período (sobretudo políticos, económicos e ideológicos), concentrados na vivência de uma família, que se faz de meandros dolorosos de um quotidiano tumultuoso e feito de constantes *reagenciamentos* psicossociais e políticos, a narrativa – que, como já se disse, começa com a morte de João Segunda, o protagonista, aos 65 anos de idade – reporta-se aos dois primeiros anos da independência (1975) e actualiza o percurso de vida de Segunda: “negro assimilado”, que é apresentado no capítulo sexto como um negro com uma instrução superior à dos brancos de quem era subalterno e que por isso se considerava superior à maioria dos negros; enfim alguém que

Sabia falar como os brancos de primeira e de segunda, bordava requebros nas falas do Minho, da Beira Alta, do Baixo Alentejo, do Algarve, ele que só conhecia a Metrópole no mapa. Então os brancos que lhe falavam assim você é só preto na pele, no coração você é branco como nós, e então ele se ria ridente vaidoso. (Cardoso, 1997: 43)

A rememoração da história da iniciação de João Segunda à ortodoxia marxista, de que se torna incondicional por oportunismo, e o seu desencanto (pois a sua grande mágoa, após o desaparecimento do filho, foi ver que aquele era um regime espúrio, que não poupava sequer os seus), envolve narrador e narratário. Então, juntos, desenvolvem um movimento de pura revitalização psicossocial e

afectiva – individual e colectiva – para adquirir a capacidade de reler acontecimentos e explicações que levem a compreensões. Na verdade, como diz Walter Benjamin, nos seus *Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*, “o passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção” (1994: 223).

Sendo a história tanto espaço de confrontação de perspectivas quanto, também, espaço de produção de conhecimento definitivo, é possível ler este romance, tal como essoutro em análise, *Alá não é Obrigado*, como narrativas em articulação com as transformações da História e das sociedades a que se reportam. Cruzam-se nos textos referências factuais: no caso de *Maio, Mês de Maria*, a referência factual nuclear diz respeito aos acontecimentos daquele fatídico mês de Maio de 1977, em Luanda, ocorrência feita de uma inicial violência golpista e repressão contra-golpista que se saldou em desaparecimentos, prisões, torturas e mortes, situação que no texto é representada pelo desaparecimento de jovens no bairro do Balão; outrossim, há ainda a representação, em remotos *flash-backs* (reportando-se ao período colonial), da relação colonizados/colonizadores e, já no pós-independência, a referência aos radicalismos ideológicos, à larvar cultura de clientelismo, ao nepotismo e à corrupção – disposições comportamentais dir-se-ia *naturalizadas* hoje na sociedade angolana. O texto constrói um discurso alegórico, isto é, uma figuração convencional dirigida à intelecção, com recurso a cães, para, paralelamente deixar “transparecer grandes generalizações históricas, físicas ou filosóficas” (Pires, 1981: 259); e também para representar episódios da história de que vem fazendo o *relato da nação angolana*, tanto a heróica quanto a pútrida. Na verdade, esta figuração de carácter transitivo, funcional e utilitário dos cães, quais cêrberos que funcionam como guardiães do mundo subterrâneo e executores da ordem ditatorial do estado policial, visa representar a situação de ortodoxia ideológica que então se vivia. Enquanto isso, acompanha-se o processo de “reconversão ideológica” de João Segunda como diligência para a sua sobrevivência e a sua ascensão social, estratégia recorrente daqueles, como João Segunda, cujo

passado colonial seria rotulado de colaboracionista pela ideologia dominante: com efeito, o mesmo João Segunda que se torna defensor do *status quo* do regime dito marxista-leninista saído da independência, como bom português ensinara aos filhos que

*Angola é Portugal, nós todos somos
portugueses, era melhor ficarmos com os brancos
do que nos entregarmos nos turras que só estavam
lutar era para transformar Angola num Congo*
(Cardoso, 1997: 44).

Se apenas na sua quarta obra, este romance agora em análise, Boaventura Cardoso começa a *internalizar* o seu olhar crítico, pelo contrário o primeiro e já clássico romance de Ahmadou Kourouma, *Os Sóis das Independências*, datado de 1968, já se reporta a uma realidade disfórica que em África se tornou “generalizada”: a traição dos ideais e das expectativas da independência – mesmo se, ou talvez por isso mesmo, o país é Costa dos Ébanos (Côte des Ébènes, que convoca, inevitavelmente, à associação à Costa de Marfim, país do autor) e seu vizinho, a República socialista do Nikinai, nome e regime que remetem ideológica e fonicamente para a Guiné-Conacri... Seguir-se-iam a *Os Sóis das Independências* os romances *Monnet*, *Outrages et Défis*, em 1990, *En Attendant le Vote des Betes Sauvages*, em 1998 (Prémio do Livro Inter), obras que constroem verdadeiros libelos contra a natureza totalitária dos regimes saídos das independências e o *modus operandi* dos políticos africanos. *Allah n’ est pas obligé* – aliás, *Alá não é Obrigado* – é o seu último livro, já adaptado para o teatro pela companhia senegalesa Bou-Saana, da cidade de Ziguinchor, em Casamance (Senegal), livro que já ganhou dois prestigiados prémios de língua francesa, o Renaudot e o Goncourt des Lycéens, este atribuído pelo público jovem (o que prova que este livro está a chegar às camadas mais jovens) – aliás, o livro vendera, em dois anos, mais de 200 mil exemplares, mais de sete mil só em Abidjan, o que deixou o escritor muito feliz – prova,

disse ele, de que a elite costa-marfinense cresceu⁵, pois em África comprar livros ainda é um luxo! Romance escrito segundo uma perspectiva testemunhal, daí resultando uma linguagem crua, tal como as suas personagens, o título – “Alá não é obrigado” – parafraseia um provérbio africano que diz que Alá não tem a obrigação de consertar as asneiras dos homens, nem tem a obrigação de se ocupar de todos os males da Terra. O próprio autor explica numa entrevista da seguinte forma o *seu* título: “Alá não é obrigado a ser justo, a dar a oportunidade a todo o mundo. Alá está lá e aceita-se o que Ele faz”⁶.

Esta ideia é constantemente repetida pelo pequeno Birahima desde o início do seu tragicómico relato sobre o percurso das muitas crianças das violentas guerras civis africanas que com o narrador (autodiegético?) se cruzaram (Kid, Sarah, Estabanado, Kik, Fati, Sekou Ouedraogo, o terrível, Sossou, a pantera, Johnny, o raio,...), algures na Libéria e na Serra Leoa, onde ele acabará por se tornar soldado nessas guerras infernais alimentadas directamente pela sanha torcionária dos “senhores da guerra”, referidos como “bandidos”: Samuel Doe, Charles Taylor, Prince Johnson, El Hadji Koroma (Libéria); Foday Sankoh, Highan Norman, Johnny Kourouma (Serra Leoa) – e seus respectivos aliados, sempre designados como ditadores: ditador Kadhafi (Líbia), ditador Compaoré (Burkina Faso), ditador Sani Abacha (Nigéria), ditador Houphouët-Boigny (Costa do Marfim), ditador Eyadema (Togo), ditador Lansana Conté (Guiné-Conacri)...

Diferentemente da subjectividade da narração da vida de João Segunda (que se faz com recurso a uma focalização interna), no relato autobiográfico de Birahima não existe comprometimento do autor empírico, apesar de Ahmadou Kourouma ter sido também um

⁵ Ahmadou Kourouma, «Ahmadou Kourouma: contra regimes totalitários». Entrevista a Ana Paula Conde, publicada na secção **Cultura**-e do site do Banco do Brasil, no dia 20 de Outubro de 2003, mas retirada da publicação *Tempestade Comunicação*.

⁶ Entretien. *Le Français dans le Monde*, nr. 89, mars, 2001.

permanente exilado que deambulou por países africanos (Argélia, Camarões, Togo), buscando um lugar em que o pensamento e a expressão não fossem cerceados: não parece tê-lo encontrado – tal como Birahima não parece ter encontrado paz afectiva –, uma vez que acabou por se radicar em França, onde viria a falecer no dia 12 de Dezembro de 2003.

Não sendo, em rigor, romance histórico, *Alá não é Obrigado* é romance que *parece* romance histórico, com a substância do seu enredo a resultar de uma comprovada factualidade (veja-se a informação histórica sobre datas e locais das reuniões, dos acordos, das batalhas durante essas guerras civis) e de uma *simulação de historicidade*, mesmo que não seja uma narrativa de pura “extracção histórica”, expressão do brasileiro Alcmeno Bastos (1999). Tal é, por exemplo, o entendimento de romance histórico de A. W. Halsall, no seu livro *L'Art de Convaincre. Le Récit Pragmatique: Rhétorique, Idéologie, Propagande*. Para este ensaísta, este (sub)género é uma narrativa que faz coexistir, num mesmo universo diegético, eventos e personagens históricos e inventados (1988: 217). Ideia que é retomada por Maria de Fátima Marinho, que labora na esteira de Georg Lukács: para a ensaísta, “a interligação diegese e História salda-se, frequentemente, pela inclusão de dados rigorosos históricos no meio da intriga” (1999: 20) – ainda que esses dados sejam apenas “fragmentos textualizados”.

Porém, *Alá não é Obrigado* é mais do que isto: se por um lado oscila entre o *roman-mémoire* e o romance histórico, por outro caminha entre o romance histórico e o romance biográfico – que oscilam entre dois pólos, o “real” e o “ficcional” e em que, nas palavras de Jacinto Prado Coelho, “o universo é homogéneo porque o fictício absorve, integra e transfigura o real, a personagem histórica transforma-se numa personagem de ficção” (1983: 21). Assim, se Birahima pode ser um qualquer menino costa-marfinense, os referentes que o configuram “funcionam cumulativamente como elementos recebidos do real e partes estruturais dum mundo suposto, só existente no imaginário” (idem). É verdade, pois como dizia Georg Lukács, já em 1937, o importante no romance histórico não

é o relato dos grandes acontecimentos históricos, mas sim a arte de fazer ressuscitar poeticamente os seres humanos que participaram nesses acontecimentos...

Pode dizer-se, portanto, que nem *Maio, Mês de Maria* nem *Alá não é Obrigado* podem ser considerados romances históricos, na sua definição “clássica”, isto é, segundo um modelo que remonta ao Romantismo – apesar do ostensivo jogo com a factualidade: em *Alá não é Obrigado* a factualidade reporta-se às bárbaras guerras civis *naturalizadas* pelos Africanos e *consentidas* pela Comunidade Internacional, à benevolência do Ocidente em relação aos ditadores africanos (peões no xadrez das influências), ao negócio das armas, dos diamantes, da borracha, enfim. Na verdade, ambos os romances intentam o pacto com a veridicidade, pacto necessário para baralhar a relação entre a história e a ficção que, de forma intencional e tensional, os autores procuram, para tornar visível e reescrever a história negada: aquela, em *Maio, Mês de Maria*, silenciada pela História oficial (do MPLA, vale dizer), ou que a Comunidade Internacional ignora, no segundo caso. Assim, nem *Maio, Mês de Maria* nem *Alá não é Obrigado* se fundamentam na demonstração da performance gloriosa do passado – como nas narrativas do projecto nacional da escrita libertária – erigindo-o, o passado, a *lugar* simbólico da comunidade.

Diferentemente, nestes romances a evocação do passado, condicionada pela dinâmica pós-colonial (cuja constante é o questionamento), investe na encenação do passado como “modelo de explicação” do presente: em *Alá não é Obrigado*, o leitor fica a compreender a dinâmica dos conflitos naquela parte de África, com causas que mergulham as suas raízes no tráfico negreiro e no sistema escravocrata transferido para a Libéria e sobre o qual a América se construiu, causas que continuam na moldura da emancipação colonial assim como nas relações com a antiga potência colonial e no lugar dos países – que para Birahima são todas “repúblicas bananeiras corrompidas da África francófona” (Kourouma, 2004: 7) – no xadrez do jogo neocolonial; em *Maio, Mês de Maria*, o

presente em Angola tanto é a discussão sobre a legitimidade do regime para conferir estabilidade democrática e desenvolvimento sustentável ao sistema, como o facto de ser nestas disposições – estabilidade democrática e desenvolvimento sustentável – que se alicerça o processo de recuperação psicossocial e de reconciliação da comunidade em situação pós-conflito e pós-ditatorial. É como se o autor, Boaventura Cardoso (e, com ele, Adriano Botelho de Vasconcelos e E. Bonavena, poetas angolanos que *sentem* também a necessidade de transfigurar em poesia esse passado recente) dissesse que “o reconhecimento oficial de crimes passados e o respeito pela dignidade e memória das vítimas são passos fundamentais no processo de reconciliação e de construção do tecido social” (Simões, 2002: 71). Leia-se, por exemplo, E. Bonavena, em *Os Limites da Luz*:

*Devo dizer-vos que
a memória não é azeda,
luz e necessidade vital
da nossa identidade,
não traz pão à boca
das novas gerações!*
(Bonavena, 2003: 24-25)

É, pois, como se os autores quisessem afirmar, na esteira do arquitecto italiano Paolo Portoghesi, que é a perda da memória, e não o seu culto, que fará os homens prisioneiros do passado (1982: 111). Porque do que os autores intentam *falar* é da necessidade terapêutica de desocultação do passado, para o exorcizar e, ao mesmo tempo, fazer passar a imagem da História vivida e partilhada, com a distância que o tempo proporciona, pelo desencanto e pela perda da inocência: o que narra Birahima, o menino-soldado, é o seu ritual de iniciação à guerra, a sua perda da inocência – eu ousaria, até, dizer a sua iniciação à “condição africana”:

*Quando se diz que há guerra
tribal num país quer dizer que grandes bandidos
salteadores distribuíram o país entre si.
Distribuíram entre si a riqueza; distribuíram o
território; distribuíram entre si os homens.
Distribuíram tudo e tudo entre si e o mundo
inteiro deixa-os fazer isso. Toda a gente os deixa
matar à vontade os inocentes, as crianças e as
mulheres. (Kourouma, 2004: 37)*

Por outro lado, para além da “laboriosidade” retrospectiva, quase arqueológica, da memória (ainda que a memória humana também pressuponha capacidade de imaginação e invenção), a sua dimensão conciliatória opera, também pelo esvaziamento da tensão, a desvinculação entre o passado e o presente, enquanto este é vinculado ao futuro pelo gesto de reconstrução que o processo rememorativo implica.

Com efeito, ensina-nos Andreas Huyssen, “o passado não está simplesmente ali na memória, mas tem de se articular para se transformar em memória” (1997: 14): veja-se que o menino se projecta no futuro, não só porque consegue contar a sua história, mas porque o faz recorrendo a instrumentos do saber, que são os dicionários do malinké Varrasouba Diabaté, outro refugiado de Togobala, ex-intérprete do ACNUR, morto na aldeia de Worosso, o aquartelamento do generalíssimo El Hadji Koroma, onde também perecera sua tia Mahan, por solidariedade com todos os refugiados do acampamento (2004: 163). Este trabalho de rememoração, ao mesmo tempo que articula biografias e performances colectivas, testemunhadas ou partilhadas, também as oblitera e as dilui na coreografia mesma da temporalidade – pois “pensar é esquecer diferenças”, como diz Irineu Funes, o narrador de “Funes, el memorioso”, conto de Jorge Luís Borges, o homem de uma prodigiosa memória, razão por que o presente se lhe tornara insuportável. Veja-se, por exemplo, Birahima, que se abstém de

nomear o horror quando se dispõe a falar de seus companheiros, recorrendo amiúde a expedientes como discursos iterativos, amplificantes na sua significação de horror e dor, de que se ressaltam apenas dois exemplos⁷:

Não tenho gosto para contar porque não sou obrigado a contá-la e porque me magoava, me magoava muito.

O campo era delimitado por crânios humanos espetados em estacas, como acontece em todos os acampamentos da guerra tribal da Libéria e da Serra Leoa.

Afinal, o que os autores (ainda) fazem é a *escrita da nação* – mesmo se para Ahmadou Kourouma se trate de uma *transnação*, ainda resgatando os ideais do panafricanismo –, por via da agitação das águas mansas da memória, via por que *dissensos* e conflitos fazem eco no discurso da História e se tornam explicativos na textura significativa do presente.

Queluz, Janeiro de 2005

⁷ Existem outros exemplos de discurso do tipo frequentativo, mas são de natureza repetitiva, que não acrescentam, em termos de mais-valia semântica, à significação textual. Dois exemplos: “*Alá não é obrigado a ser justo em todas as coisas desta terra. E pronto.*” Ou “*Alá, na sua imensa bondade, nunca deixa vazia uma boca que criou.*”

Maio, Mês de Maria –
as águas da memória em movimento*

*O passado traz consigo um índice
misterioso, que o impele à redenção.*

Walter Benjamin

Já uma vez afirmei⁸ que a literatura angolana tem vindo a antecipar questões incómodas que os angolanos precisam de discutir para uma pacificação da memória sócio-histórica e para a escalpelização das sombras da História recente, intentando a reinvenção das utopias que nortearam os gestos dos homens que conduziram a independência política. Várias são as obras em que este parece ser um dos efeitos de leitura, desde *A Geração da Utopia* (1992) e *Parábola do Cágado Velho* (1996), de Pepetela, a *O Signo do Fogo* (1992) e *Maio, Mês de Maria* (1997), de Boaventura Cardoso, e aos recentes livros de poesia, *Os Limites da Luz* (2003), de E. Bonavena, e *Tábua* (2004), de Adriano Botelho de Vasconcelos. Escritas nos últimos dez anos, estas obras não se realizam, diferentemente dessortra escrita da História como *Nzinga Mbandi*, *Lueji* ou *A Casa Velha das Margens*, por via de “reinterpretações fundadoras”, isto é, a partir de elementos de culturas e histórias da margem, mas através da actualização da memória de factos indizíveis, como é o caso deste romance de Boaventura Cardoso, que constitui objecto do presente ensaio.

* Rita Chaves, Tania Macêdo & Inocência Mata (Org.), *Boaventura Cardoso – a Escrita em Processo*, S. Paulo, Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005.

⁸ Ver: Inocência Mata, «Literatura angolana: ficções e realidades – um olhar diacrónico» (1997). *Literatura Angolana, Silêncios e Falas de uma Voz Inquieta*, Luanda, Kilombelombe, 2001.

Nessa minha reflexão atrás citada, também de 1997, eu afirmava que, alicerçando-se numa matriz memorialista político-cultural, tais obras, mencionadas como “diferentes” relativamente à escrita da História, resgatam a memória (individual, grupal ou segmental), muitas vezes dolorosa e traumática, e a redimensionam para a confrontar com o presente. Nesta medida, estas obras funcionam como “escritas catárticas que reafirmam a necessidade de se discutirem temas incómodos estrategicamente rasurados das preocupações quotidianas da *inteligentsia*” (Mata, 2001: 85).

Também já foi referido⁹ que este romance, *Maio, Mês de Maria*, publicado em 1997, tanto passou quase despercebido à crítica portuguesa (apesar de ter sido publicado em Portugal), como não teve em Angola a visibilidade que se esperaria, devido ao assunto a que se reporta e ao momento da sua publicação. Apesar da sua matéria diegética ser de “extracção histórica”, não se pode dizer que *Maio, Mês de Maria* possa ser considerado um “romance histórico” clássico, segundo um modelo que remonta ao Romantismo. A diferença entre o que se conhece sobre este subgénero – e que para Avrom Fleishman toda gente sabe o que é (1971: 3)¹⁰ – e *Maio, Mês de Maria* é que, enquanto aquele se fundamenta na demonstração da performance gloriosa do passado, erigindo-o a *lugar* simbólico da comunidade, neste romance a evocação do passado, condicionada pela dinâmica pós-colonial (cuja constante é o questionamento), investe na encenação do passado como “modelo de explicação” do presente. Este é o modelo metafórico, na sua especificidade metonímica (entendendo que tanto a metonímia como a sinédoque são formas secundárias de metáfora)¹¹,

⁹ Inocência Mata, «*Maio, Mês de Maria* – um livro que fala da história através da religião». *Mar Além* – Revista de Cultura e Literatura dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, n.º 1 – Fevereiro de 2002 (Lisboa), pp. 133-134.

¹⁰ A frase de Fleishman é “Everybody knows what a historical novel is”. *The English Historical Novel – Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore/London, The Johns Hopkins Press, 1971.

¹¹ Sobre os modelos de explicação historiográfica, ver: Hayden White, *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*, São Paulo, Edusp, 1994.

no sentido em que “a metonímia, sendo redutiva nas suas operações, forneceria um modelo da forma de explicação (...), pois esta se caracteriza por apreender o campo histórico como um complexo de relações entre parte e parte e por tentar compreender esse campo em função das leis que ligam um fenómeno a outro como uma causa associada a um efeito” (White, 1994: 92). Isto é: diferentemente da metáfora, que se fecha numa similaridade, a metonímia não favorece um centro e se amplia em relações de contiguidade. Parece-me, creio eu, ser disso que se trata na representação desse período de medo e incertezas que foi a “história do 27 de Maio”: a tessitura romanesca recorre a sucessivas e contíguas mediações¹² como as águas, os cães, os desmaios, a cabra, as manifestações da defunta D. Zefa, o mês de Maio, as visões de Maria, enfim... que podem ser estruturadas como modelos de explicação simbólica e alegórica.

No entanto, com este romance Boaventura Cardoso dava continuidade a um projecto que começara em *O Signo do Fogo* (1992), em que, em complemento com o universo de resistência no exterior que se apreende em *A Geração da Utopia*, o autor de *Dizanga Dia Muenhu* (a “lagoa da vida”) se propõe transformar a lagoa da História num rio escorrendo pelo leito da memória de vários chãos, regando o chão da nação que se pretende plural, pelo encontro de outros afluentes, isto é, outras visões da História. Neste romance de 1997, *Maio, Mês de Maria*, o autor navega nas águas do Tempo e este é o da história recente do país. Recorrendo a sinais identificáveis desse período, concentrados na vivência de uma família, que se faz de meandros dolorosos de um quotidiano tumultuoso e feito de constantes *reagenciamentos* sociais e afectivos, a narrativa – que começa com a morte de João Segunda, o protagonista, aos 65

¹² Entendo aqui por “mediação”, na esteira de Fredric Jameson, o termo dialéctico clássico entre a análise formal de uma obra de arte e o seu chão social, ou entre a dinâmica interna da estrutura estética e a base sócio-político-económica, isto é, a relação entre níveis e instâncias e a possibilidade de adaptação das análises e descobertas de um nível para outro (Fredric Jameson, *O Inconsciente Político: a Narrativa como Acto Socialmente Simbólico*, São Paulo, Editora Ática, 1992, p. 35).

anos de idade – reporta-se aos dois primeiros anos da independência e actualiza o percurso de vida de Segunda, negro assimilado, assim apresentado no capítulo 6:

Quando estava na prosa com gente da sanzala se comunicava bem em kimbundo e umbundo, com provérbios e anedotas chalaçantes, ou então linguajava em pretoguês, que se fazia entender. No meio dos brancos João Segunda que afinava os putu dele, fia da mãe!, donos da língua se conseguiam de lhe imitar? Sabia falar como os brancos de primeira e de segunda, bordava requebros nas falas do Minho, da Beira Alta, do Baixo Alentejo, do Algarve, ele que só conhecia a Metrópole no mapa. Então os brancos que lhe falavam assim você é só preto na pele, no coração você é branco como nós, e então ele se ria ridente vaidoso. (Cardoso, 1997: 43)

Ao longo da narrativa, em *flash-back* rememorativo, vão-se notando sinais de uma desestruturação psicossocial, a primeira da qual foi a decisão de João Segunda em abandonar Dala Kaxibo, a sua vila do interior de Angola, para se instalar em Luanda – ele que nunca se manifestara adepto da ideia da independência e que até ensinara aos filhos que “Angola é Portugal, nós todos somos portugueses, era melhor ficarmos com os brancos do que nos entregarmos nos turras que só estavam lutar era para transformar Angola num Congo” (Cardoso, 1997: 44). A família, no entanto, apesar da sua frota de quinze camiões, chega já amputada na sua afectividade, com a morte repentina da matriarca, D. Zefa, durante a viagem, a poucos quilómetros do Dondo (1997: 29). Já em Luanda, Segunda, passado o primeiro enfrentamento espácio-cultural e social, enceta um ritual de aproximação aos valores vigentes da sociedade, os ditados pelo monolitismo do partido único. Guiado pela *ética do ter* – ou, talvez, pela ética da sobrevivência –, João

Segunda reinventa o seu mundo, mesmo à custa de algumas fracturas, a começar pelo corte de relações com os compadres da Terra Nova que o tinham acolhido: decide, então, arranjar casa própria, pois “não suportava mais o ambiente de lá em casa, as piadas e as insinuações” (Cardoso, 1997: 36), acabando, até, por aceitar o casamento de sua filha Hortênsia com um militar sem instrução, de origem social não “assimilada” (Cardoso, 1997: 47) e que, por isso, segundo os seus antigos valores, não consideraria digno socialmente de sua filha – “razões” confirmadas pelo espalhafato oferecido pela família do Comandante, o noivo, durante o copo-d’água (os discursos, os gestos, os comportamentos) que veio tornar evidente o contraste entre a origem social das duas famílias (Cardoso, 1997: 52-56):

*Comandante era homem tinha parece
ter trinta e tal anos, cabeça meia careca, barriguinha
dele saliente, barba descuidada, falha sibilante nos
dentes, gestos sem mesuradamente, araviava alto num
português misturado com uma língua que Segunda
não pôde lhe identificar. (Cardoso, 1997: 49)*

O sentido de sobrevivência de João Segunda pode dizer-se pautado pelas conveniências ditadas pelas disposições de um regime que estimulava relações de nepotismo e clientelismo. E embora os filhos se mantivessem distantes do cunhado, por causa das suas maneiras grosseiras (Cardoso, 1997: 57), João Segunda acabará por se adaptar à nova situação e, até, tornar-se um situacionista e usufruir das benesses que o novo regime lhe concede por via do género. Este funciona como veículo de acesso ao círculo do poder, que permitiria a sua chegada aos patamares da *nomenklatura* – que podemos definir, na esteira de Eddy Pérez, como “a oligarquia da burocracia” (2003: 60) – instalada no poder e assim como o acesso aos negócios (o que, em regime de partido de orientação dita marxista-leninista, seria ilícito):

Meus filhos, embora o segredo seja a alma do negócio, o que posso dizer-vos simplesmente é que tenho uns negócios com o vosso cunhado. Dinheiros nos bancos aqui, umas casas lá fora para vocês passarem umas férias. É tudo. Por enquanto, não vos posso dizer mais nada. (Cardoso, 1997: 58)

Começara a ascensão política de João Segunda. Na verdade, o Comandante era um caso típico de ex-guerrilheiro que pensava que o país lhe devia gratidão *ad eternum*, para quem eram legítimos o enriquecimento ilícito e a utilização do cargo para negócios espúrios. Com tais apoios, assim o dos moradores do Bairro do Balão, que só existia na imaginação dos seus moradores – apesar de ser apenas “um espaçozinho diminuto, sem importância, um bairro de ficção” (Cardoso, 1997: 75) –, João Segunda vivia a sua ficção:

Que João Segunda ostentava com desmedida vaidade os cargos que detinha, em todas circunstâncias exibia os títulos. Tinha mandado imprimir toda essa vaidade em cartões-de-visita de todos os tamanhos para lhes distribuir nos amigos e nas ilustres individualidades. Às vezes ficava assim estava mirar nome dele escrito impresso, gostosamente. Tinha largas dezenas de lenços de bolso, camisas de cambraia encomendadas do Putu, gravatas de muitas cores, laços, tudo com o nome dele de João Segunda gravado. Nos copos e na loiça de Alcobaça e de Vista Alegre, era o mesmo. (Cardoso, 1997: 78)

Para reforçar a sua posição sociopolítica, faltava a João Segunda um desafio político que o fizesse entrar no apertado círculo de tribunas e palanques, de fotografias no jornal e imagem na televisão, lugares que funcionam em relação sinedóquica com a *nomenklatura*. Esses desafios eram: a Presidência da Comissão do Bairro do Balão,

depois da Presidência do Conselho de Moradores do Prédio do Balão e do Futebol Clube do Balão, funções que ele haveria de cumprir com zelo popular (Cardoso, 1997: 69).

É interessante notar como essa ficção se assemelhava à do tempo colonial. Não é, por isso, despiendo o facto de que, no topo da sua carreira sociopolítica, a sua pose e os sinais exteriores com que se identificava, designadamente a sua indumentária, fossem os mesmos:

Agora Presidente do bairro, que vaidosava mais. João Segunda voltara a usar os antigos fatos que usara nas grandes festas de lá em Dala Kaxibo, que Lusala tinha conservado meticulosamente, para que a traça não lhes inutilizasse. Naquele outro tempo Segunda tinha sempre ocasiões para envergar fatos dele, casamentos e baptizados, Natal, Páscoa, 15 de Agosto, 5 de Outubro. (Cardoso, 1997: 77)

Com a ajuda do genro, com efeito, João Segunda havia-se tornado um membro da *nomenklatura* – um estatuto que, na sua imaginação, só a morte lhe podia tirar (Cardoso, 1997: 79). Pusera de parte não apenas os seus valores morais e mundivenciais (como as conversas com o espírito de D. Zefa, a atenção às “falas” da cabra Tulumba ou a igreja). Porém, apenas quando os excessos o atingem (que começam a anunciar-se a partir do capítulo 12 com o surgimento dos primeiros cães), com o desaparecimento de Hermínio, seu filho mais velho, e de outros jovens do Bairro, João Segundo torna-se crítico, resgatando os valores que haviam norteado a sua vida.

Com fundamento ficcional no chão na História do país, Boaventura Cardoso busca nos baús de uma dolorosa memória um dos momentos trágicos da recente História de Angola – a mesma que sugestionou *Os Limites da Luz*, de E. Bonavena, e *Tábua*, de Adriano Botelho de Vasconcelos, curiosamente dois jovens, da mesma geração etária e poética, que conheceram as cadeias do MPLA depois da independência: a tentativa do golpe de estado de 27 de

Maio de 1977, e suas sequelas, de que resultaram a perseguição implacável, descontrolada e aniquiladora, aos seus autores, simpatizantes ou simplesmente pessoas com ligações mais estreitas com os envolvidos, a morte e o desaparecimento de milhares de angolanos, muitos dos quais jovens, para além da angústia de muitas famílias que não puderam fazer o luto. Tal como na factualidade histórica, há no romance sinais reconhecíveis de um tempo de medo: a origem sociocultural dos desaparecidos, o horário e a incidência espacial dos desaparecimentos (o Bê Bê, a lembrar o Bê Ó, isto é, o Bairro Operário, martirizado pelas prisões pós-27 de Maio):

Na escola as professoras lhe assinalavam jeito dele para redigir bem, boas redacções, e se admiravam como um preto podia escrever melhor que um branco e até empregar palavras difíceis. De facto, Hermínio não só escrevia bem como até era o melhor quando que tinha disputa na palavra puxa palavra, e um dia não foi ele então único só que sabia alcateia que é bando de lobos?

(...)

Os pouco rapazes do Prédio tinham deixado de ficar sentados nas escadas a conversar longas horas como antigamente. Chegavam das aulas e se refugiavam imediatamente nos apartamentos e de lá só saíam no dia seguinte. Tinha rapazes que tinham fugido para outros bairros, que viver no Bê Bê era muito demasiado arriscado. Que se dizia os cães só atacavam de noite, de dia as pessoas podiam andar descansadas. Mesmo assim, de dia só se viam pelas ruas mais velhos, mulheres e crianças, não tinha quase juventude nenhuma. (Cardoso, 1997: 85-88)

Na verdade, romance publicado vinte anos depois desses nefandos acontecimentos, *Maio, Mês de Maria* é uma pungente

narrativa que desenvolve duas buscas: a busca de um discurso alternativo não condicionado por um pensamento único – situação que obrigou João Segundo à “urgência” de abdicar da sua prática religiosa para melhor se encaixar no espírito marxista-leninista do regime então vigente –, e a busca de soluções para o medo (tempo contaminado pela rememoração) que se perpetuou na vivência e na imaginação e em que crenças e sentimentos suggestionados se revelam de forma cruel e dolorosa pela memória – que “aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (Bosi, 1999: 47); porém, recorrendo a estratégias de *re-apresentações* que intentam questionar imagens cativas do imaginário (literário e histórico) e “purificá-las”. A narrativa desenvolve-se desde o início como repertório meticuloso de desvelamentos de medos de origem vária (o primeiro de todos, a despoletar o devir diegético, e que João Segunda não sabia explicar, mas que o fez mudar-se de Dala Kaxibo), de desconfianças a todos os níveis, do medo vivido em surdina, do terror do silêncio e do ruído, da ignorância e da ansiedade do amanhã. O Bairro do Balão, metáfora da cidade (e esta do país), é o *lugar* taciturno de desconfianças, a começar pelo lar em foco: João Segunda não conta aos filhos os meandros do negócio com o genro, estes não lhe contam o que pensam do cunhado, os empregados Lusala e Catorze calam as suas desconfianças, os habitantes do prédio e do bairro comentam, em surdina, o súbito enriquecimento de João Segunda...

Se a história, como disciplina, sendo uma actividade que produz conhecimentos sobre os quais não há nada a fazer, é também um *combate* que faz avançar o conhecimento (Elikia M’Bokolo¹³), já o discurso sobre o passado, na sua modalidade ficcional, revela que ele, o passado, ainda não foi ultrapassado, mesmo que muitas vezes seja recalcado pela retórica oficial da reconciliação, que, não raro, confunde perdão com esquecimento. Aqui o cruzamento da ficção com a História procede não à sua reinterpretação, mas talvez à sua

¹³ Professor congolês (Congo-Kinshasa), em conferência na FLUL, no dia 27 de Outubro de 1997.

compensação – pois trata-se de um período silenciado no relato da nação. É contra isso que parece insurgir o sujeito da enunciação da poesia de Botelho de Vasconcelos (2004: 94) ao afirmar:

As frases

*ficaram simples para que através de uma senha
se entenda como fomos hábeis em usar das cobras
as sombras até para nas gavetas anularmos
o nome dos irmãos.*

Ou o grito do sujeito poético da poesia de *Os Limites da Luz*, em vários poemas, em que são lembrados muitos dos amigos mortos nas prisões depois da independência: Wandalika, Kimpwanza, Nado, Kangosso, Xandoca, Jacob, Elisiário, Abel... Nomes não ficcionais, mas reais, pessoas de carne e osso que muitos conheceram, cujas mães, filhos e familiares conhecemos. Leia-se, por isso, a “laboriosidade” retrospectiva da memória, que se realiza entre dois pólos – a recordação e o esquecimento –, após a *reclamação das presenças* das vítimas da repressão, num registo memorialista de incidência político-social, que vasculha vivências dolorosas, submersas sob o peso do discurso da pretensa harmonia social:

*Assim,
acreditando na utilidade
desta aritmética da morte,
se finaram os meus amigos,
precoce e nobremente
mas sem construir
o sonho que lhes soprava a vida.*

*Apenas me legaram
este dever de memória!...*

(...)
*Devo dizer-vos que
 a memória não é azeda,
 luz e necessidade vital
 da nossa identidade,
 não traz pão à boca
 das novas gerações!*

(Bonavena, 2003: 24-25)

Se a poesia de *Os Limites da Luz* e de *Tábua* é elegíaca, nem por isso deixa, tal como antes o romance de Boaventura Cardoso, de desenvolver um movimento de pura revitalização psicossocial e afectiva – individual e colectiva – para ensaiar de novo acontecimentos e explicações que levem a compreensões. Na verdade, como diz Walter Benjamin, em epígrafe que agora resgato, “o passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção” (1994: 223). É como se os autores quisessem afirmar, na esteira do arquitecto italiano Paolo Portoghesi, que é a perda da memória, e não o seu culto, que fará os homens prisioneiros do passado (1982: 111). Do que os autores *falam* é da necessidade de desocultação do passado, para o desdramatizar e, ao mesmo tempo, fazer passar a imagem da História, com a distância que o tempo proporciona, pelo desencanto e pela perda da inocência, para que esta, a imagem do passado, se transforme em realidade em que todos se reconheçam – não aquela em que apenas existam consensos, *mesmices*, harmonia. Por outro lado, para além da “laboriosidade” retrospectiva da memória, a sua dimensão conciliatória opera, também pelo esvaziamento da tensão, a desvinculação entre o passado e o presente, enquanto este é vinculado ao futuro pelo gesto de reconstrução que o processo rememorativo implica, pois, ensina-nos Andreas Huyssen, “o passado não está simplesmente ali na memória, mas tem de se articular para se transformar em memória” (1997: 14). Este trabalho de rememoração, ao mesmo tempo que articula biografias e performances colectivas, também as oblitera e as dilui na coreografia

mesma da temporalidade, feitas de acidentes vários e de uma corografia de exclusões e até de liquidações.

Ora, diz ainda Elikia M’ Bokolo, na ocasião acima referida, que a história não é apenas *combate*, mas também espaço de produção do conhecimento definitivo. É, assim, possível, ler *Maió, Mês de Maria* em articulação com as transformações da História e da sociedade, na medida em que se cruzam no texto referências factuais (de que a nuclear é a do mês de Maio de 1977) e ideológicas, de que o primeiro sinal é o tempo de distopia que, dois anos depois da independência, já começava a manifestar-se. Para além da inquietação generalizada, ainda em Dala Kaxibo, o primeiro gesto de reacção ao desencanto manifesta João Segunda com o seu estado de torpor, de letargia, de medo generalizado (Cardoso, 1997: 84-87).

Com uma construção romanesca que convida a um desvelamento das representações sociopolíticas de um passado recente e doloroso, que condicionam os comportamentos dos actantes e adjuvantes desse tempo, e a direcção dos olhares para apreender as falas do imaginário histórico, *Maió, Mês de Maria* assenta num triplo pilar que desde o título vai dando sentido à ficção, tecida com fiapos de História. Por um lado, o romance tece uma subtil ironia à confusão entre ideologia e crença, confusão que se pode ler como marca de uma ausência espiritual que o radicalismo ideológico do partido único gerou – e aqui vale lembrar, com Jameson, que toda a ideologia é utópica (1992: 298); por outro, Boaventura Cardoso traz à cena a conciliação entre as práticas ritualísticas das religiões tradicionais de base animista (os presságios, a cabra Tulumba, os sinais da natureza, os monólogos dialogantes com a defunta D. Zefa) e as dos cultos cristãos, mormente católicos – porém, não de um catolicismo ortodoxo, como se vê, por exemplo, na cena da exorcização do sataná, logo no início (Cardoso, 1997: 13-14). Pela exposição de uma multitudinária religiosidade, ou “sincretice religiosa” no dizer do narrador (Cardoso, 1997: 12), talvez o autor textual queira dizer a possibilidade de uma identidade múltipla – afinal, a identidade (e logo em Angola!) é incompatível com a força da homegeneização – e de uma visão política diversa do real.

Todavia, a ironia contra o monolitismo e o maniqueísmo não sugere uma direcção destinatária, antes, pelo indizível, plana sobre todos os processos mentais monolíticos, tanto religiosos quanto político-ideológicos e culturais. Assim, opera-se uma *descronologização* do fio histórico para reconstruir um tempo vazio, complexo, o que faz com que a História aqui funcione como “lição” (Barthes, 1988: 149). Se, por isso, esta *destemporalização* acontece, por outro lado ela torna a fala romanesca mais uma linguagem literária com função conativa-apelativa.

O segundo fio deste tecido é a aproximação entre o campo e a cidade, baralhando os sinais de suas especificidades: não apenas pela deslocação da família Segunda, mas ainda pela fala narrativa (em termos morfossintáticos, fonéticos, lexicais e rítmicos), com o seu ritmo marcado por um coloquialismo inerente ao próprio ritmo oral, pontuado por expressões fáticas, interjeições, imprecisões, exclamações, lengalengas e outros artifícios mais frequentes numa linguagem oral do que numa narrativa escrita. Esta mistura de marcas faz desse universo de gentes do interior e da cidade uma síntese da identidade que se vem desenhando a nível nacional, em que sonhos e medos, vozes e silêncios, ideal e real se interpenetram, a nível discursivo e performático, na conformação de um corpo colectivo, com memórias dissonantes, como a de João Segunda e a do seu género, por exemplo: este, de origem angolana duvidosa, e todos os preconceitos decorrentes dessa “condição”: “Tinha gente afinal estava falar ele era zambiano, Ninguém que sabia ao certo se ele tinha nascido em Angola ou na Zâmbia, ele também não dava esclarecimento indubitável certo na dúvida (Cardoso, 1997: 98); João Segunda, pelo contrário, conhecedor de suas *origens assimiladas*, leitor de clássicos portugueses, orgulhoso da sua condição de português, embora não tendo consciência do seu estatuto secundário na hierarquia da cidadania portuguesa em sistema colonial – daí ser irónico o seu apelido: “segunda” (Cardoso, 1997: 44). Esta personagem, protótipo do angolano assimilado que se vai consciencializando, por um processo doloroso de perdas e caos, da

falácia da sua identidade portuguesa e do regime monolítico do pós-independência, é a metáfora de um corpo em processo de recomposição identitária, de *re-enraizamento*, não obstante a fragmentação que se seguirá – na sua família e no Bairro do Balão; e, como já se disse, é quando se apercebe de que patético retrato de *desculturado* já não tinha lugar na “nova” Angola é que, com dificuldade, enceta o seu ritual de iniciação à ideologia do novo regime. Não se pense, no entanto, que a mentalidade de ex-assimilado se transforma. Com efeito, toda a narrativa é pontuada pelo discurso de Segunda de subalternização da cultura africana, pois o seu modelo se encontra na ideologia cultural do “negro assimilado”: vê-se isso, por exemplo, na tensa discussão acerca do nome da neta recém-nascida, que acabaria por se chamar Maria Florence Muyambo Sipangule, para grande tristeza do avô Segunda, que considera este um “nome de gente atrasada” (Cardoso, 1997: 99); tal se vê ainda na relação que Segunda tinha com a língua portuguesa, cujo domínio constituía, para ele, critério de civilização, civilidade e nobreza social (Cardoso, 1997: 100).

O terceiro pilar onde se tece a trama romanesca assenta no chão alegórico, adubado com fiapos do fantástico, do maravilhoso e do simbólico: estas categorias percorrem toda a narrativa; porém é no final da narrativa – toda ela, afinal, um *flash-back* – que impõem o seu significado quando os desaparecidos (cujas vozes os familiares ouviam apenas, entre desmaios e transes) aparecem e se misturam com os vivos para, através de uma simbologia aquática, sugerir, tal como Pepetela em *O Desejo de Kianda*, a purificação colectiva e a revitalização da memória – e é preciso lembrar que esse processo se fizera, em *O Signo do Fogo* (1989), através do fogo. As dimensões, afinal representativas das várias pulsões da vida, misturam-se num forte dispositivo mundivivencial em que o culto de Maria se concilia com outros rituais, fundindo sagrado e profano, cómico e sério, e efectuando-se a parodização desse ritual tanto no plano das cenas como no da linguagem. E lembrando que a paródia pressupõe “repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da

diferença no próprio âmago da semelhança” (Hutcheon, 1991: 47), este procedimento paródico permite o diálogo entre passado e presente, com vista à libertação, ainda que provisória, de relações hierárquicas, de regras e preceitos morais e éticos. Este procedimento surge, assim, também como uma dimensão canibalesca dos discursos e performances do passado.

Nessa busca de reconciliação nacional que referi como sendo um ritual de iniciação, Boaventura Cardoso recorre à alegoria, estratégia marcada pela transitividade (pois a sua relação, sendo arbitrária e convencional, é apenas funcional e utilitária), que gera significações para além das usuais conotações e dos segundos sentidos pelo cruzamento dos planos ideológico, político e social e que, juntamente com derivações polissimbólicas da água, engendra significações ambíguas.

Este elemento cósmico – água –, que simboliza um eterno devir, isto é, uma constante mudança do estado dos “objectos” do Mundo, manifesta-se através de variações metamórficas. A sua primeira manifestação encontra-se na dedicatória, dando sinal do seu lugar na textura simbólica da diegese:

*À Laura,
Companheira de jangada.*

Tanto no seu estado “puro” quanto através de seus duplos (chuvas, dilúvios, aguaças, oceanos, mares, rios, riachos, fundos, gotas e até choros e lágrimas), a(s) água(s) acompanha(m) a lógica diegética – embora muitas vezes o surgimento de uma forma deste elemento contrarie essa lógica textual: por exemplo, quando o contexto requer “águas” pouco profundas, isto é, quando as “águas” deveriam ser mansas ou claras, surgem agitadas ou turvas, resultando um efeito de estranhamento, que é acentuado pela adjectivação: as águas são novas, fecundantes, diluvianas, brilhantes, nascentes, estranhas, turvas, fluentes, chovidas, benditas, alcovais, frescas, doces, salgadas, constantes, irrompentes, transbordantes, fundas, oceânicas, mansas,

passadas, travessas, encrespadas, tumultuosas e, por um processo de reinvenção morfológica, até vascas... Ao todo, conta-se em cerca de três centenas o número de ocorrências deste elemento e suas metáforas, desde o início da história, no segundo capítulo, em que nuvens negras, juntamente com o estranho comportamento da cabra Tulumba, pressagiaram que a terra iria tremer em Dala Kaxibo (Cardoso, 1997: 19) – nuvens que se transformariam em “infernais águas diluvianas” (Cardoso, 1997: 26) –, até ao final da história/princípio da narrativa que, em segmento proléptico, apresenta um final com as “águas do dique irrompendo” (Cardoso, 1997: 12).

Por outro lado, porém, à medida que a narração avança, começam a tornar-se previsíveis as derivações metamórficas da(s) água(s) referentes ao contexto da acção e da personagem a que se referem. Note-se, no entanto, que tais ocorrências relevam normalmente do comentário do narrador em relação às personagens e à situação diegética que se vai revelando, através deste elemento, com funcionamento simbólico. Mas a sua introdução pela voz narrante é tão “natural” que quase se integra no contexto da narração. Como acontece na apresentação pormenorizada deste elemento quase no final:

Encarapeladas, tumultuosas, vinham correndo águas, arrastando tudo que encontravam na sua intempestiva cavalgada, limos, algas, os fundos aquáticos se encimando, garavetos, água-pés, folhas, ramos de árvores, cepos, tufos de muitos verdes, vinham transbordantes as águas se espraiando pelas margens, sulcando as terras por improvisados regos e gaivas. No meio do leito as águas se revolviam encrespadas, num movimento circular estrondeante, assim, que fazia tanta espuma e uma bruma cinzenta escura que se confundia com as nuvens do céu. (Cardoso, 1997: 211)

É com esta manifestação descontrolada da água que o texto se fecha: João Segunda navegando em derradeiras águas e Hermínio surgindo, tarde de mais, quando “as águas vascas já transbordavam do leito” (Cardoso, 1997: 211). Neste movimento se instalam sentidos de perda que *transtemporalizam* este tempo e o projectam, profeticamente, num tempo posterior, do sentimento de desencanto e falência dos ideais revolucionários e das promessas de um tempo paradisíaco – embora esse sentimento de falência ainda não fosse tão profundo em 1977, tal como é apresentado em *Maio, Mês de Maria* e, para além disso, sendo esse sentimento de perda neutralizado pelo impulso para a redenção de que fala Walter Benjamin no início deste texto.

Este romance apresenta-se como tessitura que faz emergir a fala da História, evidenciando uma estrutura dialógica em que a voz da enunciação vai expondo as questões a um interlocutor *pressentido*, despertando-o para as contradições ideológicas de um tempo de certezas, como foram os anos do pós-independência. Na verdade, o narrador torna presente a figura do narratário, um interlocutor silencioso a confundir-se com o leitor, a quem são apresentados os meandros das contradições do regime instaurado, questões para as quais não encontra resposta, antes deixando ambos – narratário e leitor – angustiados. Visto deste ponto de vista, *Maio, Mês de Maria* pode ler-se como romance pós-colonial, no sentido em que se operou um deslocamento do eixo colonizado/colonizador para outras histórias da História, outras relações de poder, que efectivam a *internalização* destas relações na sociedade “descolonizada”. Por isso, ler o “27 de Maio” a partir deste romance é realizar, de certa forma, o ideário benjaminiano de que “somente para a sociedade redimida o passado é citável em cada um dos seus momentos” (Benjamin, 1994: 223)...

Queluz, 15 de Agosto de 2004/15 de
Novembro de 2004

Pepetela e a sedução da História*

*I talk about the past mainly because I am
interested in the present.*
Ngungi Wa Thiong'o

No panorama da literatura angolana, a publicação de *Mayombe*, em 1980, é um momento de viragem. Com este romance e com outros que se lhe seguiriam (como *Yaka*, *Lueji: o Nascimento de um Império* e *A Gloriosa Família: o Tempos dos Flamengos*), Pepetela consolida uma das mais produtivas tendências da literatura angolana (a relação entre Ficção e História) e um dos mais portentosamente ideológicos veículos de reflexão sobre o país que acabava de nascer. Em *Mayombe* Pepetela (vice-ministro da Educação por ocasião da publicação) constrói uma história de celebração do esforço de um povo pela libertação nacional, cujos protagonistas, guerrilheiros, funcionam como representação metonímica desse povo. Um romance de clara estruturação épica, portanto dentro da “tradição literária” angolana.

E, no entanto, um romance radical em termos estéticos. Radical em termos temáticos: um grupo de nacionalistas com poucas afinidades entre si para além do objectivo comum que os mantém ali, na floresta, um universo que não tem Luanda como pano de fundo – Luanda que sempre funcionou na literatura como metáfora do país, desde a estética fundadora da “geração da *Mensagem*”; radical em termos técnico-compositivos: vários narradores que contam uma mesma história em que todos são protagonistas, num espaço que se move entre *Mayombe*, a grande floresta da região de Cabinda, e

* Este texto continua e amplia a conferência proferida na Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, em Lisboa, no dia 19 de Outubro de 2000, por ocasião do encontro com Pepetela, subordinado ao tema “Cultura do Desenvolvimento, Cultura e Desenvolvimento, Desenvolvimento da Cultura”.

Dolisie, pequena cidade na República Popular do Congo (embora grande parte da acção se passe na floresta); radical em termos semântico-pragmáticos: a singularidade de cada protagonista manifesta-se na sua origem e, mais importante ainda, na diversidade das visões sobre a luta e das razões de cada um, embora as suas vozes conformem uma crónica unificada e centrípeta que se faz ouvir na voz onisciente singular do narrador onisciente, um supranarrador, que se manifesta logo no início, na “dedicatória”: “Vou contar a história de Ogun, o Prometeu africano”; finalmente, radical em termos ideológicos e em termos de efeitos de recepção¹⁴: o supranarrador, que se assume como um cronista, propõe-se contar, ele, uma história que, afinal, acaba por ser contada por todos quantos nela participam. Porém, essas personagens-narradoras transformam-se, elas próprias, em homens, diferentemente da contaminação divina, ou titânica, que o supranarrador havia anunciado no início: “Aos guerrilheiros do Mayombe, que ousaram desafiar os deuses abrindo caminho na floresta obscura” (*M*, Dedicatória).

Radical, enfim, foi esta inovação de que se vem falando sobretudo porque em *Mayombe* a escrita tem um funcionamento desestabilizador¹⁵ em relação à “tradicional” escrita angolana, pela apologia da diversidade como fatora de aprendizagem de uma realidade plural. E o autor consegue isso pela mobilização de estratégias discursivas e temáticas que visavam – ou resultavam – na deslegitimação de um projecto de nação monocolor em todos os sentidos: em *Mayombe*, estamos perante muitas vozes narrantes,

¹⁴ Faço aqui uma rápida mas talvez necessária diferenciação entre crítica e recepção: esta, a recepção, refere-se à análise e ao destino histórico da obra, isto é, como uma obra e o seu autor foram recebidos ao longo de um determinado espaço-tempo; enquanto a crítica pode ler-se, segundo Franco Meregalli, como uma recepção que utiliza a leitura como uma operação ulterior (Locha Mateso, *La Littérature Africaine et sa Critique*, Paris, AC.C.T./Éditions Karthala, 1986, p. 8).

¹⁵ É interessante Pepetela afirmar, a propósito deste romance, tê-lo escrito para discutir consigo próprio certos temas. Cf. Inocência Mata, «Pepetela e seus leitores estudantes – estórias (históricas) que ficam por contar». Revista *África Hoje* (Lisboa), Novembro de 1997.

muitas focalizações, uma galeria de personagens diferentes em termos ideológicos, étnicos, rácicos e de estratos sócio-económicos, apenas unidas num único objectivo: a luta pela libertação nacional. Portanto, *Mayombe* era na altura, de facto, uma narrativa completamente diferente mesmo em relação a *Muana Puó* (1979) e obviamente em relação a *As Aventuras de Ngunga*, em que o tempo e o espaço de produção, de recepção e de intenção eram completamente outros, por se tratar de uma novela escrita para servir de manual de ensino nas zonas libertadas.

O que faz, em suma, deste romance uma novidade no panorama político angolano? É que ele tanto anuncia um novo mapeamento do discurso ideológico na literatura angolana como actualiza novas configurações que a dinâmica da História – vale dizer, sobretudo, do pós-colonialismo – doravante irá impor aos escritores angolanos.

É no contexto do desvelamento do valor e significação dessas metamorfoses que podemos situar a obra de Pepetela, de que *Mayombe* é um exemplo determinante. A sua obra indicia um forte movimento de reorientação do olhar sobre o país através de um contra-discurso que não efectua rupturas com a “literatura consagrada”, mas que opta por representar a diversidade, celebrando as várias “raças” do homem para reescrever a visão euforicamente uniformizante da História dos sujeitos africanos, prevalecente na poesia dos demiurgos do sistema literário, os da “geração da *Mensagem*”, e nas narrativas de combate que sempre tomaram Luanda como lugar privilegiado da gestação do país.

Ao propor uma visão plural daquele grupo, para se afastar da visão uniformizante construída sob o signo da reivindicação nacionalista, o autor parece consciente de que às potencialidades do contra-discurso literário se opõem as suas limitações quanto a uma revolução no contexto da discursividade dominante (que, no âmbito do que tenho vindo a considerar, é a “literatura consagrada”). Pelo que as exigências da consciência impõem agora uma contra-epopeia política e social passível de referenciar a transformação dos ideais, na altura já em processo de questionamento: não se pode esquecer que

em 1980 o MPLA já havia passado por duas importantes fracturas, a “Revolta Activa” (1974) e o chamado “Fraccionismo” (1977).

Neste sentido, a escrita pepeteliana segue o pressuposto de Richard Terdimann¹⁶ segundo o qual o contra-discurso tem o poder de situar e relativizar a autoridade e a estabilidade do sistema discursivo, mas não o de efectuar uma revolução efectiva uma vez que está condenado a ser marginal em relação à discursividade hegemónica (Terdimann, 1995: 98). Assim, Pepetela em muitos dos seus romances não inventa um outro lugar, mas propõe a deslocação radical dentro de um mesmo lugar (Santos, 1994: 279-280), agenciando tanto a catarse dos lugares coloniais (*Yaka, A Geração da Utopia, A Gloriosa Família*) como as tensões pós-coloniais (*O Cão e os Calus, A Geração da Utopia, Parábola do Cágado Velho*)¹⁷, como ainda as pré-coloniais, com em *Lueji* ou em *Parábola do Cágado Velho*. Um exemplo cruel dessa tentativa de agenciamento catártico dos lugares pós-coloniais lê-se no discurso que actualiza os receios das personagens da Munda em *Parábola do Cágado Velho*, designadamente quanto à distinção entre os militares dos dois contendores, semanticamente conotados com o MPLA e a UNITA, demonstrando que o sujeito opositor já não é o “outro”, mas o “mesmo”, isto é, “nós mesmos” (o que subverte a visão – necessariamente – maniqueísta da literatura nacionalista em que as tensões eram lineares e a relação de alteridade bem transparente):

– *Mas então o Kanda é dos nossos e o Luzolo do inimigo?*
 – *Penso que sim. Pelo menos o Kanda é dos meus nossos, não sei quais são os nossos dos outros.*
 (PCV, 1996: 100)

¹⁶ *Apud* Helen Tiffin, «Post-colonial Literatures and Counter-discourse». Bill Ashcroft, Gareth Griffiths & Helen Tiffin (ed.), *The Post-colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1995.

¹⁷ A esta lista devem ser acrescentados hoje: Jaime Bunda, *Agente Secreto* (2001), Jaime Bunda e *a Morte do Americano* (2003) e *Predadores* (2005).

Outrossim, o mesmo romance dá também exemplo desse tempo pré-colonial não tão harmonioso, em que o passado de medo é rememorado em guerras pré-coloniais, na opressão dos sobas, nas guerras de kuata-kuata e continua na opressão e repressão coloniais, nas revoltas e nas guerras coloniais, na guerra civil que tinha chegado à Munda...

Quando em 1980 – uma década de viragem na literatura angolana, como o fora a mesma década no século XIX – Pepetela publica *Mayombe*, a ficção angolana levava um século de existência, desde a novela *Ngá Mutúri* (1882). Ao desvendar os caminhos e os processos da ficção angolana, é possível referenciar os dois lugares fundamentais em que ela faz a gestação do país – Lunda e Luanda, “metáforas da existência de duas Angolas” (Padilha, 1995, p. 89), na senda das considerações de Aníbal, o Sábio, de *A Geração da Utopia*:

*Há duas Angolas, elas se defrontaram.
Duas Angolas provenientes dessa cisão da elite, a
urbana e a tradicional. [...] Temos de tapar esse fosso,
voltar a criar as pontes. (AGU, 1992: 306)*

Com efeito, talvez possamos remontar a Alfredo Troni para registar a primeira representação da paisagem humana de uma Luanda a fazer-se urbana – alguns, dimensionados na ideologia lusotropicalista, preferem crioula, como se todas as (grandes) cidades o não fossem e continuem a ser! A ser assim, talvez não seja arbitrário ler *Ngá Mutúri* como a primeira visão literária de uma Luanda que terá *griots* que “cantam” e “contam” uma cidade resistente cuja cultura original “conquista” os signos da cultura imposta, assimila-os, para os devolver de modo a que sejam, talvez equivocadamente, lidos segundo um esquema em que “realidades brancas” se confrontam com “realidades negras” (e lembro, na ficção, Luandino Vieira, Arnaldo Santos, António Cardoso, Boaventura Cardoso, Jofre Rocha). Cito, assim, a título de exemplo, as estórias de Luandino Vieira, sobretudo duas que me parecem paradigmáticas neste

cruzamento de dois segmentos que a idealidade quis convivente: «A fronteira do asfalto» e «Encontro de acaso», duas estórias de *A Cidade e a Infância* (1957). Mas também o conto «As cinco vidas de Teresa»¹⁸, um conto de Artur Pestana, mais tarde Pepetela, publicado em 1962 pela colecção “Imbondeiro”, faz um ensaio da relação conflitante entre mundos em antagonismo devido à cor da pele e aos “locais da cultura” – neste caso, aos locais da ideologia (colonial). Por outro lado, o *lugar* privilegiado daquela ficção que assinala a outra Angola – a da tradição ancestral, a Lunda – tem os primeiros paisamentos literários na obra de pendor etnografista de Assis Júnior e Óscar Ribas e em Castro Soromenho na sua trilogia de Camaxilo (*Terra Morta*, *Viragem e A Chaga*), macrotexto de um romancista da intervalaridade colonial cujo percurso temático e ideológico o torna um dos precursores da moderna ficção angolana.

Pepetela é um dos construtores literários dessa ponte de que fala Aníbal, uma ponte que é resultante de um intencional projecto de nacionalidade abrangente. A sua obra pauta-se por características sémicas que apontam para a diferença, a diversidade, a alteridade, a igualdade e a dialógia, num processo em que o diálogo entre as duas entidades não tem um resultado somativo mas cumulativo, dando sentido às palavras de Manuel Rui: “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 comunicação é a multicriatividade, pelo que é essencial: o homem” (Rui, 1981: 33) – Manuel Rui, ele próprio errante de território (nasceu e cresceu no Huambo, outro espaço ideológico e cultural que talvez nem se “encaixe” em nenhuma das duas Angolas já consideradas), errante de género (é cultor de duas práticas literárias, a narrativa e a poética) e errante de modo (na sua obra revela apetência tanto para o modo lírico, o satírico, o evocativo e o heróico-épico).

¹⁸ Artur Pestana, «As Cinco Vidas de Teresa». *Novos Contos de África*, Imbondeiro, Sá da Bandeira, 1962. Artur Pestana é autor de outros contos, «Velho João» em *Mensagem*, Casa dos Estudantes do Império, Lisboa, ano XIV, nº 2; e “A Revelação”. João das Neves (Org.), *Poetas e Contistas Africanos*, Porto Alegre, 1963.

Na reordenação da distopia, a sedução da história

A obra de Pepetela assinala, nesta procura de um outro modo de escrever o país, uma novidade que o romancista assume: a recorrência à História para a compreensão e a gestão do presente, como a corroborar Ngugi Wa Thiong’o em palavras que resgato da epígrafe: “Falo do passado principalmente porque estou preocupado com o presente” (Thiong’o, 1988). E o presente hoje faz-se de uma grande preocupação da *intelligentzia*, aquela que “une” as sensibilidades, e que é, paradoxalmente, aquela que parece desuni-las: a construção da nação. O próprio escritor interroga-se em entrevista à autora deste texto:

Será que se pode hoje falar de Angola como uma nação? Ou apenas um projecto de nação? Ou ainda menos do que isso? Ora, a História ajuda a enquadrar este problema e talvez até tenha algumas respostas. Um país que tem estado em guerras cruéis constantes e não se fraccionou (nem parece ter tendência para isso) é porque tem algum cimento muito forte a ligá-lo. A questão é: de onde veio esse cimento?

Há evidentemente outros factores, até de ordem política, mas sem dúvida que a História tem peso nesse processo. E neste caso pode dizer-se que é ideológico considerar-se o passado como fonte de conhecimento do presente. (Pepetela, 1999: 114)

Julgo que é neste contexto que pode ser interpretada essa apetência do romancista para a “escrita da história”. Romances como *Mayombe*, *Yaka*, *Lueji*, *A Geração da Utopia*, *Parábola do Cágado Velho* ou *A Gloriosa Família* são *metaficções historiográficas*, ou seja, são romances que se apropriam de personagens e acontecimentos

históricos, não para simplesmente celebrar o passado, mas para o utilizar como veículo de uma reflexão sobre a própria condição presente do país e sua projecção futura. Portanto, os romances de Pepetela são romances que incorporam os domínios da literatura (a sua ficcionalidade), da história (o passado histórico, isto é, as personagens e os acontecimentos tidos como históricos) e da teoria (a pensatividade, a reflexividade). Quer isto dizer também que estes romances realizam-se na “auto-consciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas” (Hutcheon, 1991: 21-22). Lembro, a propósito, Saramago, para quem a História é necessariamente parcial e parcelar (Saramago, 1998: 79 e ss.), pela própria limitação humana (do historiador). Para além de que a realidade pode ser vista de formas muito diferentes e até incompatíveis.

É essa consciência histórica que leva a que a obra romanesca de Pepetela funcione com uma lógica antiépica que acaba por referenciar os ideais agónicos da revolução e do nacionalismo – e, claro, da cidadania, que nem logrou vingar. E isso, por um lado, pela “vulgaridade” das suas personagens (personagens comuns: mesmo as figuras históricas têm uma postura simplesmente humana) e também através do despertar de vozes e memórias que na utopia político-social não tinham lugar. Pelo processo de vigília dessas vozes, antes silentes e marginais, resgatadas da História, descobrem-se as sombras do outro lado da realidade, vai-se modificando a paisagem da cidadania e a nação começa a emergir diversa, colorida.

Mas mais do que narrar o passado, como parece acontecer nos romances de Pepetela, o que se passa é a sua reinvenção para o moldar às exigências das interpretações eficazes. Quer dizer, *Lueji: o Nascimento dum Império* não intenta uma reconstituição do processo da fundação do império lunda por uma rainha de nome Lueji que se confronta com o seu irmão Tchinguri pela posse do lukano do pai, Kondi; nem tampouco intenta *A Gloriosa Família: o Tempo dos Flamengos* traçar a génese da família Van Dum (deveria dizer da família Van Dúnem?), as confrontações entre holandeses e portugueses ou as motivações de António de Oliveira Cadornega, por muitos considerados o “primeiro historiador angolano”. O contexto discursivo destas *metaficções*

historiográficas representa possibilidades de releituras do passado, de reinterpretção para, como já acima foi dito, o moldar às exigências da compreensão do presente. Afinal, lembra Edward Said que “a maneira como formulamos ou representamos o passado molda nossa compreensão e nossas concepções do presente” (Said, 1995: 34).

Entre historiadores, escritores e ensaístas é consensual a ideia de que o passado só nos pode chegar textualizado. Linda Hutcheon, por exemplo, considera que a narrativização do passado pressupõe a sua aceitação como “verdadeiro” (Hutcheon, 1991: 127): o discurso sobre o passado, nas suas duas modalidades (história e literatura), depende das novas concepções de História e de Literatura. Ambos os discursos, o da História e o da Literatura, buscando a construção simbólica da realidade, são condicionados por ideologias, instituições e contextos. Se a história, enquanto discurso, é “um processo em movimento constante, dentro do qual o historiador se move” (Carr, 1976: 113), fica profanada a sacralidade do facto histórico e desfeito o seu carácter absoluto. Assim, o discurso histórico, tal como o discurso literário (este, sobretudo pela natureza mesma do trabalho: imaginação), só nos pode dizer aquilo que pensava o seu autor, historiador ou romancista. Com o relativismo histórico, o multiperspectivismo desestabilizou as fronteiras da verdade e da ficção na sua relação com o passado, enquanto as possibilidades do presente se alargaram e a inquirição passou a estatuto de postura epistemológica.

Hoje, portanto, o romance que busca na história matéria de efabulação actualiza características que relevam dessa relatividade do olhar, condicionada pela sua própria problematização, no sentido em que é questionado o “embasamento histórico do passado em si” (Hutcheon, 1991: 126). Tão sistémico é esse desafio problematizante do período pós-moderno¹⁹ que se pode concordar com a estudiosa

¹⁹ Termo demasiado sobredefinido e, por isso, subdefinido, que aqui utilizo endendendo-o como a condição cultural do pós-guerra. Cf. Elisabeth Wesseling, *Writing History as a Prophecy (Postmodernist Innovations of the Historical Novel)*, Johns Benjamins Publishing Company, Amsterdam/ Philadelphia, 1991, p. VII.

canadiana de que se trata de um tempo *anistórico*. Porém, essa *anistória* (ou, melhor, *ahistória*) é, paradoxalmente, o resultado de uma intensa consciência histórica: é que o “retorno à história”, ultrapassado o “pesadelo da história”, resulta no desejo de pensar historicamente e hoje “pensar historicamente é pensar crítica e contextualmente” (Hutcheon, 1991: 121).

Eis porque a narrativa histórica actual se caracteriza por um multiperspectivismo, uma disparidade de focalizações, na intenção de apresentar uma visão plural da história, vários olhares sobre a mesma realidade, acontecimento ou universo, porque se propõe à “rejeição do consenso dominante”, como lembra Kwame A. Appiah, no cotejo que o intelectual ganense faz entre pós-modernismo e pós-colonialismo (Appiah, 1997:200). Assim sendo, fácil é fazer derivar esta definição de Appiah dessoutra postura da pós-colonialidade actualizada na obra de Pepetela: os seus romances instituem-se como *lugar* em que se operam as contradições do colonial e do pós-colonial, ora em sinergia, ora em competição.

Neste contexto, a obra romanesca de Pepetela pode considerar-se partilhando características do romance histórico pós-moderno, porque não busca o passado para o fixar ou o celebrar ou para conhecer a história cumprindo um dever patriótico, mas para o interrogar e, através dessa interrogação, chegar à compreensão. A sua escrita, então, faz-se da subjectivização da História, da transcendência da História e da auto-reflexividade – que são as três características da novelística pós-moderna.

No ensaio desse questionamento das ideias absolutas e cristalizadas, Pepetela recorre ao multiperspectivismo narrativo, resultante, afinal, de visões diferentes sobre acontecimentos. Fá-lo primeiro em *Muana Puó* (Ele e Ela) e depois, de forma mais estilhaçante, em *Mayombe*, romance histórico conjuntivo, na classificação de Harry Shaw²⁰, em que o destino do protagonista, o

²⁰ Harry Shaw, *The Forms of Historical Fiction – Sir Walter Scott and his Successors*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1983.

Comandante Sem Medo, se confunde com a própria história (trama) – mas história contada a onze vozes: Teoria, Milagre, Mundo Novo, Muatiânvua, André, o Chefe do Depósito, o Chefe de Operações, Lutamos, João, o Comissário e, finalmente, o supranarrador, qual maestro que vai conduzindo a orquestra de olhares e vozes sobre a forma como os próprios “ousaram desafiar os deuses abrindo um caminho na floresta obscura” (*M*, Dedicatória).

Ficamos, nós leitores, a conhecer a história desses homens do Mayombe? Sim, mas não a verdade histórica. Porque a função desses narradores não é narrar ou contar a história uma vez que a sua fala não conduz a qualquer desenvolvimento diegético: o que fazem é desvelar cada carácter, de cada membro da orquestra, desmitificando-o e desmitificando-se para, em vez de deuses, se afirmarem apenas como homens. As várias vozes narrantes e múltiplas focalizações dão, assim, à narrativa (*Mayombe*), uma energia dramática, além de contribuírem para a relativização das aspirações, vontades e sensibilidades e para a relativização da realidade histórica. A intenção textual anunciada no início – “contar a história de Ogum, o Prometeu Africano” – ganha uma contaminação amargamente sublime tendo em conta o carácter sacralizante das personagens: guerrilheiros nacionalistas, fechados no útero da floresta Mayombe, com todas as características do *locus horrendus*: cobras, feras, rios caudalosos, lama, escuridão, matas camufladas de folhas conformam o espaço de harmonização do nacional (*M*, 1980: 82). Este local constrói, portanto, entidades contaminadas por um sopro sobre-humano; no entanto, paradoxalmente, condicionadas pelos limites da condição humana: apesar de corajosos, sentem medo e, apesar da sua auréola divina, têm atitudes imorais e menos honestas e oscilam entre dois pontos (como dirá no final João, o Comissário Político), que podem ser o individual e o colectivo, mas também o bem e o mal! Disso resulta a humanização do guerrilheiro, numa altura (1980) em que ele (o guerrilheiro) ainda era o modelo, em que a sua sacralidade – e todo o poder que lhe era atribuído dado o seu lugar na sociedade – ainda não era tocada.

Em *O Cão e os Calus*, o romancista reincide nessa estratégia, num romance em que a realidade é apresentada fragmentariamente: uma Luanda vista sob vários ângulos, vivenciada por uma galeria humana diversificada, a partir da relação com um cão, em que o supranarrador, agora abdicando da sua onisciência, limita-se a fazer a montagem das histórias que compõem o todo. De novo a *pluralização* do olhar sobre os acontecimentos e sobre Luanda; de novo a apologia da diferença e o elogio da diversidade. A estrutura da narrativa acompanha, aliás, a desordem social: vários narradores, uma focalização impressionantemente caleidoscópica e vários planos narrativos de onde sobressai, para além do plano principal, esse outro intervalar que incorpora a relação conflitual entre Lucapa (o cão pastor-alemão) e a buganvília.

Também em *A Gloriosa Família* essa escrita pensativa é mais explícita na sua auto-reflexividade na exibição de um narrador – um escravo – que constantemente se questiona quanto ao seu lugar na história, sua função e visão. Dir-se-ia que o narrador, a três séculos de diferença, interage com Edward Said quando afirma que “o contacto imperial nunca consistiu na relação entre um activo intruso ocidental contra um nativo não ocidental inerte ou passivo; sempre houve algum tipo de resistência activa e, na maioria esmagadora dos casos, essa resistência acabou preponderando” (Said, 1995: 12). Diz por isso o narrador acerca da sua função:

Tudo o que possa vir a saber do ocorrido dentro do gabinete será graças à imaginação. Sobre este caso e sobre muitos outros. Um escravo não tem direitos, não tem nenhuma liberdade. Apenas uma coisa lhe não podem amarrar: a imaginação. Sirvo-me sempre dela para completar relatos que me são sonogados, tapando os vazios. (AGF, 1997: 14)

O mesmo narrador, onisciente, o escravo analfabeto e mudo de Baltazar Van Dum, revelando uma vigilante consciência histórica, insurge-se contra a perda de “documentos históricos”, tanto por irresponsabilidade do governador português Pedro César de Menezes como de holandeses, na fuga daqueles para Massangano:

Não é só curiosidade vã, eu tenho sentido da História e da necessidade de a alimentar, embora os padres e outros europeus digam que não temos nem sabemos o que é História

(...)

Assim se perderam todos os documentos da conquista e fundação da cidade e todos os mambos e makas que aconteceram nesses anos todos até à chegada dos malufos. Depois somos nós que não temos sentido da História, só porque não sabemos escrever. Eu, pelo menos, sinto grande responsabilidade em ver e ouvir tudo para um dia poder contar, correndo as gerações, da mesma maneira que aprendi com outros o que antes sucedeu. (AGF: 1997: 120-121).

Ironicamente, o narrador vai-se perfilhando como personagem do futuro ao criticar a relação que se estabelece entre o passado que ainda é presente (século XVII: “o tempo dos flamengos”) e o presente que será passado: “Sei que os flamengos vão ficar aqui sete anos” (AGF, 1997: 49). As próprias personagens, reflectindo sobre o futuro a partir do passado e com os valores do presente, pensam-se em termos do seu lugar na espácio-temporalidade: o seu passado, o seu presente e o seu devir, ou seja, como o seu advento se tornou evento. Lembremo-nos, por exemplo, da primeira fala de Teoria, em *Mayombe*, outro exemplo desse esquema reflexivo:

Nasci na Gabela, na terra do café. Da terra recebi a cor escura de café, vinda da mãe, misturada ao branco defunto do meu pai, comerciante português. Trago em mim o inconciliável e é este o meu motor. Num universo de sim ou não, branco ou negro, eu represento o talvez. (...) Face a este problema capital, as pessoas dividem-se aos meus olhos em dois grupos: os maniqueístas e os outros. É bom esclarecer que raros são os outros, o Mundo é geralmente maniqueísta. (M, 1980: 14).

Ou porque o evento seguirá determinado rumo, como é possível perceber da fala de Mulaji, o pescador, no final de *Lueji: o Nascimento dum Império*. Informa-nos este narrador (o único que não pertence à nobreza), que tomará a palavra uma única vez para nos anunciar o futuro do império que Lueji fundou, que:

(...) a vaidade dos muata Yanvu que nunca morrem se tornará enorme. Esquecerão os ensinamentos de Lueji, não há ensinamentos que sempre durem. Vão querer conquistar povos pela força, vão exigir tributos pesados, vão fazer guerras. Na sua vaidade e ambição, só vão se preocupar com as lutas e intrigas da corte, todos querendo cada vez mais vantagens. E a força da Lunda, aquilo que fazia os outros povos a admirar e aceitar a sua chefia, a lição de Lueji, vai se perder. Dela fica apenas o nome, mesmo esse muitas vezes modificado, e uma estória que cada qual contará conforme o seu interesse. (L, 1989: 482)

Muitos aspectos da inovação contida na obra de Pepetela residem no repovoamento da paisagem e na remitologização do espaço da utopia, roída pelos descasos da revolução. Diferentemente do que acontece em outros romances angolanos, em que a morte do país se anuncia irrevogável num pretérito que retira a possibilidade de revitalização, de qualquer restituição vital e, portanto, se sugere a impossibilidade liminar da *reutopização*²¹, a obra romanesca de Pepetela, mesmo aquela em que o desencanto é intenso, como em *A Geração da Utopia*, mas também em *O Desejo de Kianda* e em *Parábola do Cágado Velho*, contorna a distopia e antecipa outro “desejo utópico”, porque não se esgota num pretérito. Corroborando a ideia de que “é a imperfeição do mundo que justifica a utopia, que a torna incontornável, inevitável” (Coelho, 1990: 4), ora o texto retoma o fio da palavra inicial – “Como é óbvio, não pode existir epílogo nem ponto final para uma estória que começa por portanto” (*AGU*, 1992: 316) –, ora tece a continuidade do processo utópico a partir de uma realidade metamorfoseada, como em *Parábola do Cágado Velho*, com um Ulume e uma Munakazi transfigurados pelos acontecimentos.

De um modo ou de outro, pela lógica diegética ou pela significação semântico-pragmática, essa *reinicialização* efectua-se tanto no tempo do pós-independência como no da pós-abertura e da economia de mercado, aqui seguido, mais uma vez, do descarrilamento do que se havia idealizado. E isso mesmo expando as fissuras do pós-independência e do pós-monopartidarismo, que são igualmente períodos de grandes descasos: um gerando uma intolerância avassaladora e outro um neo-liberalismo selvagem em que todos os meios justificam os fins (como defendem e praticam Malongo e

²¹ É o que acontece em *Estação das Chuvas* (1996) de José Eduardo Agualusa, ou *Os Anões e os Mendigos*, de Manuel dos Santos Lima, e até em alguns dos pequenos contos de *Da Palma da Mão* (1998), de Manuel Rui (que logo no início nos baralha com a advertência de que “Isto [os contos] é a realidade e qualquer semelhança com a ficção é mera coincidência”, recuperando um jogo com a verdade, típico da estórias luandinas, que o próprio Pepetela havia já resgatado em *O Cão e os Calus*).

Vítor, os “pseudo-empresários”, e Elias, o “pseudo-pastor”). Portanto, não podendo haver ponto final, o texto deixa em aberto a possibilidade de reencenação do seu espaço, a reedição das suas personagens (sobretudo as personagens que assumem os ideais de antanho, os jovens Orlando e Judite, filha de Sara) e a proposta à sucessão da escatologia, à diluição de valores morais e éticos, um período de regeneração.

Esta semantização de regeneração também se pode encontrar em *Mayombe*, em que João assume o lugar do Comandante Sem Medo e nós, leitores, ficamos convencidos de que os guerrilheiros, então reunidos à volta do Comandante morto, continuarão juntos apesar das suas diferenças. Do mesmo modo, pode encontrar-se também em *Yaka*, na figura de Joel/Ulisses, o bisneto angolano de Alexandre Semedo, que prometera ao avô fazer todos os possíveis para chegar à *sua* Ítaca. Assim se compreende a lógica da temporalidade espiralar desta narrativa em que o final de um ciclo, o colonial, que a família Semedo representa, é, simultaneamente, também um início: 1975, ano da realização da primeira fase da utopia político-social, a independência política.

Estamos, assim, perante não já uma “escrita da utopia” mas uma “utopia da escrita”, isto é, uma escrita dessacralizante que desvela a desconstrução de sentidos, denuncia os simulacros da História e faz o repovoamento dos espaços vazios da utopia desfeita assinalando um novo espaço de significações em que os mitos continuarão a persistir e a contarem-se a si próprios, como se descobre em *Yaka*, na fala da estátua a Alexandre Semedo e em toda a narrativa: afinal, a “mensagem” da estátua, revelada no final, era simples e Alexandre Semedo só não a entenderá porque a sua visão de Angola era uma construção de simulacros, que o próprio define como ciladas e embustes (*Yaka*, 1985: 386) – a estátua representava um colono, ou os colonos, burros e ambiciosos, “leu” Ulisses, “o mais hábil e manhoso dos gregos” (*Yaka*, 1985: 376-387).

O processo de reflexão sobre o presente requer um distanciamento entre o narrador e o universo narrado, aproximando-o do esquema

paródico, no sentido em que entende a paródia como “forma intertextual que constitui, paradoxalmente, uma transgressão autorizada” (Hucheon, 1991: 95). A paródia da História é um elemento considerado configurador da pós-modernidade da escrita da história e é o resultado do posicionamento individual do autor perante o mundo e perante si próprio – um distanciamento e uma atitude crítica em relação ao “texto original”, no caso o discurso consagrado sobre a História. É assim que a narrativa pepeteliana pode ser contaminada – e bastas vezes o é – pelo modo irónico e também paródico ou até caricatural e carnavalesco, como acontece no final de *A Geração da Utopia*, em que o exacerbamento oratório de Elias (que inaugura não apenas uma igreja, mas uma seita, “Dominus”), não gera um efeito ético, mas patético (de *pathos*), conducente à imediata repulsa.

Intentando, na sua escrita, a travessia do Letes angolano – mas sem beber de suas águas do esquecimento, para não esquecer porque é preciso reordenar o caos da distopia –, Pepetela contraria a imagem benjaminiana de um anjo que olha o passado enquanto está a ser empurrado, de costas, para o futuro. Ao deixar-se seduzir pela História, o autor intenta, através dela, pluralizar as suas visões, descrystalizar mosaicos identitários e facções ideológicas que exigências de tempos mais difíceis forjaram e visões mais monolíticas e táticas continuam a encenar, e fazer a apologia da diferença e o elogio da diversidade.

Num concerto *performativo* de interpretação reconfigurativa dos tempos angolanos (passado, presente e futuro), o obra pepeteliana realiza, assim, o princípio de que toda a arte é anti-sistémica (ou assistémica). Fá-lo rejeitando a facilidade instaurada pela crise e não fazendo uma “literatura de sobremesa”²². Afinal não foi Aníbal, seu duplo, que disse que “quando os intelectuais se demitem, é evidente

²² Referência a uma polémica ocorrida em Paris a propósito da escrita africana que um crítico classificou não ser “literatura de sobremesa”, como deve ser toda a literatura (consideração do crítico). A que um colega e amigo meu senegalês respondeu que não tendo a África o primeiro prato, obviamente que não poderia pensar em sobremesa.

que a sociedade perde o norte, vai buscar outros valores” (*AGU*, 1992: 306)? Pepetela, o escritor, ou Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, o cidadão, diferentemente de Aníbal, o Sábio, ou de Sem Medo, a Esfinge, não se exilou dentro do seu próprio país, como o primeiro, não se deixou sucumbir porque “não tem lugar numa Angola independente”, como o segundo, nem escreve para despir a pele (como diz João, o Comissário Político). Escreve, sim, para vestir as várias peles das existências do seu país.

*Pepetela: a releitura da história entre gestos de reconstrução **

O historiador não é apenas o mediador entre o passado e o presente; tem igualmente a tarefa especial de reunir dois modos de compreensão do mundo que costumeiramente estariam invariavelmente separados.

Hayden White

Afirmar que em 1997 Pepetela ganhou o Prémio Camões, o maior galardão literário de Língua Portuguesa, é uma grosseira banalidade; mas talvez seja uma ideia afirmar que, ao fazê-lo, o júri distinguia não apenas um dos mais interessantes escritores de língua portuguesa, mas também o seu país, Angola, o quarto espaço deste idioma a ser homenageado, depois do Brasil, de Moçambique e de Portugal.

É que Pepetela é um dos grandes construtores desse espaço.

Nascido em 1941 em Benguela, sul litorâneo de Angola, aí fez os estudos secundários, após os quais veio para Portugal; em Lisboa, onde publica o seu primeiro conto que se conhece²³ e se confraterniza no mítico círculo da Casa dos Estudantes do Império e, depois, frequenta o Instituto Superior Técnico e a Faculdade de Letras da

* Palestra proferida na 3ª edição da Festa da Língua Portuguesa – Encontro com escritores distinguidos com o Prémio Camões. Câmara Municipal de Sintra, 7-9 de Maio de 2001. Publicado em: Rita Chaves & Tania Macedo (Org.), Portanto... *Pepetela*, Luanda, Edições Chá de Caxinde, 2002.

²³ “Velho João” em *Mensagem*, Casa dos Estudantes do império, Lisboa, ano XIV, nº 2. Artur C. Pestana, Artur Pestana ou Carlos Pestana publicou ainda alguns poucos contos: “As cinco vidas de Teresa”. Garibaldino de Andrade e Leonel Cosme (Org.), *Novos Contos d’África*, Sá da Bandeira, Col. Imbondeiro, 1962; “A revelação”. João Alves das Neves, *Poetas e Contistas Africanos*, Porto Alegre, 1963.

Universidade de Lisboa; de Paris – para onde vai fugindo ao serviço militar e, conseqüentemente, da guerra que começa já a pressentir-se –, parte para Argel, já dentro das fileiras do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola, que conduzirá o país à independência em 11 de Novembro de 1975). O 25 de Abril apanha-o nas matas angolanas como guerrilheiro, experiência que convocara para escrever, ainda em 1971, *Mayombe*, que só viria a ser publicado em 1980, o mesmo ano da publicação de *A Revolta da Casa dos Ídolos*, peça de teatro que é a efabulação do período referente às primeiras relações entre portugueses e *kongueses* (do Reino do Kongo). Antes, em 1972, publicara já *As Aventuras de Ngunga*, história do pioneiro Ngunga, menino órfão de treze anos que se torna homem nas matas: afinal uma singela novela de intenção pedagógica, escrita para servir de manual de alfabetização e escolarização nas zonas libertadas (e que era suposto ser traduzida para a língua mbunda) e, em 1978 *Muana Puó*, uma viagem de dois jovens em busca de Calpe, a cidade perdida – e sonhada (note-se que *Muana Puó* fora escrita – ou, pelo menos, acabou de o ser – em 1969, durante a luta de libertação). Seguem-se em 1984 *O Cão e os Calus*, sátira social incômoda sobre as imperfeições do “sistema socialista” cujas “especificidades angolanas” o tornavam uma contradição entre conceitos (a propalada liberdade e suposta justiça para todos são substituídas por clientelismo, pequena corrupção e nepotismo), e *Yaka*, saga de uma família de colonos que, mais do que radicar-se, se *nativiza* no espaço angolano – tornando-se até “portugueses de segunda”; em 1989 publica o romance histórico *Lueji: o Nascimento de um Império* (da Lunda) e em 1992 um manifesto de puro desencanto quanto às esperanças que a independência despertara, *A Geração da Utopia*; desesperança que continua em *O Desejo de Kianda* (1995), um romance *em cima do acontecimento*, sobre a abertura multipartidária e as engenharias ideológicas de antigos auto-intitulados marxistas, agora seduzidos pelas maravilhas do neoliberalismo que abraçam com a mesma ortodoxia anterior. Com os acordos de Lusaca, renascem as esperanças de paz e o romancista

publica aquele que considera o seu “feitiço falhado”, *Parábola do Cágado Velho* (1996): um exercício de reflexão sobre a intolerância e a cultura de exclusão como um dos males que minam a terra angolana e gangrenam o espírito dos homens; no ano seguinte, libertando-se da punção que adivinha da “intensificação do *factor acontecimento vital na vida do país*” (Mata, 1995: 32), regressa ao passado, ao Séc. XVII, e publica *A Gloriosa Família – o Tempo dos Flamengos*, romance que traça a génese da família Van Dum (deveria dizer da família Van Dúnem?), tomando-a como metonímia de uma Angola feita do cruzamento de gentes e negociação de interesses e tendo como pano de fundo o contexto das confrontações entre holandeses e portugueses, por um lado, e africanos, por outro, num cenário que traz, mais uma vez, da sombra o papel participativo destes no processo histórico.

O contexto discursivo destas *ficções historiográficas* (Linda Hutcheon) aponta para possibilidades de outras leituras do passado – que designo como *releituras* –, de suas reinterpretações, para o moldar às exigências da compreensão do presente: um presente cuja complexidade o tem tornado colectivamente trágico. É ainda no contexto dessa ritualística do olhar sobre o passado para o integrar numa estrutura de interpretação do presente e sob a punção de uma disposição explicativa do mundo, que em 2000 o romancista surpreende os seus leitores – a mim, pelo menos – com “uma fábula para todas as idades”, o romance intitulado *A Montanha da Água Lilás*, trazendo-nos uma aparentemente anódina narrativa, contaminada pela retórica do conto popular. Trata-se de uma estória contada por um velho, o avô Bento, uma estória *trans-espacial* e intemporal, sobre indivíduos (lupis, jacalupis e lupões) que não souberam gerir a sua riqueza e acabaram sendo vítimas dela: surpreende *A Montanha da Água Lilás*, digo eu, porque baralha o horizonte de expectativas do leitor habituado a uma escrita de auto-reflexividade que o autor sempre fez. Quer dizer que normalmente os romances de Pepetela se realizam na “auto-consciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas” (Hutcheon, 1991: 21-22).

E é disso também que quero falar: a escrita de Pepetela é uma escrita que se questiona, que pensa a sua funcionalidade e a sua eficácia para além da ficcionalidade, uma escrita que finta o “doce” e explode no “útil”, uma escrita que, como polariza Stephen Greenblatt, confronta dolorosamente “prazer” e “interesse” (Greenblatt, 1989: 1-14). Prazer estético e interesse pedagógico e ideológico. Aliás, Pepetela nem refuta a dimensão ideológica – e pedagógica, acrescento eu – da sua escrita:

Um país que tem estado em guerras cruéis constantes e não se fraccionou (nem parece ter tendência para isso) é porque tem algum cimento muito forte a ligá-lo. A questão é: de onde veio esse cimento?

Há evidentemente outros factores, até de ordem política, mas sem dúvida que a História tem peso nesse processo. E neste caso pode dizer-se que é ideológico considerar-se o passado como fonte de conhecimento do presente. (Pepetela, 1999)

Pepetela não enjeita, pois, essa vertente ideológica da sua obra, no sentido em que Fredric Jameson entende esse investimento ideológico como “uma função instrumental de um dado objecto cultural”, com um “poder simultaneamente utópico e de afirmação simbólica de uma forma de classe específica e histórica” (Jameson, 1992: 301). Mesmo porque hoje é ideia consensual, tanto na meta-história como na ciência narratológica, que a narrativa não apenas é um instrumento de ideologia, mas o próprio paradigma de ideologização dos discursos em geral (White, 1992: 33). Numa sociedade em que, devido à incipiência da academia, a instituição literária constitui um outro pólo do saber, com estatuto que se conjuga com o poder de validação de instituições que regulam o “vínculo social”²⁴, a relação história/ficção, sendo uma

²⁴ É interessante notar como os romances são objecto de discussão entre historiadores e antropólogos, como aconteceu, por exemplo, com *Yaka*, de Pepetela e *A Casa Velha das Margens*, de Arnaldo Santos.

constante nas literaturas que emergem de situações conflituais em processo de autonomização (política, cultural, social) é, na literatura angolana, singular.

Essa singularidade advém do facto de que, pela literatura, se vai escrevendo também a história do país – e *Mayombe* é, mais uma vez, um “registo” (o único, dizem alguns) do que foi a guerrilha na frente do Cabinda. Cumpre-se deste modo o preceito teórico de Hayden White de que um acontecimento histórico é aquele que é susceptível de, pelo menos, duas narrações da sua ocorrência (White, 1992: 20) – no caso conhecemos a narração literária e ficamos à espera que, pela pesquisa de fontes orais, se realize a modalidade científica da narrativa histórica deste passado recente de Angola.

As duas narrações de que fala White, podendo referir também duas perspectivas, pelo menos, duas visões sobre o mesmo acontecimento, referem duas modalidades discursivas, duas formas de relatar, dois modos de textualizar, duas realizações discursivas – a histórica e a ficcional. A lógica da relação entre os dois discursos é, assim, de complementaridade devida ao facto de ambos os discursos perseguirem os mesmos objectivos: “oferecer uma imagem verbal da ‘realidade’” (White, 1994: 138). Com efeito, perseguindo o raciocínio segundo o qual os eventos ocorrem, mas os factos são constituídos na descrição linguística²⁵, pode inferir-se que a história, sendo discurso que *busca* a legitimação do seu estatuto de verídico, não se divorcia do seu referente nem impugna a dicotomia verdadeiro/falso que se incrusta na representação factual – e nisso reside a sua *operatividade*. Porém, como *discurso* que busca representar um passado com pretensão a real, recorre a estratégias textuais que absolutizam a sua condição de “instrumento de mediação” – e nisso reside a sua *performatividade*.

²⁵ “Events happen, facts are constituted by linguistic description”. Hayden White, «Figuring the nature and times deceased: literary theory and historical writing». Ralph Cohen, *The Future of Literary Theory*, New York/London, Routledge, 1989, p. 35.

Estas duas modalidades discursivas sobre acontecimentos “reais” não são, com efeito, antagónicas ou sequer desvinculadas. Na literatura angolana, sob a punção da ideologia nacionalista, a história foi recurso para, através dos mitos de que qualquer história nacional vive, se constituir como veículo de afirmação cultural e reivindicação política. E por isso, isto é, por imperativos exteriores ao texto, o acontecer histórico era transformado em “material épico” para a celebração de uma nação imaginada, a ser inventada. Hoje, em período pós-colonial, em que os imperativos pátrios são outros – e não já a sua afirmação – a literatura angolana parece inverter a perspectiva evenemencial daquela “grande narrativa” da nação que a “história nacionalista” fixou. Esta foi uma busca “natural”, a busca num “tempo anterior à história”, o tempo do futuro que sucede a um presente insuportável – um presente paradoxalmente anterior (colonial) e actual (pós-colonial). Como toda a narrativa de nação, o “grande relato” da nação angolana, impulsionado pela ideologia nacionalista, exaltava o passado como “memorial de grandeza” mas com a previsão do futuro – portanto, uma história das origens aberta ao futuro – para o que seria interessante, desde já, compulsar o final de *As Aventuras de Ngunga* ou mesmo de *Mayombe*:

Vê bem, camarada. (...)

Se Ngunga está em todos nós, que esperamos então para o fazer crescer?

Como as árvores, como o massango e o milho, ele crescerá dentro de nós se o regarmos. Não com água do rio, mas com acções. Não com água do rio, mas com a que Uassamba em sonhos oferecia a Ngunga: a ternura. (Pepetela, 1976: 128)

O mesmo “tom” de abertura ao futuro assume João, o Comissário, após a morte de Sem Medo, ele que “naturalmente” o

substituí²⁶. Não admira que num tal contexto a escrita literária de representação histórica se aproximasse da narrativa histórica científica por ambas serem teleológicas, pois a finalidade e a função estavam envolvidas pela edificação moral e pelo dever patriótico.

Os primeiros relatos da historiografia nacional, de que o mais célebre parece ser a *História de Angola*²⁷, foram envolvidos numa apologética patriótica e de edificação moral, de que o mais recente exemplo me parece ser o último discurso do Presidente José Eduardo dos Santos na abertura da conferência internacional sobre Direito, Democracia e Cidadania que em Maio decorreu em Luanda²⁸. Na sua elocução, José Eduardo dos Santos faz o relato do processo doloroso da nação angolana, remontando ao Séc. XIX, à Conferência de Berlim, rastreando o passado recente feito de guerras como as de “resistência”, de “libertação”, de “agressão e ocupação de parte do território nacional” pelo regime do *apartheid* da África do Sul, de guerra civil e da instrumentalização desse processo por certa comunidade internacional, num jogo a que a politologia designou como “guerra fria”. Tal *narração* da *nação*, marcada forçosamente pela componente heróica, reforça o que assinala François Furet como exaltação da grandeza ou do sentimento nacionais que, segundo o historiador francês, “continua a ser uma das grandes justificações da história narrativa, depois de ter sido, sem dúvida, o seu impulso

²⁶ Mas compulsemos ambos os finais com o de *A Geração da Utopia*: apesar da possibilidade de *reinicialização* que o final sugere, a sessão carnalizante do culto da Igreja da Esperança e Alegria do Dominus, com a participação, cumplicidade e patrocínio de Malongo (empresário) e Vítor (político), metonímias dos novos mandantes do país, é metáfora de um novo ciclo em que os dois poderes estão de mão dadas no aproveitamento do vazio que a realidade criou no espírito do povo. E essa aliança, Aníbal, o Sábio, considera-a catastrófica, já em 1992. E hoje, mais de uma década depois?!

²⁷ É interessante notar que a autoria desta *História de Angola* é anónima, pois tratando-se de um trabalho de equipa, os nomes dos autores não vêm indicados – o que reforça ainda mais o alcance mítico deste “grande relato” da nação angolana.

²⁸ Conferência sobre “Direito, Democracia, Cidadania”, organizada em Luanda pela Faculdade de Direito da Universidade Agostinho Neto, de 2 a 4 de Maio de 2001.

fundamental: todos os povos precisam de uma narrativa das origens e de um memorial da grandeza que possam ser ao mesmo tempo garantias do seu futuro” (Furet, 1977: 83). Só que, tal como hoje, se os profissionais já não se compadecem com os mitos da história, também o não fazem os escritores – e, para mais, um escritor com vocação para historiador, como Pepetela (lembre-se, a propósito, que ele é um dos autores da *História de Angola*).

Assim, num primeiro momento a *nação* constituiu-se como memorial de feitos heróicos (*A Vida Verdadeira de Domingos Xavier, Nós, os do Makulusu* ou a estória «O fato completo de Lucas Matesso», de *Vidas Novas*, obras de Luandino Vieira) e significou homogeneização e liberdade (*As Aventuras de Ngunga*). Nação agenciada pela elite nacionalista, num momento de extensão em que se impunha esgarçar as suas fronteiras e desvinculá-la da perspectiva que a tomava como corpo substantivo e normativamente definido e caracterizado, ela passaria a demandar descentralização e plena cidadania. E descentralização significa novas visões sobre o “nacional” que, por sua vez, pressupõem confronto de posições sobre o “nacional”, diversidade de perspectivas ideológicas, dispersas configurações identitárias diferentes e disseminadas no tempo e no espaço. É nesse equilíbrio entre a expressão e a sua substância que reside a instância centrifugadora de aspirações que tem vindo a dominar a escrita de Pepetela. E, nesse sentido, pode considerar-se essa obra como *reescrita* do “canónico” discurso literário da *nação*, visando a construção de uma cultura da diferença: diferença de condições e existência culturais, linguísticas, ideológicas...

Em que consiste essa *reescrita* ou essa *contra-discursividade*? Em contínuas implosões na escrita da *nação* e no questionamento das verdades absolutas, consequência do desencantamento larvar destes vinte e cinco anos, do processo de desencanto – mas também um denominador comum desta nossa condição finissecular, finimilenar.

É nesse sentido que a obra de Pepetela antecipa discussões com que a sociedade se confrontará ou que o discurso oficial (político ou científico) quer rasurar ou omitir: foi assim com *Mayombe*, com os

diversos tipos de diferença que insidiosamente se intrometiam nas questões essenciais dos guerrilheiros; foi assim com *O Desejo de Kianda* – e hoje já ninguém se abstém de falar de que não é possível construir a democracia com democratas arrivistas e reciclados como CCC; foi assim com *Parábola do Cágado Velho* – e a consciência cívica contra a guerra hoje já não distingue, como os habitantes da aldeia da Munda, o exército dos “nossos” e o dos “outros”:

– *Mas então o Kanda é dos nossos e o Luzolo do inimigo?*

– *Penso que sim. Pelo menos o Kanda é dos meus nossos, não sei quais são os nossos dos outros.*

(Pepetela, 1996: 100)

Do mesmo modo que, em *A Revolta da Casa dos Ídolos*, membros da família real não são inocentes no processo de escravização generalizada que se seguiu, até da família real, também em *A Gloriosa Família* a rainha Jinga faz alianças com estrangeiros para derrubar estrangeiros, sendo retratada como uma personagem cuja “ciência política” é de foro maquiavélico, diferentemente da rainha celebrada naquele que talvez seja o primeiro “romance histórico” da literatura angolana, *Nzinga Mbandi* (1979), de Manuel Pedro Pacavira, como heroína da resistência contra a penetração europeia no seu território. Confrontem-se, a exemplo, as duas apresentações da rainha do Ndongo:

Tinham-lhe dado o nome de Ana de Sousa, havia os que lhe chamavam Jinga (...) mas o nome dela verdadeiro é esse mesmo que vem na capa: Nzinga Mbandi.

Não devia ser mulher para se dar lá a essa fitas de puxar a cara, amarrar a testa, alçar os peitos, pôr o rabo a pino, e coisas outras dessas. Factos há que nos levam a pensar que ela cresceu

bela, carinha bonita, alegre simpática, sendo o seu defeito: virar bicha-fera-ferida, caso que lhe violassem um direito, tanto é que uma formidável história ela nos deixou, uma história que mete respeito, o motivo que me traz a conversar aqui com vocês. Mas começemos pelos tempos dos eus passados. (Pacavira, 1979: 17)

(...) foi muito ousada a maneira como Baltazar Van Dum aproveitou a sua ascendência flamenga para enganar a rainha [Jinga Mbandi], que de facto detesta que a tratem assim, pois ela diz é rei, porque só rei manda, e ela não tem nenhum marido que mande nela, ela é que manda nos muitos homens que tem no seu harém e que chama de minhas esposas. É Rei Jinga Mbandi e acabou. Rainha ou rei, no entanto, foi enganada e bem enganada pelo meu dono. (Pepetela, 1997: 23).

Por outro lado, a significação que se pode retirar desta última urdidura romanesca e do lugar actancial tanto da rainha Jinga Mbandi como do Mani Luanda é que os africanos são, não raro, cúmplices da sua trágica história – uma ilação que se pode também retirar da mensagem de *A Montanha da Água Lilás*. Pode pensar-se, por outro lado, que buscando a alteridade da “verdade”, ou versões dela, se busca também a desconstrução do monolitismo, pelo apagamento do único sentido da história. E outra estratégia para essa relativização do olhar consegue o romancista através de um dispositivo textual feito de pulverização de vozes e perspectivas – e cito os romances *Mayombe*, *O Cão e os Calus* e *A Gloriosa Família*: nestes romances os próprios narradores se “confessam” impotentes em expressar com imparcialidade e globalmente a realidade, ao permitirem que outras vozes narrantes se apropriem da narração, enquanto em *A Gloriosa*

Família a consciência histórica do narrador – um escravo mudo e analfabeto que se “serve” do “pó branco da pomba ou nos riscos traçados nos ares das encruzilhadas pelos espíritos inquietos” (Pepetela, 1997: 393-394), para registrar a história – dizia, a sua consciência histórica é tão intensa e dolorosa que ele se questiona constantemente quanto ao seu lugar na história, o exercício e a ética da sua “posição” de registador da história:

Tudo o que possa vir a saber do ocorrido dentro do gabinete será graças à imaginação. Sobre este caso e sobre muitos outros. Um escravo não tem direitos, não tem nenhuma liberdade. Apenas uma coisa lhe não podem amarrar: a imaginação. Sirvo-me sempre dela para completar relatos que me são sonogados, tapando os vazios. (Pepetela, 1997: 14)

A afirmação de Pepetela, disseminada nas falas de Aníbal, personagem de *A Geração da Utopia*, e antecipada mais de uma década antes nas de Sem Medo (*Mayombe*), de que os propósitos da revolução foram traídos – ideia que o escritor reitera na entrevista à rádio “Voz de América”²⁹ e que foi reproduzida no jornal Angolense³⁰ – indica que da transformação assinalada pelos desamores do presente resulta a proposta de uma outra utopia. Todavia, a consciência histórica individual tem imposto as suas condições a qualquer nova utopia. E sendo a consciência histórica –

uma consciência determinada pelos acontecimentos a curto prazo; é a conjuntura que condiciona as suas reacções de optimismo ou de pessimismo em relação ao futuro. (Furet, 1977: 92)

–, é essa consciência histórica que leva a que a obra romanesca de Pepetela funcione com uma lógica antiépica que acaba por referenciar

²⁹ A entrevista foi para o ar no dia 15 de Janeiro e começou a circular na internet no dia 16.

³⁰ *Angolense*, Luanda, 27 de Janeiro a 03 de Fevereiro de 2001.

os ideais agônicos da revolução e do espírito nacionalista animado pela imaginação utópica, ideais construídos sobre uma mística do heróico e do épico.

São por isso significativos a urdidura da trama e o dispositivo textual da lógica antiépica da novelística de Pepetela. Um desses dispositivos é o lugar da guerra como dinamizadora de ciclicidade histórica e não de harmonização de diferenças. Só para ilustrar o que quero dizer, é interessante notar que a paz que Lueji conseguiu para o seu império não adveio da guerra que não chegou a travar com o irmão, que se retira para o Cassai, mas da capacidade de ambos em porem em cima da mesa as suas razões, diferenças e mágoas, num episódio que me parece dos mais expressivos da cumplicidade entre os dois irmãos e significativos do romance:

*Contigo aprendi muito e sobretudo
que algumas tradições há que preservar, senão um
homem se perde nas suas dúvidas e se consome
em pequenas lutas sem significado.* (Pepetela,
1989: 408).

Numa altura (2001) em que a sociedade angolana discute a “eficácia” da guerra e a sua funcionalidade como fatora de paz, a obra de Pepetela revela-se campo bastante para uma discussão especulativa sobre ela, cumprindo o preceito da sua pensatividade, ou seja, da sua meta-historicidade, e funcionando para além da sua ficcionalidade.

A guerra como fatora da dinâmica temporal

É, pois, a consciência histórica – ou, como também equaciona Saramago, a consciência intensíssima, quase dolorosa, do presente (Saramago, 1990) – que leva Pepetela a olhar na direcção do passado.

E uma constante desse passado é a guerra. Por isso, um aspecto característico da estética romanesca de Pepetela é a guerra como marcador da temporalidade. Esse tipo de marcação da dinâmica temporal, tão frequente nos romances de Pepetela, é determinado pela “matéria temporal”: narrar a *nação* angolana pressupõe a textualização de um passado de guerras e da guerra como força motriz das transacções cíclicas, com particular destaque em *Parábola do Cágado Velho* e em *A Gloriosa Família*. É também a guerra que marca o ritmo da periodicidade, com a desestruturação social, a sua reordenação implicando reajustamentos de mentalidades e instituições, significadores importantes de mudança dos ciclos históricos.

O primeiro romance que inaugura esse significador como marca da construção nacional é o romance *As Aventuras de Ngunga*. Em romances posteriores – *Mayombe*, *Lueji*, *A Geração da Utopia*, *Parábola do Cágado Velho* – a presença da guerra é uma “forma de passagem” a nível diegético e discursivo, que aponta para novos ciclos históricos ou configurações culturais e ideológicas a nível da construção (da ideia) de *nação*. Em *Parábola do Cágado Velho*, logo no início, quando Ulume rememora o passado através de uma temporalidade pontuada por guerras, vai-se percebendo também como a ideia de Angola se foi modificando ao longo dos tempos e a “comunidade nacional” foi emergindo: com efeito, ao primeiro estádio da guerra tribal e feudal, pela consolidação de um poder hierárquico, segue-se a guerra imperial cujo objectivo era a expansão territorial e a dominação das populações conquistadas; segue-se o período colonial cujo propósito era a exploração dos recursos naturais até à exaustão, recorrendo à mão-de-obra das gentes da terra. Na

pirâmide social, porém, a designação dos ciclos é secundária para quem, como Ulume, sofre os seus directos efeitos:

Ganhava um ou outro [exército de sobas], o certo é que muita gente morria. Durante o tempo da guerra, não se podia cultivar. Os celeiros ficavam vazios, a fome vinha. (Pepetela, 1996: 19)

Mas é interessante notar que, não obstante uma explicitação dos malefícios da guerra, ela funcionava como significante escatológico (fome, mortes, fuga, destruição) com consequência regeneradora num quadro mais amplo: o alargamento territorial e a unificação que logo se degenera face às verdades adquiridas, tempo em que se vive “o fascínio por outros mundos”.

Mesmo em *Lueji: o Nascimento dum Império*, a guerra (e a ameaça dela) cumpre uma tripla função cosmogónica: ela visa alargar o império de Lueji e travar as pretensões usurpativas de seu irmão Tchinguri, que se sentira injustiçado com a subida ao trono da irmã, mas também é estratégia de consolidação do poder perante os Tubungo, que sempre a olharam com desconfiança³¹.

Esse significante cosmogónico que a guerra encerra de forma tão constante na obra de Pepetela acentua-se quando a guerra é de libertação, contra o regime colonial – regime estrangeiro, exógeno e sem quaisquer identificações com as populações: aqui não se trata apenas de unificação ou consolidação territorial, uma etapa necessária para a constituição da comunidade imaginada, mas, sendo de libertação, uma etapa fundamental para a fundação nacional que, aliás, e consequentemente, em *Lueji* já se insinua.

Quer se trate de uma construção realista como em *As Aventuras de Ngunga*, satírica como em *O Desejo de Kianda*, de celebração

³¹ Interessante neste contexto é a conversa entre Lueji e o irmão Chinyama sobre a ideia de Tchinguri acerca do exército e do povo – “ideias perigosas para os Tubungo”, como considerou a própria Lueji (*Lueji*, 1989: pp. 162-165).

histórica como em *Mayombe* e em *Lueji*, de documentação histórica como em *Yaka* e em *A Gloriosa Família*, de significação alegórica como em *Parábola do Cágado Velho*, a novelística pepeteliana introduz sempre a guerra como predador episódico ou cíclico de movimentos históricos – movimentos esses que não se fecham na sua irrevogabilidade. Renovam-se constantemente, numa operação que regenera a violência e gera outras guerras, numa lógica espiralar de violência cujo fim só pode ser trágico, exemplo que *Yaka* dá pela tragicidade dos destinos dos filhos de Vilonde e Alexandre Semedo. Por isso é que esse significante não é cosmogónico em *A Gloriosa Família*: uma sucessão de guerras de que o fim foi uma paz precária que nem Matilde, a “feiticeira”, mais funcionando com uma “cassandra”, não conseguiu prever. Foi essa “inutilidade” da função bélica, essa sua função absolutamente escatológica, que os dois filhos de Kondi, Tchinguri e Lueji, previram, evitando ambos, por isso, uma confrontação.

É sob o signo do desencanto, da distopia, que Pepetela escreve. Ou pelo menos, é esse signo que contamina as minhas leituras de Pepetela – e as suas entrevistas parecem iluminar as minhas leituras.

Embora saibamos que a historicidade do discurso, ou a historicidade da realidade discursiva, que tem a ver com as circunstâncias do contexto, resulta da transfiguração do real desse contexto, essa contingência – o desencanto pós-colonial – é um real incontornável. E, no entanto, a estratégia de Pepetela para o neutralizar – ou para o reverter – não é a reverberação da história, de que resultaria uma utopia negativa. Antes de chegar à desagregação da comunidade e à sua dispersão e submissão aos outros animais, muitas alternativas tiveram os habitantes da montanha da água lilás; não souberam aproveitá-las e sucumbiram. A proposta de alternativas está nas entrelinhas dos textos que intentam chegar à percepção histórica, instaurando outro tempo, o da *heterotopia*, um antídoto da utopia, termo que Boaventura de Sousa Santos define como a busca de uma “Pasárgada 2”. Esta resulta da “deslocação radical dentro de um mesmo lugar, o nosso”, tempo de “relativização do

conhecimento, [de] distância lúdica em relação a outras formas de pensar e agir, enfim, outras formas de vida “ (Santos, 1994: 280).

A insidiosa, lenta e persistente *deslegitimação* do regime instituído gera uma “escrita de compensação”, mas não labora para que a autópsia do sistema possa resultar na sua justificação (como também acontece), enquanto as imperfeições são criticadas. Não se pense, portanto, nesse fenómeno como efeito de uma crise ou declínio da utopia ou, ainda menos, de um desmoronar generalizado de sentido da história. Ou, apenas, da existência com um significado mais amplo, a expandir-se para a transcendência da história de que já Georg Lukács e mais tarde Michel Vanoosthuysse (1996: 16 e ss) já falavam e que Avrom Fleishman considera como a força motriz do pensamento, que relaciona os três eixos da temporalidade (passado – presente – futuro) que fundam a consciência histórica (Fleishman, 1971: 15).

Nem isso: longe de ser uma escrita de crise ou, pior ainda, do declínio da utopia, à desmitificação da utopia (da nação e do homem novo) segue-se a sua revitalização (da utopia) e a dos caminhos épicos atrás trilhados. Disso resulta a construção de um outro tipo de utopia, que doravante consiste numa deslocação do centro para a margem, da sombra para a luz, do monólogo para o diálogo, do mesmo para o diferente: o meio rural, as responsabilidades e crimes, as diferenças de toda a ordem são exumados e tecidos como componentes da *nação*. Poderá parecer que a *nação* assim narrada (a)pareça em crise; mas a inscrição da *nação* no contexto de crise, o repensá-la como corpo dilacerado por várias fracturas são actividades que pressupõem a adopção de um referencial histórico para a reconstituição do tecido narrativo da *nação* com uma dupla eficácia: a implosão da narrativa de um *nação* rasa e monocolor e a crítica da privatização dos factos que tanto a ideologia colonial como a nacionalista empreenderam da história do país.

Como uma narrativa histórica, a ficção de Pepetela não é apenas a mediadora entre o passado e o presente; incumbiu-se também – e retomando agora a epígrafe deste texto – da tarefa especial de reunir dois modos de compreensão do mundo que costumeiramente

estariam invariavelmente separados (White, 1994: 40). Porque entendeu, o autor desta escrita, que o passado funciona como a “pré-história” do presente (Foley, 1986: 162), como prefiguração do presente e que, afinal, contrariamente ao que diz o autor em *A Geração da Utopia*, nem os ciclos são eternos, porque não pode haver ponto final em histórias por contar – como esta nossa guerra... Por isso, tal como os destinos de Sara, Aníbal, Malongo, Vítor, Elias poderiam ser *reinicializados* (porque a estória não tem ponto final), também o dos angolanos poderá sê-lo. Basta que saibam, diferentemente dos habitantes da montanha lilás, escolher a alternativa que contemple negociações de sentidos, respeito pelas diferenças e diálogo entre diversidades.

Queluz, 8 de Maio de 2001

*Sob o signo de uma nostalgia projectiva**:
a poesia angolana nacionalista e a poesia pós-colonial

*Cada geração, numa
certa opacidade,
descobre a sua missão;
assume-a ou se torna
traidora.*

Frantz Fanon

Não me parece excessivo afirmar que, hoje, a literatura angolana, reagindo à intrigante e nada apaziguadora (pelo menos até 2002) dinâmica da situação pós-colonial do país, vive um período de singular eclectismo estético e produtividade reflexiva. Tal se deve a uma dialogia transtextual e intergeracional e à necessidade de repensar o país, tarefa em que a literatura se assume como vanguarda, continuando a ser veículo privilegiado da actividade reflexiva, agora quase substituindo os cientistas sociais (historiadores, sociólogos, politólogos) no registo e análise dos acontecimentos e fenómenos que ainda não foram erigidos a “objecto” de estudo.

No entanto, apesar de a literatura angolana continuar ainda a cerzir a identidade na senda da história e das imagens e memória dela, os pressupostos e os destinadores hoje são *outros*, ou antes, essa alteridade já não remete apenas para os sujeitos *do* exterior, mas também contempla aqueles *mesmos* que são partícipes do estado do país. Isto é, as novas gerações de escritores assumem de forma incisiva a *internalização* do olhar e não descuram as *novas* relações de poder.

* Publicado nos Estados Unidos, em inglês, na *RAL (Research in African Literature)*, com o título: «Under the sign of a projective nostalgia: Agostinho Neto and Angolan post-colonial poetry» (no prelo).

Na verdade, é sabido que no período colonial-fascista, em que se gerou a estética nacionalista, a produção literária fez-se em diálogo com a ideologia libertária. A estética literária de então mobilizou, por isso, uma retórica que buscou partilhar memórias imaginariamente históricas e sociais e colectivizar angústias e aspirações, enveredando por terrenos temáticos e estilísticos que, visando a rasura e o obscurecimento de conflitos e de pulsões divergentes dentro da “comunidade imaginada”, intentavam a construção de um corpo uno e coeso, dentro dos propósitos do nacionalismo – que se pode definir, segundo Ernest Gellner, como sendo “um princípio político que defende que a unidade nacional e a unidade política devem corresponder uma à outra” (Gellner, 1993: 11).

Para reforçar a contaminação épica da escrita do período de definição do sistema literário, outro esquema foi o recurso à elaboração do imaginário cultural, a partir de índices retirados da natureza e da sociocultura (gentes, sinais de uma vivência quotidiana, do espaço físico e social) e transformados em símbolos. Por via destes, intentava-se, pelo poder encantatório da palavra, o estabelecimento de um elo social, psicológico e afectivo-sentimental entre indivíduos, cumprindo-se uma função extratextual de eficácia ideológica.

Através desses *lugares* culturais, ou *culturalizados*, de sinais retirados da geografia e da natureza, de valores e atributos (re)inventados da sociocultura e (re)elaborados intelectualmente, cantava-se a pátria – “comunidade de leis e instituições muito centralizadas e unitárias com um propósito político” (Smith, 1997: 23): pátria que, embora carente em justiça humana, era pródiga em natureza. E essa prodigalidade da natureza e harmonia entre homem e natureza funcionavam, nas palavras de Antonio Candido, “como construção ideológica transformada em ilusão compensadora” (Candido, 1989: 149). É esta a lógica de poemas como “Havemos de voltar”, “O içar da bandeira”, “Adeus à hora da largada”, “Não me peças sorrisos”, “O caminho das estrelas”, “Campos verdes”, “Sangrantes e germinantes” ou “Caminho do mato”, de Agostinho Neto; ou “O rio da nossa terra”, de António Jacinto: neles, como

aliás em muitos outros poemas de *Sagrada Esperança*, o caminho do mato e do contrato, do sofrimento e da dor, da espoliação humana e da exploração até à exaustão das riquezas da terra utilizando a mão-de-obra local – afinal, é isso o colonialismo – transformava-se em “caminho das flores/flores do amor” (“Caminho do mato”).

Porém, após o período de agenciamentos ideológicos finalísticos, de exigência nacionalista, hoje as motivações dos actores da escrita são outras, o que faz do panorama literário angolano um espaço diversificado e eclético. Embora seja temerário caracterizar o actual período a partir de apenas uma tendência estética, pode inferir-se que a natureza ideológica da nova escrita do corpo da nação e da identidade é ainda de nostalgia, pela tendência para o passado como um traço característico da imaginação utópica, que ainda subsiste. Porém, operando um processo canibalesco, no sentido da devoração como metáfora da assimilação crítica dos elementos da estética fundacional, com a condição de esses elementos retirados serem reelaborados em moldes do contexto histórico, sob a urgência das várias tensões fracturantes da sociedade angolana actual.

Na nova visão do país, as contingências do fazer histórico-cultural e socioeconómico são simbolicamente acopladas pelo processo (ainda) de reconstrução nacional, agora com recurso à “consciência subjectiva”. É por via desta consciência individual que se perseguem ainda a memória histórica e as feições e as particularidades das representações da História, com o intuito de desmontar as (possíveis) estratégias de realização da nação política, para a transformar em nação cívico-territorial. Esta torna-se agora a base sobre a qual os indivíduos podem reclamar direitos legais na comunidade (Smith, 1997: 147-148). Trata-se de uma função que na nova poesia angolana parece estar a destituir o modelo primordial de construção dessa “comunidade imaginada” – afinal, na altura, pensada de uma forma “higiénica” –, em tempo da mais precária condição em que vivem os seus filhos, sobretudo desde que o estado de guerra se *naturalizou* em Angola.

Por isso, parafraseando Antoine Compagnon, a questão que orientará as minhas reflexões é: que terá restado dos nossos “antigos amores”, aqueles poemas pelos quais aprendemos a amar a pátria e que foram as letras das canções mobilizadoras da revolução nos anos 70? Ou seja: que diálogo estabelece hoje a actual poesia angolana com a geração demiúrgica do sistema literário nacional, de que Agostinho Neto é um dos representantes, para (continuar a) pensar o país?

É no contexto desta nova função que me parece significativo o diálogo tenso e denso entre a poesia precedente, em particular a de Agostinho Neto e de António Jacinto (mas também Viriato da Cruz ou Aires de Almeida Santos), assim como a narrativa, sobretudo a de Luandino Vieira, com a actual literatura angolana, designadamente a poesia de Paula Tavares, Maria Alexandre Dáskalos, João Maimona, José Luís Mendonça e Adriano Botelho de Vasconcelos, cinco dos mais importantes poetas da actualidade. São todos poetas que se revelaram após a independência e que viveram – e suponho que ainda vivam – a “angústia da influência” dos clássicos angolanos, entendendo “clássico” no sentido em que o define Vítor Manuel Aguiar e Silva: “o clássico é aquele escritor que, seja qual for o tempo em que escreveu, é nosso contemporâneo, porque ainda tem alguma coisa a dizer-nos” (SILVA, 2002, 19). Enfim, como dialoga a actual poesia com os nossos clássicos, autores que fundaram o sistema literário angolano?

Esta geração de poetas, todos na casa dos cinquenta anos, ou quase, continua a ser historicamente caracterizada por uma disponibilidade para dizer a nação e a identidade. Adriano Botelho de Vasconcelos e José Luís Mendonça, por exemplo, que se revelaram ainda nos anos 70, têm uma poesia ainda muito marcada por sinais de celebração utópica. Quem ler *Voz da Terra* (1974) e *Abismos de Silêncio* (1996) e *Tábua* (2004), de Botelho de Vasconcelos, poderá pensar tratar-se de poetas diferentes; o mesmo se passará com a viagem de *Chuva Novembrina* (1981) a *Quero Acordar a Alva* (1997) e a *Ngoma do Negro Metal* (2000), de José Luís Mendonça. Poéticas

diferentes, sim, porque os primeiros livros – *Voz da Terra* e *Chuva Novembrina* – são de celebração da revolução, numa colagem aos desígnios da “escrita de combate”, realizada numa construção isotópica, isto é, numa rede semântica que remete, no caso de Botelho de Vasconcelos, para a reiteração da “voz da terra”, de cujos sinais, em urdidura simbólica e alegórica, os demiurgos do sistema haviam construído a angolanidade; por seu turno, em José Luís Mendonça essa celebração realiza-se pela reiteração expansiva da semântica da fertilização do solo em tempo de liberdade (pela referência à independência de Angola, ocorrida a 11 de Novembro de 1975). Por outro lado, os últimos livros destes poetas – particularmente *Abismos de Silêncio* e *Ngoma do Negro Metal* – já denunciam a nostalgia de um futuro anunciado e não cumprido: o silêncio e o negro metal a denunciarem uma intensa melancolia e uma nostalgia regressiva, distópica. O modo elegíaco resulta da configuração semântico-pragmática privilegiada pelos dois poetas para expressarem as suas perplexidades perante o Mundo, perante o país e perante eles próprios.

A ideia de uma pátria rica cantada por Agostinho Neto no poema «Havemos de voltar», ou por António Jacinto em «Monangamba» e em «O rio da nossa terra», ou em «Quando os meus irmão voltarem», de Aires de Almeida Santos, é desqualificada pela visão da desapropriação das riquezas nacionais por uma entidade não localizada – apetecia-me dizer globalizada, na medida em que se trata de uma entidade com alcance *biopolítico* cujo poder, sem rosto, sem raça ou sem marcação nacional, é um sistema *transnacional*, que *descentraliza* e *desterritorializa* (Negri & Hardt, 2001: 12). Na verdade, trata-se de uma máquina que integra as diversas modalidades (o económico, o cultural, o familiar, o alimentar, até o afectivo) e que sequestra o próprio corpo sociocultural, o *bios* social. É esta preocupação que a obra de Pepetela também tece nas bordas do texto: em *A Geração da Utopia*, por exemplo, é legível a mesma entidade imperial interna – é por isso que falei de uma alteridade interna –, representada na figura de Malongo, que substitui a ordem

imperialista “tradicional” – afinal aquele *imperium* que já não significa “colonizar, controlar terras que não são nossas, que estão distantes, que são possuídas e habitadas por outros” (Said, 1995: 37). A profecia do poeta sobre o regresso à pátria concretizou-se e Malongo voltou à bela pátria angolana, à “Angola libertada/Angola independente” (Neto, «Havemos de voltar»), e se instalou na Terra:

[Malongo] estava lá há muito tempo preparada para a paz. Começou a vir à banda para pequenos negócios. Servia de intermediário de firmas belgas, francesas e holandesas, de médio porte, que queriam vender produtos ou tecnologias. Como era amigo antigo de responsáveis importantes (...) conseguiu os primeiros negócios. (...) Ele tinha de repartir a sua comissão. Mas mesmo assim ganhava muito dinheiro. Ganhou dez vezes mais num ano que em toda a vida anterior. Estava preparado para a paz tão esperada. (AGU, 259-261)

Porém, o interlocutor de Agostinho Neto neste canto das riquezas da pátria – feitas de recursos naturais e paisagísticos e de potencialidades culturais (a marimba, o quissange, o carnaval), parece ser, quase quarenta anos depois, José Luís Mendonça, particularmente em *Respirar as Mãos na Pedra* (1989), em *Quero Acordar a Alva* e em *Ngoma do Negro Metal*. Particularmente *Quero Acordar a Alva* – que funciona como um macropoema e se desenvolve em três momentos (as suas três partes denominadas livros: “Sobre o nocturno coração de África”, “Uma árvore fala” e “Quero acordar a alva”) – responde à eufórica “sagrada esperança” do regresso à pátria com o tenso “nocturno coração de África”. Leiamos a marcação distópica deste tempo no poema «Reconstrução Nacional»:

1974

*Quimbanguleiros³² de todos os muceques erguem o
verde
despertar das cidades
com blindagens de óleo palma
no eco encardido das nádegas*

1994

*Nossas crianças roem os dentes
neste céu etílico de balas perfumadas*

2004

*Nossa Senhora Santa Ana da Muxima
ainda marmoriza o país do rio Bengo
mas os deuses já não escarram mais o mel
da angústia em nossas bocas de papel*

Outro diálogo, na contramão, pode ver-se ainda entre o poema de Agostinho Neto «Sangrantes e germinantes» (*Sagrada Esperança*) e o de José Luís Mendonça «Sangrantes pedaços de metal» (*Ngoma do Negro Metal*): enquanto o poema de Neto termina com uma disposição claramente, melhor, profeticamente utópica,

*Pelo futuro eis os nossos olhos
Pela Paz eis as nossas vozes*

³² Quimbanguleiros eram estivadores das construções dos grandes edifícios do tempo colonial. Eram operários não qualificados que misturavam o cimento à areia e transportavam a argamassa, os tijolos e outros materiais pelos andares acima – daí a *kimbangula* (carregar às costas). Ao lado de cada edifício e construção, as mulheres dos bairros pobres chegavam para instalarem as suas cozinhas, panelões e carvão, para venda de funge com peixe de óleo palma, por um preço muito módico, à altura do bolso do *kimbanguleiro* – daí a expressão “com blindagens de óleo palma/no eco encardido das nádegas”.

*Pela Paz eis as nossas mãos
Da África unida no amor.*

– o de José Luís Mendonça é claramente de desesperança:

*sonhos do meu mundo reciclado
por quimeras de pombas terebintinas.*

Na poesia de José Luís Mendonça reescreve-se a contaminação que desde os tempos de combate nacionalista se operava entre pátria (a entidade institucional) e terra, vinculação que se sustentava na natureza, num movimento de identificação que se aproxima daquele que também ocorreu nos anos 30 na América Latina, para cuja literatura Antonio Candido olha quando equaciona do seguinte modo esse fenómeno de *cantar a terra/pensar a pátria*, transformando aquela (a terra) em justificativa desta (a pátria):

A idéia de pátria se vinculava estreitamente à da natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. (...) Um dos pressupostos ostensivos ou latentes da literatura latino-americana foi esta contaminação, geralmente eufórica, entre terra e pátria, considerando-se que a grandeza da segunda seria uma espécie de desdobramento natural da pujança atribuída à primeira. (Candido, 1989: 141-142)

Subvertendo a vinculação que, por um lado, então se operava entre nação e riqueza e, por outro, entre esta categoria e felicidade colectiva que se intentava construir, hoje o poeta José Luís Mendonça considera que –

*O africano está a escorrer
como um saco de sal
somos filhos do crude e a cinza
de um sol eterno negoceia nossos ventres
quando nos deitamos noite e dia
de orelhas cortadas pela guerrilha.
A preto e branco nos cassumbularam
os dentes no siso e no
maximbombo dos mortos a infância
do pólen sitiado toma assento.
E içam gruas de vazias bocas o porão
dos nossos sonhos a escorrer
como um saco de sal.*

(JLM, «Como um saco de sal», *Quero Acordar a Alva*)

O que ressalta neste diálogo, sempre na contramão, é que à ideia de africano – na sua versão metonimicamente angolana, o que reforça a *transnacionalidade* da entidade imperial –, que ainda tem a Mãe África como *superpátria*, se liga a de orfandade (material, cultural, espiritual) e de desapossamento da terra e do homem, ainda criança: “(...) no/maximbombo dos mortos a infância/do pólen sitiado toma assento”. E é esta última “herança”, a orfandade, que sintetiza esse sentimento de irrealização da utopia que percorre a poesia angolana contemporânea. Portanto, mais do que da orfandade do indivíduo em relação à pátria, é dela própria, a pátria, que os poetas contemporâneos falam, de uma instituição que já não espera uma entidade – quase messiânica – propulsora de mudanças e de transformações dialécticas, como em «Adeus à hora da largada» e «O içar da bandeira», ambos de *Sagrada Esperança*, de Agostinho Neto:

*Amanhã
entoaremos hinos à liberdade
quando comemorarmos
a data da abolição desta escravatura*

*Nós vamos em busca de luz
os teus filhos Mãe
(todas as mães negras
cujos filhos partiram)
Vão em busca de vida.
(«Adeus à hora da largada»)*

*Cheguei no momento preciso do cataclismo matinal
em que o embrião rompe a terra
humedecida pela
chuva
erguendo planta resplandecente
de cor e juventude*

*Cheguei para ver a ressurreição
da semente
a sinfonia dinâmica do
crescimento da alegria nos
homens*

(...)

*Quando eu voltei
O dia estava escolhido
E chegava a hora
(«O içar da bandeira»)*

Em contrapartida, o metal das minas de diamante, ouro, cobre e de petróleo “a que haveríamos de voltar”, já não gera vida, como se pode ler em «Ngoma do negro metal»:

*Do negro metal de Cassinga³³ hoje o ngoma
ergue o eco de vozes canonizadas
pela extrema-unção do fuzil. E o navio
de bocas ressarcidas morde musical
o reescrito papel do oceano.
Nos élitros da noite os cães fecundam
o antropométrico cenário: entre raízes
o ventre da morte estala vertical.*

Por seu turno, tanto Paula Tavares, em *Dizes-me Coisa Amargas como os Frutos* (2001), como Maria Alexandre Dáskalos, em *Lágrimas e Laranjas* (2001), desfazem a semântica da espera esperançosa e transformam-na numa espera desencantada, injectando-lhe sinais de uma nostalgia que se prolonga pela desventurosa existência, perante a indiferença daqueles por quem esperaram:

*tristezas os olhos
de onde me olhas
detrás de um tempo passado,
o tempo das promessas antigas.*

*Teus olhos, amado,
são os olhos de alguém
que já morreu
e ainda não sabe.*

(PT, «Sombras»)

³³ Importante zona mineira no município da Jamba, no interior da província da Huíla (zona fronteiriça, entre as províncias da Huíla e do Kunene), pertencente à Companhia Mineira do Lobito. O ferro era escoado pelo Porto do Namibe (ex-Moçâmedes), especialmente construído para esse efeito, e onde hoje existe o projecto de um Terminal Mineralífero.

*Os filhos de Eva
não têm a memória do Éden.
Foi com o silêncio
que a serpente se fez pagar.
Eles passam por ela indiferentes
e
caminham sem retorno.
Nem a solidão de Eva
nem o pranto de Adão
lhe arrepiam os passos.*

(MAD, «Os filhos de Eva»)

Já não há o enlevo dos poetas por um corpo pródigo, igualitário, harmonioso e sem fissuras. Contra a ilusão da “bela pátria/nossa terra”, a poesia contemporânea de Angola instaura o diálogo tenso com os discursos poéticos fundadores, através de uma sucessão de anomalias da natureza que remetem para a desenrolar da História, como em *Ex-Votos* (2003):

*Em cima do morro de salalé
Não nasce a orquídea
Nos lagos secos da lua
Não andam os peixes
Das pernas das raparigas
Não desce sangue*

*A cinza lenta da noite
Devora a fogueira.*

(PT, «Em cima do morro de salalé»)

É o que acontece também com o sujeito da enunciação do poema de Maria Alexandre Dáskalos, poetisa revelada em 1991, cuja poesia sintetiza, já em *Jardim das Delícias*, essa busca de um olhar menos bipolarizado e mais prescritivo e centrifugante:

*As cores estão
na natureza.*

*O mundo não é
a preto e branco.*

(MAD, «As cores estão lá»)

Também a partir deste poema pode ler-se a realização, em surdina, de um diálogo tenso em duas direcções: com António Jacinto em «Poema de alienação» (“O meu poema/sou eu branco/montado em mim negro/a cavalgar pela vida”), e com Ernesto Lara Filho que “confessa”, no poema «Sinceridade», que gostaria de ser negro... numa interlocução a que Paula Tavares “responde” em «Identidade» (*Ex-Votos*):

*Quem for enterrado
Vestindo só a sua própria pele
Não descansa
Vagueia pelos caminhos.*

É este diálogo – como essoutro entre Agostinho Neto e João Maimona – que se me afigura subversivo, canibalesco, melhor, antropofágico (no sentido em que os actuais actores de escrita devoram criticamente as categorias fundacionais do sistema, incorporando-lhe as contingências da História do país). Trata-se, pois, de um diálogo produtivamente pós-moderno até, no sentido de constante questionamento da doxa, isto é, da tradição, ao

contrapor a essa tradição dos filhos de uma pátria de promissora glória a sua actual condição mendicante e *sub-humana*. De novo José Luís Mendonça:

*Subsarianos somos
sujeitos subentendidos
subespécies do submundo
subalimentados somos
surto de subepidemias
sumariamente submortos*

*do subdólar somos
subdesenvolvidos assuntos
de um sul subserviente.*

(JLM, «Subpoesia», *Quero Acordar a Alva*)

Coteje-se este poema com essoutros «Poema de alienação», de António Jacinto, e «Poema» e «Adeus à hora da largada», de Agostinho Neto. Ou mesmo «Velho negro», também de Neto:

Velho negro

*Vendido
e transportado nas galeras
vergado pelos homens
linchado nas grandes cidades
esbulhado até ao último tostão
humilhado até ao pó
sempre sempre vencido*

*E forçado a obedecer
a Deus e aos homens
perdeu-se*

*Perdeu a pátria
e a noção de ser*

*Reduzido a farrapo
macaquearam seus gestos e a sua alma
diferente*

*Velho farrapo
negro
perdido no tempo
e dividido no espaço!*

*Ao passar de tanga
com o espírito bem escondido
no silêncio das frases côncavas
murmuram eles:
Pobre negro!*

E os poetas dizem que são seus irmãos.

A nação – a comunidade imaginada do “nós” –, categoria que da terra se expandiu a corpo uno e coeso, e a pátria como instituição, antes entidades dialogantes e conformantes na literatura fundadora, já não o são na actual literatura: esta quer agora, para além da nação gregária, fazer funcionar a sua dimensão cívica, em que se vão harmonizando categorias como nostalgia do passado e com intenções desiderativas do futuro, numa estratégia discursiva que visa a integração destas duas disponibilidades da vontade na nova “comunidade” pós-colonial.

É assim que se chega, na actual literatura angolana, ao lugar da cidadania, até então inexistente na configuração do local da cultura e da nação, e que começa a insinuar-se para resgatar o seu lugar no discurso sobre a identidade e na escrita da nação. A cidadania, qualidade de teor legalista concomitante de qualquer nação (Smith,

1997: 147), transporta implicações que se actualizam sobretudo no lugar da pátria.

O cenário de ruínas da condição angolana, e não apenas de precariedade socioeconómica, inclui também a desorganização da memória, dos espaços e dos afectos. A pátria prometida que o enunciante do poema «O içar da bandeira» (Agostinho Neto) profetiza, pela convocação das vontades, lugares e entidades (históricas, culturais, afectivas e espirituais), que outrora tiveram uma performance heróica, e pela recuperação de um novo início com a participação de todos – releiam-se os versos “Todos tentavam erguer bem alto/a bandeira da independência” –, cede lugar a um “sindicato macabro” (Barreto, 1961: p. 226)³⁴.

Na verdade, com José Luís Mendonça – assim como com Adriano Botelho de Vasconcelos, com João Maimona, com Paula Tavares e com Maria Alexandre Dáskalos – a poesia resgata da latência e dos sussurros a fala do *pátria real*, ora nostalgicamente rememorativa, ora fortemente acusatória e crítica, como no supracitado poema «Ngoma do negro metal», em que o sema que surge associado, hoje, às riquezas naturais, é *fuzil*, que constrói uma isotopia de destruição, morte e dor.

Isso mesmo vê-se sobretudo na fala das mulheres, até pelos títulos dos seus últimos livros, que causam produtivo estranhamento: *Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos e Lágrimas e Laranjas*: por este início – os títulos –, processa-se a transfiguração dos signos em ruína para, na contramão dialógica, e ideológica, esses mesmos elementos sígnicos dizerem ainda da possibilidade de uma pátria amada, não obstante a crueza da condição humana.

³⁴ A visão de pátria de Lima Barreto (1881-1922), num texto publicado precisamente em 1961 (ano do início da luta armada em Angola), sintetiza aquela que eu gostaria de expressar como relevando da poesia angolana contemporânea. Cito-a por isso: “(...) a Pátria, esse monstro que tudo devora, continuava vitoriosa nas idéias dos homens, levando-os à morte, à declaração, à miséria, para que, sobre a desgraça de milhões, um milhar vivesse regaladamente, fortemente ligados num sindicato macabro.” Afonso Henriques Lima Barreto, *Numa e a Ninfa*. Obras Completas, volume III, São Paulo, Editora Brasileira, 2ª edição, 1961, p. 226.

Nem sempre, porém, esta é uma nostalgia projectiva, que intenta uma reconstrução. Atente-se, por exemplo, no diálogo entre dois poetas – João Maimona e Paula Tavares, respectivamente – sobre a visão catastrófica do país e a urgência do sonho adiado, num discurso marcado por um tom elegíaco, resultado de uma nostalgia crepuscular:

*tive em dias meus as festas da sombra.
tudo era sombra. princípio e decadência:
a essas cores eu chamo palavras adiadas:
não me farto de contemplar suas ruínas.*

(JM, «Atrás da sombra», *Idade das Palavras*)

*Guardo a memória do tempo
em que éramos vatwa,
os dos frutos silvestres.
Guardo a memória de um tempo
sem tempo
antes da guerra,
das colheitas
e das cerimónias.*

(PT, «Origens», *Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos*)

Não obstante essa nostalgia, por vezes regressiva (porque crepuscular), o que a poesia contemporânea, afinal, intenta não é a negação da feição celebrativa da terra e suas gentes, a sua feição histórica e a do poético. Se hoje as preocupações dos poetas se viram para as relações internas de poder, para a repartição razoável das riquezas, para o processo de dignificação do indivíduo, para o respeito pela história particular e segmental dos grupamentos, para o respeito pelos direitos cívicos e para o equilíbrio nas relações sociais, mais

não fazem que reelaborar, criticamente, a corrente de solidariedade e cumplicidade que, prosopopeicamente, se constrói no poema «Partida para o contrato», de Agostinho Neto, em que a natureza “chora”, tal como Maria, a partida de Manuel para o contrato, ou a participação de todos na sinfonia emancipatória em «O izar da bandeira», ou ainda o acumplicamento da natureza na comunhão entre os dois amantes em «Carta dum contratado», de António Jacinto. Não obstante a celebração da comunhão entre homem e natureza como partes da mesma entidade, em que aquela se cumplicia com o enunciador na dor da separação e na desventura do analfabetismo, no poema «Carta dum contratado», de António Jacinto, em Adriano Botelho de Vasconcelos a terra reveste-se de silêncios e de sombras, e o “olhar das mães adormece as agonias/que infecundam os signos das/fraternidades” (*Abismos de Silêncio*: 24). Outrossim, enquanto a Mulher-Mãe, nos seus desdobramentos simbólicos, é símbolo de resistência, persistência, protecção, união e fortaleza na poesia nacionalista, em vários poemas de Paula Tavares a Mulher se humaniza e se fragiliza perante a força destruidora dos acontecimentos (guerra, fome, aniquilamento das relações afectivas e seus corolários), como no poema «Mãe» (*Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos*):

*A mãe chegou
 não estava sozinha
 o cesto que trazia
 não estava bem acabado
 a mãe chegou
 não tinha as tranças direitas
 a mãe chegou e o pano que trazia
 não estava bem alinhado
 a mãe chegou com olhos maduros
 os olhos da mãe
 não olhavam
 na mesma direcção*

*a mãe chegou
e não era ainda o tempo
do pão do leite azedo
e das crianças.
A mãe chegou e a fala que trazia
não estava bem preparada
a mãe chegou
sozinha
com as falas da desgraça da miséria do leite fermentado e
do barulho.*

É evidente a euforia celebrativa e a corrente de germinação emancipatória que tanto figuras do (então) presente histórico (Amigo Liceu, Bengé, Joaquim, Gaspar, Ilídio, Manuel e outros “amigos e irmãos”) e cultural (o Ngola Ritmos, os Intelectuais, a Liga e o *Farolim*) como as do passado (Ngola Kiluanji e Rainha Ginga) tentavam então empreender. No dealbar do século XXI, quando se esperaria a produtividade desse “cataclismo matinal”, semanticamente conotando-a com felicidade e bem-estar que o poeta encontrou quando voltou («O içar da bandeira»), hoje – de novo Botelho de Vasconcelos:

*A sanzala ficou deserta e os velhos
não enterraram os seus mortos, nenhuma felicidade
se ouve senão pelo vinho. Sonharam com a cabeça
viciada de sinais até perderem
a confiança. (...)*

(ABV, *Abismos de Silêncio*)

Do que se trata, com efeito, é do redimensionamento crítico do discurso sobre a nação, embora sempre ainda a partir das coordenadas do projecto nacional – a liberdade, a tradição, a coesão unitária e a felicidade social. Pretende-se que a nação continue a conceber-se

para além da comunidade imaginada e da terra, “como uma pátria territorial, o local do nosso nascimento e da nossa infância, a extensão do coração e do lar (...) o local dos nossos antepassados, e dos heróis e das culturas da nossa antiguidade” (Smith, 1997: 146). Porém, porque o *país real* já não permite a euforia do canto celebrativo, a voz do passado parece interpelar, desta vez, João Maimona, que reage:

*impalpável país fúnebre quando procurado
se cobre de noite. fugitivo cresce no rio
donde o oceano mais distante que se vê
chora conhecer o fruto as cinzas
que aos poucos se tornam janelas alheias.*

(JM, «Procura», *Retrato das Mãos. Festa da Monarquia*³⁵)

O campo semântico de caracterização do país constrói uma isotopia crepuscular em que pontuam semas como “país fúnebre” e “fugitivo” em que as “cinzas” frutificam contra “janelas alheias”...

Portanto, muitas décadas depois, a germinação e as transformações revolucionárias que se anunciavam não se concretizaram: “os filhos de Eva não têm memória do Éden” (Maria Alexandre Dáskalos) porque o Éden não chegou a existir! Em vez disso, no poema supracitado, de Botelho de Vasconcelos, há a sugestão da interrupção da dinâmica histórica pela não continuidade do ciclo da ancestralidade para o que remete a imagem dos mortos

³⁵ Considero apenas *Retrato das Mãos*, que é um dos dois segmentos do livro *Festa da Monarquia* (2001), de João Maimona (o outro é precisamente *Festa da Monarquia*). Na verdade, as duas partes não constituem um conjunto, antes funcionando de *per sí*, ideia que até o próprio autor pareceu perfilar ao solicitar prefácios diferentes para cada uma. Quando fiz o prefácio de *Retrato das Mãos*, fi-lo para um livro de poesia, *Retrato das Mãos*; desconhecia que o livro seria parte de uma publicação, *Festa da Monarquia*. Parece-me que a publicação conjunta se deveu, apenas, a um exercício de engenharia financeira.

insepultos, ou a *antinaturalidade* do ciclo vital (como nos poemas «Em cima do morro de salalé», de Paula Tavares). De tal desestruturação psico-sociocultural resulta a alienação do homem, indiciada pela bebedeira, pela perda do sonho e pela desesperança. E pela repressão que, então (Maio de 1977), se abateu sobre a “comunidade imaginada”, contrariando as ideias de liberdade que o discurso nacionalista apregoava – de que Sem Medo desconfiava, ainda durante a luta de libertação e por isso afirmava que “um partido é uma capela” (*Mayombe*, 1985: 131), sintetizando a lógica dogmática do funcionamento do movimento pós-utopia através do pensamento religioso e da alegoria cristã, épuras que Adriano Botelho de Vasconcelos retoma:

*Na catedral as gaivotas fizeram durar os mares
até as pátrias ficarem sob o domínio de uma única
razão. Perdido o seu tesouro
– uma utopia na corrente de um panfleto –
os velhos tentam fugir das confissões
até as suas palavras desempregarem
nas tertúlias e cais
os poetas.*

(ABV, *Tábua*, 2004: 92)

– “até as pátrias ficarem sob o domínio de uma única/razão”: esta é, certamente, uma referência à ditadura do monolitismo ideológico de que resultaram prisões, desaparecimentos, mortes, valas comuns, dores, traumas familiares, “material” de obras como *Maio*, *Mês de Maria* (1997), de Boaventura Cardoso, *Os Limites da Luz* (2003), de E. Bonavena, e *Tábua* (2004), de Adriano Botelho de Vasconcelos, livro com que o autor ganhou, em *ex-aequo*, o “Prémio Sonangol de Literatura”, sob o pseudónimo Aires, nome de seu irmão mais velho morto durante a sanha persecutória da DISA, depois da tentativa de golpe de estado protagonizada por dissidentes do MPLA

adeptos de Nito Alves e José Van-Dúnem, que ficaram conhecidos como *fraccionistas*. Afinal, lembrar o passado é também uma forma de dinamizar o processo de reconstrução...

Chamo a atenção para as datas da poesia com a qual ponho em diálogo a dos consagrados Neto e Jacinto: Maria Alexandre Dáskalos, *Jardim das Delícias* (1991) e *Lágrimas e Laranjas* (2001); Adriano Botelho de Vasconcelos, *Abismos do Silêncio* (1996) e *Tábua* (2004); José Luís Mendonça, *Quero Acordar a Alva* (1997) e *Ngoma do Negro Metal* (2000); João Maimona, *A Idade das Palavras* (1997) e *Retrato das Mãos* (incluído em *Festa da Monarquia*, 2001); e Paula Tavares, *Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos* (2001) e *Ex-Votos* (2003).

Trinta anos depois da independência, esta geração de escritores angolanos assumiu a sua missão: perseguir o projecto utópico e revitalizá-lo. Diria, para resgatar Fanon, citado na epígrafe, que, afinal, esta “Geração das Incertezas” descobriu a sua missão e, à sua maneira, numa certa opacidade, está a assumi-la – sem fazer concessões. A sua poesia ainda intenta a (re)construção da nação, porém pela mobilização de outros temas e recursos estilísticos e retóricos, a que subjaz uma outra filosofia: tanto a da escalpelização das responsabilidades (por que o *advento* não se tornou *evento*), como o exercício da cidadania e a apologia da *heteroglossia*, isto é, a da proliferação de visões sobre o país e sobre a nação que, afinal, ainda se vai fazendo dolorosamente.

A função catártica da memória na actual literatura angolana: *o caso de Botelho de Vasconcelos**

*É a perda da memória, e não o seu culto, que fará os
homens prisioneiros do passado.*

Paolo Portoghesi

Publicado em 2004, *Tábua*, de Adriano Botelho de Vasconcelos, é, juntamente com *Os Limites da Luz*, de E. Bonavena (aliás, Nelson Pestana), um livro que vem tornando explícita uma tendência na literatura angolana: a da reinvenção do vivido a fim de que ele signifique no tempo da História.

Na verdade, esta não é, em rigor, senão em poesia, uma novidade na literatura angolana, na medida em que a prosa de ficção vinha ensaiando esta tendência há já algum tempo: pense-se em *Crónica de um Tempo de Silêncio* (1988), de António Fonseca; em *A Geração da Utopia* (1992), de Pepetela; em *O Signo do Fogo* (1992), de Boaventura Cardoso ou ainda em *Maió, Mês de Maria* (1997), do mesmo Boaventura Cardoso; e na colectânea de contos de João Tala, *Os Dias e os Tumultos* (2004), distinguida com o Grande Prémio de Ficção da UEA, edição de 2004 – só para citar alguns exemplos.

Tábua é o sétimo livro do poeta Adriano Botelho de Vasconcelos, distinguido com o Prémio Sonangol de Literatura, na sua edição de 2003, em *ex-aequo* com outro original de ficção, *A Candidata* (2004), da (até então apenas poetisa) cabo-verdiana Vera

* Este ensaio continua a minha leitura apresentada durante a cerimónia de lançamento do livro *Tábua* decorrida no Centro Cultural Português de Luanda, em Junho de 2004. A sair em: *Portuguese Literary and Cultural Studies*, vol. 15: «Remembering Angola», Editor: Victor Mendes; Guest Editor: Phillip Rothwell, published by Center University of Massachusetts Dartmouth (2006).

Duarte, autora de *Amanhã Amadrigada* (1993) e de *O Arquipélago da Paixão* (2001). Depois de *Voz da Terra* (1974), *Vidas de Só Revoltar* (1975), *Células de Ilusão Armada* (1983), *Emoções* (1988), *Anamnese* (1989) e *Abismos de Silêncio* (1996), Botelho de Vasconcelos surpreende duplamente os seus leitores: em termos técnico-compositivos, com um procedimento formal novo na sua bibliografia e no sistema de que faz parte, actualizado numa inclassificável poemática (serão dezassete poemas em *voltas* ou um só poema que se desenvolve em dezassete andamentos?), de irregular composição estrófica e versificatória, mas que retoma uma forma poética antiga, diria até clássica, que é a composição em mote e glosa; em termos semântico-pragmáticos, com uma nova temática que passa pela recomposição psicocultural individual e colectiva, após situação de (o)pressão pós-ditatorial e conflito pós-bélico.

Estas obras redimensionam, pela sua intencionalidade, as premissas do projecto literário da construção da Nação, instaurando outras coordenadas como liberdade, responsabilização e cidadania, considerada esta enquanto efectivo exercício de direitos cívicos (e políticos) e desempenho de deveres, o que requer, neste contexto literário pós-colonial, constante questionamento e revisitação crítica do passado.

1. Transmutações da alma na poesia de Botelho de Vasconcelos

“Os heróis são as memórias das nossas/tragédias.” (p. 92)

Disse uma vez o escritor brasileiro Manoel de Barros que não gostava de “palavra costumada” (1997: 71) – palavra de efeito previsível, conhecido, consensualmente partilhado; palavra de efeito consensual e não problematizante; palavra que, mesmo que nomeie a realidade, não a interroge e a invective; enfim, palavra que não produza efeito ético e performativo, isto é, que não leve à acção.

Parece que Botelho de Vasconcelos também não.

A hesitação do autor entre *Tábua*, título que foi a concurso da Sonangol, em 2003, e *Olímias*, título por que o autor pensara optar para depois abandonar em privilégio do primeiro, revela uma dupla intenção: reter a dor para fazer o luto e, simultaneamente, por esse *gesto de purificação*, enveredar pelo rumo da luz, para o que remete a palavra *olímias* – inventada, diga-se – sendo que, como se verá mais adiante, a sua primeira remissão é para a luz, para a vitória sobre a sombra e o silêncio para que remete o seu livro anterior, *Abismos de Silêncio*, acima referido. Esse caminho visa buscar a reconciliação e o apaziguamento pessoal, familiar, social e político, após cerca de três décadas de uma dor contida, devido ao facto de o próprio e alguns de seus irmãos terem sido vítimas da repressão da DISA (a polícia política do regime monopartidário, responsável por torturas e valas comuns após a tentativa de golpe de estado de 27 de Maio de 1977). Não é despreciando o facto, como já tive a oportunidade de assinalar no prefácio deste livro, de o autor ter concorrido ao Prémio Sonangol sob o pseudónimo Aires, precisamente o nome de um dos irmãos então mortos, o mais velho. Neste contexto, é muito significativa a opção final pelo título original, *Tábua*, a convocar semanticamente o continente de um corpo inerte, sem vida – o caixão.

No momento em que relia o livro para registar em forma definitiva estas linhas, estava a ler o livro *Não Tenhas Medo de Saber* (2003), da ruandesa Yolande Mukagasana, já lançado em tradução portuguesa. Trata-se de um depoimento testemunhal pungente de quem perdeu a família (marido, três filhos, irmãos, amigos) na louca voragem de ódio entre tutsis e hutus que varreu o seu país, o Ruanda, em 1994. Apesar de a autora afirmar a sua convicção na impunidade dos verdadeiros responsáveis (a França, por exemplo, que, aliás, acusa, explicitamente), este um livro – que, segundo notícias, será filme – que não é de silêncios contidos. É como se a autora quisesse dizer que: “Os heróis são o que os nossos olhos escondem/dos túmulos” (p. 91) ou que “Os heróis são as memórias das nossas/ tragédias” (p. 92) – numa pungente interlocução com Botelho de Vasconcelos

(2004: 91-92) e com os seus confrades Boaventura Cardoso, o de *Maio, Mês de Maria* (romance publicado em 1997, significativamente 20 anos depois dos eventos que se seguiram a esse fatídico 27 de Maio de 1977, que ficaram silenciados no discurso oficial, mas não – vê-se na escrita dos escritores – na memória histórica dos angolanos e que Botelho de Vasconcelos transpõe agora para a *fala!*) e Bonavena, o de *Os Limites da Luz* (2003). Oiçamos Bonavena, que, evocando os seus amigos Kimpwanza e Wadalika, conclui: “Apenas me legaram/este dever de memória” (p. 24). Antes, pelo contrário, trata-se, o livro de Yolande Mukagasana, de uma homenagem à Paz (nem é despidiendo o facto de a sua autora ter sido agraciada com a Menção Honrosa do Prémio UNESCO de Educação para a Paz, na sua edição de 2003). Por seu turno, pelo elogio da vida, apesar da dor, que este livro de Adriano Botelho de Vasconcelos faz, parece-me que ele se aproxima, salvaguardadas as diferenças de intenção e genológicas, do de Yolande Mukagasana e de E. Bonavena. Também no livro de Botelho de Vasconcelos, a reconciliação com o Mundo – isto é, com a pátria e o “eu” – começa a desenhar-se com o reencontro com a dor, com a ritualização do luto, que é necessário fazer-se para que a purificação se processe, pela exposição das fracturas e das fissuras individuais:

*O luto leva os velhos a apagarem
os silêncios que foram úteis para que a palavra não tivesse
outras ousadias* (p. 64)

– e dissensos pátrios:

*Encontrei o meu morto vou dar-lhe banho
com as pátrias e pétalas do meu
quintal.* (p. 82)

O que *Tábua* propõe é uma discussão sobre as feridas dos anos da guerra – guerra de todos os tipos: também aquela que tem um

contendor identificado internamente, que resulta da repressão, por discordâncias político-ideológicas e até culturais, como essa de que terão sido vítimas os entes queridos dos escritores em diálogo, os chamados *fraccionistas*. *Tábua* significa, assim, a contramão do que tem vindo a ser ideia comum para a reconciliação e o encontro com a Pátria. E essa ideia, supostamente apaziguadora, alia a reconciliação pós-bélica, ou pós-ditatorial, à necessidade de perdão e de esquecimento, porque se tem a presunção de que a sociedade se pacifica pelo silenciamento dos horrores, físicos ou psicológicos. E é aqui que ambos, a ruandesa e o angolano (ou melhor, os angolanos citados), dialogam com o arquitecto italiano Paolo Portoghesi, que resgato da epígrafe, para quem é a perda da memória, e não o seu culto, que fará os homens prisioneiros do passado (1982: 111). É neste contexto de desvelamento dos lugares comuns oficiais que significa o seguinte mote:

Quem faz o discurso para os heróis precisa
de muitos vazios onde Deus não tenha espaço
para recordar que toda a linha e esquadro
é o que o homem não pode fazer
de si próprio (p. 88)

Muito mais adiante, a meio da caminhada catártica, o sujeito enunciator dirá, de forma sentenciosa:

Às vezes não se sabe que a cabeça
é a montanha de uma insónia,
uma força distante do corpo
que chama os criminosos pelos seus nomes
numa ferida por onde circulam já bêbados
os homens. (p. 54)

“*Porquê que se vê através do poema/ modelo da terra?*” (p. 90)

Nem, de outra parte, deve ter sido por acaso que me lembrei de Manoel de Barros – e precisamente de *Livro sobre Nada*: é que, tal como este, *Tábua* também não me parece ser um livro comum: nem pelo género (será poesia em prosa? Prosa poética?), nem pela mancha gráfica, pelas linhas impressas (versos?), nem pelas imagens, enfim, pela sequência de pensamentos apresentados em fragmentos. Outrossim, a “instintiva” associação ao livro de Manoel de Barros também me surgiu da recepção desta colectânea como resultado de um exercício metapoético, como se a palavra pudesse conter o âmago do Mundo, como neste excerto:

*Em cada boca existe a delicada
palavra que vem de um nó que foi parte da confusão
dos deuses e pode parecer uma nave
que cintila no próprio
fogo. (p. 43)*

*Em cada boca que recita a palavra
em pele se sublinha o poder da manhã. (p. 78)*

Estas são palavras editadas no poema-mote e que se reeditam, em amplificação, no poema-glosa – como nos outros trinta e quatro poemas da colectânea. De facto, parece existir uma filosofia de contaminação clássica neste procedimento de construção estrófica adoptado pelo poeta, em que se recorre a uma ideia-base, ora sentenciosa ora proverbial, marcada graficamente em negrito, para, na(s) estrofe(s) seguinte(s), se amplificar a ideia em intermediações metafóricas e alegóricas.

Desde o Formalismo russo que sabemos que uma das funções construtivas do literário é o estranhamento, isto é, a *desfamiliarização*. É por essa função que uma obra literária entra em correlação com os outros elementos do sistema (autoral e literário) e significa na sua

originalidade. E o estranhamento que este livro de Botelho de Vasconcelos suscita começa pelo duplo título: «Tábua» e «Olímias»³⁶. Ao título, *Tábua*, já fiz referência no prefácio que integra este livro, intitulado “Invectivando o silêncio: a Luz revitalizadora”³⁷, e certamente, por causa da sua dimensão tão visceralmente pungente, o autor tem dado melhor explicação e significação, designadamente na entrevista que acompanha, em publicação anexa, este livro de poemas³⁸. Mas porquê «Olímias», perguntei eu ao poeta. Por nada: simples exercício lúdico a partir de um antropónimo – Límia – a que, num jogo sonoro, o poeta recorreu para, através da derivação prefixal, com flexão do plural, dar origem à palavra “Olímias”, que remete, em termos de associação fónica, para luz, luminosidade, aurora... E os poemas deste livro, diferentemente desses outros de *Abismos de Silêncio*, são lunares e, até, solares. Isto é, poemas que convocam à Luz – que é, de facto, a palavra que percorre este texto, tanto em termos quantitativos quanto em termos isotópicos (que formam campos semânticos afins), considerando os trinta e cinco poemas como um só texto que desenvolve um movimento de pura revitalização psicossocial e afectiva – individual e colectiva.

*A sanzala regressou sem poder contar
as ausências. É como se tivéssemos medo
de reconhecer a falta dos jovens. O fundo do espelho
do lago é o que advinha na alma a distância entre a
vida e o monstro. (p. 93)*

³⁶ Quando o original deste livro me chegou às mãos para prefácio, ainda tinha como título “Olímias”, título que o autor aproveitou para o livro seguinte: *Olimias* (Luanda, UEA, 2005).

³⁷ Inocência Mata, «Invectivando o silêncio: a Luz revitalizadora». Prefácio a *Tábua*, op. cit., pp. 11-16.

³⁸ Entrevista de Botelho de Vasconcelos a Aguinaldo Cristóvão: “Vasconcelos: onde exista uma injustiça social estará sempre presente a pena dos poetas.” Vasconcelos & Aguinaldo Cristóvão, *Discursos & Entrevistas & Ensaio*, ABV, Gráfica EAL Inserto do livro *Tábua*.

“uma utopia na corrente de um panfleto” (p. 92)

Todo o (macro)poema é um percurso de subjugação, pela Luz, da Noite – e todas as remissões semânticas que sugestionam a ambiência nocturna (guerra, repressão, morte, caos, sofrimento, tristeza, desagregação identitária, fragmentação psicossocial, miséria de corpo e de espírito). Esta poesia aponta, assim, para uma reconstrução, uma desfribilação em relação aos anos da repressão e da guerra e seus corolários, como seja a fragmentação sociocultural de que o livro anterior, *Abismos de Silêncio*, dá testemunho. Aqui, neste livro, *Tábua*, há sinais de outro universo bem diferente, com lexemas e expressões recorrentes que apontam para campos semânticos menos elegíacos e mais *cosmogonizantes*, como em:

*Uma mão pode fazer a duração do sonho
se tiver no seu barro o que se pode adiantar
como preço dos erros de Deus quando o trigo não fazia
ainda sorrir a terra e separe do seu húmus
os mortos que fazem ouvir
as queixas.* (p. 41)

Um deus que também erra, luz, fogo, mão, trigo, terra, barro, húmus, mortos que (já) podem “falar”, numa insistência na imagética revitalizante e de reconversão do desencanto e do desfazer das incertezas. Aliás, os elementos primordiais – Luz (Ar), Fogo, Terra, Água nas suas versões metonímicas – são o *leitmotiv* deste “relato da revitalização” – qual, antes, “relato de nação” –, em inúmeros poemas, como, por exemplo, neste «Oh! luz que foi descansar na lagoa para fazer o espelho» ou essoutro «Oh! luz que veio por detrás do teu corpo como», entre muitos outros... O poema também labora, no seu percurso de significação, contra o monolitismo ideológico e identitário da utopia que se constituiu sob imperativos nacionalistas e, por urgência performativa, se fez panfletária, *com palavras desempregadas de tertúlias e poetas sem cais* – e assim vigorou durante o período de consolidação da nacionalidade política:

*Na catedral as gaivotas fizeram durar os mares
até as pátrias ficarem sob o domínio de uma única
razão. Perdido o seu tesouro
– uma utopia na corrente de um panfleto –
os velhos tentam fugir das confissões
até as suas palavras desempregarem
nas tertúlias e cais
os poetas. (p. 92)*

“Toda a existencial é uma tentativa de réguas (...)” (p. 94)

A revitalização individual e colectiva acima referida solapa o movimento do reconhecimento das perdas e da fragmentação psicossocial, afectiva e espiritual e tem alicerces no processo de recuperação psicossocial e de reconciliação da comunidade. A retórica da reconciliação sobrepõe-se, doravante, à do silêncio que vigorou, a fim de que se altere a “senha” da oficialidade:

*As frases
ficaram simples para que através de uma senha
se entenda como fomos hábeis em usar das cobras
as sombras até para nas gavetas anularmos
o nome dos irmãos. (p. 94)*

É como se o poeta se insurgisse contra o muro de frases feitas do discurso da reconciliação. No entanto, essa postura de confrontação com o passado não pressupõe o seu culto (como, aliás, “desaconselha” Portoghesi), pelo que a nostalgia que daqui resulta não é regressiva, mas projectiva, a direccionar ao futuro. Nada há de mais construtivo do que organizar as ruínas do passado, na contramão do anjo de Paul Klee, reinterpretado por Walter Benjamin. Na verdade, as “ruínas” do poeta – pessoais, afectivas, ideológicas, pátrias – não se amontoam para se dispersarem a seus pés: o poeta arranja-lhes um *lugar* e um *sentido*, qual “velho Kinga [que] entrega à velha

Ngonga o osso dos espíritos” (p. 52), para que cada uma (ruína, segundo Klee, ou osso, segundo o Velho Kinga) funcione no corpo reconstituído do passado:

*Recomece então a nova identidade
como a única estreia do mundo e prova-o um barco
que estique a sua vela para que se abra o mar.
Tantos têm sido os caminhos à procura
de um lugar para o corpo.*

*“No húmus a mais longa perdal do nome
faz a defesa do epitáfio.”* (p. 96)

Com a fala do enunciante – também ele actor, pois refere, logo no início, e por duas vezes, a sua condição discipular nesse processo de aprendizagem e de reconciliação com o Mundo – a ganhar uma conotação projectiva, aqui começa novo trecho nesse percurso de *humificação* do solo da memória, que já começara com a convocação da afectividade familiar. Na verdade, já a meio do percurso, entre o poema-mote «Ó, meus sangues! Não foram as minhas vidas» e a poema-glosa correspondente, «Esse é o sabre que empunho diante de ti», os pilares da identidade psicossocial, individual e comunitária começam a emergir, com a nomeação da família, afinal seguro porto de afectos. E será por ela, a família, que vão entreabrir-se os postigos e se erigir “a catedral das ideias”, onde se regenera o bálsamo da memória. É que esse processo de rememoração funciona como bálsamo: “a memória das pessoas” – ensina-nos Ecléa Bosi – “também depende desse longo e amplo processo pelo qual sempre *fica* o que *significa*” (1979: 32). Esse húmus, que é a radicação afectiva, toma forma na explicitude fistular – no sentido cirúrgico do termo, em que fistula se pensa canal com finalidade terapêutica (outro sentido deste termo no texto, ao lado do seu significado como marca ou ferida moral e psicológica). Diz o enunciador, explicitamente:

*Foi através da luz que refiz os signos para que as
palavras que nos guiam através das fistulas e feiras
mantenham as partes finais que celebram nos cristais
o sono que se descobre nas salivas das cobras. (p. 44)*

2. ...Intermezzo... Que fazer com esta dor?

Depois... o percurso se nos baralha: o poeta parece regredir na dor, tão crepuscular se torna a semântica do universo poético. Entre “O corpo [que] ficou entre as lianas repetindo/ em seus erros a dor que a outros fez durar” (p. 96) e a vergonha que nos está próxima do coração – o mote do poema seguinte (p. 97) –, o poeta volta à interioridade (pessoal e colectiva) do sofrimento e busca a voz dos mortos. Mas talvez seja, apenas, um regresso purgativo. Porventura mais dionisíaco que elegíaco, como se fosse uma pausa para a recomposição final, uma libertação orgíaca da memória e uma catarse da dor :

*Os mortos de outras guerras mais antigas
estavam tontos nas poças
de vinho. (p. 98)*

3. Do sal das lágrimas à flor na Primavera

*“Kanjala com o seu tempo perfeito depois/de
muitas fogueiras.” (p. 124)*

Porque a seguir o movimento final se anuncia de reconciliação: trata-se, na verdade, de um tempo de generosidade, por que o cidadão também pugna ao afirmar, em entrevista já aqui citada: “Curemos os nossos enganados lavando os pés dos outros”!

Há a proposta da reconciliação por via do luto, do desmascaramento pela palavra, pelo apelo à confissão e à contrição, pela evocação dos mortos (Joana, Ximinha, Aires) – e neste terreno Bonavena é muito mais explícito no inventário dos *seus* mortos –, pela citação de mortos, enfim, pelo apelo à “denúncia das verdades” como caminho para a pacificação social e para a utopia de uma sociedade reconstruída, de que Kanjala, no texto de Botelho de Vascelos, é representação metonímica. A metáfora da queimada para deixar visíveis as causas (p. 108) é bem representativa: as sombras

da História desfazem-se; o Kwanza (que, em 1977, terá “acolhido” o corpo de Aires, o irmão morto) ganha outras funções, mais sublimes, que já não passam pelo encobrimento dos crimes: “apanhar a intimidade/da pátria” (p. 116); a terra terá outra ordem:

*Que chegue agora o silêncio
para que a terra tenha outra ordem: a lua
mais perto do mar. (p. 117)*

A associação corpo/morte que se fazia em segmentos anteriores deste relato tem agora novas conotações, mais genesíacas, mais prospectivas:

*Teu corpo dança nos anéis
da música que só pode ser entendida no meio
espesso e lento do meu
esperma. (p. 110)*

O amor substitui as sombras e as lágrimas de dor (elas são agora de amor – p. 112) e se dispõem à geração, à generosidade. É amor sereno, que sobrevém a um cansaço, cuja imagem, porventura menos sublime e mais terrena e orgástica, se retém dos seguintes versos:

*quando tu sentes que falo contigo
com uma força de ancas
e unhas? Ó, Deus, como o amor a si próprio
se entrega ao cansaço que faz e, no entanto,
parecer ser outro e em nunca vivido no momento
das humidades que untam de luas
os teus braços poisados nas minhas
nádegas. (p. 122)*

E o sujeito até propõe a transmutação do objecto de culto:

*O poema deveria desfazer o meu nó numa estrofe
que troque o meu epitáfio
pelas flores. (p. 120)*

(Não disse o russo Alexandre Potebnia [1835-1891] que “não existe arte e particularmente poesia sem imagem?”³⁹ – postulação que tão bem “serviu” o programa simbolista, mesmo se depois se tenha chegado ao consenso de que a imagem, tal como outros recursos ditos literários, não são exclusivos da linguagem cuja função dominante é a estética?) Seja como for, a esta imagem de positividade está associada Kanjala, metáfora do milagre da Paz: Kanjala, uma vila do Sul de Angola, muito sacrificada durante a guerra civil (por ambos os contendores armados), é hoje um milagre da cicatrização das feridas da guerra, com suas extensas plantações de milho.

*Kanjala de barro que completa o que Deus deixara
por fazer pela divisão do pão, todo o tema da vida
procura o ouro
numa ponta
de milho.*

(...)

*Kanjala com o seu tempo perfeito depois
de muitas fogueiras. Um milheiral levanta a terra
numa mesa
acesa que ocupa o horizonte. E primeiro levantas as
dívidas
que feriram a inocência e depois preferes que destes
braços
se faça o cálice da utopia. (pp. 123-124)*

³⁹ Alexandre Potebnia, «Notas sobre a teoria literária». *Apud* Vítor Chklovski, «A arte como procedimento». AAVV, *Teoria da Literatura: Formalistas Russos* (1976), Porto Alegre: Editora Globo, 3ª edição, p. 39.

O caos está definitivamente organizado nesta última paragem, numa relação comunicante com os elementos naturais, culturais e espirituais do Mundo. Porém, não sem antes se proceder ao desvelamento da “última” verdade, um dos aspectos mais perversos da ideologia:

*Olhavas para os homens com um
coração incapaz de aceitar como uma lavra pode
salvar um País que decidiu pelas ideologias
escolher os seus melhores filhos. (p.124)*

É o elogio da diferença e do pluralismo; é a invectivação da intolerância que levou à repressão e à perseguição e ao aniquilamento dos diferentes e dos que pensavam diferente. Um dos aspectos mais perversos, porém também um dos mais geradores da nova utopia, pois como aquela outra seminal, a utopia revolucionária, esta nova utopia se constrói de palavras:

*A palavra atravessa toda a ilusão como se cumprisse
uma missão. Podemos apresentar-nos como vítimas
das suas tábuas onde Deus acabara de jurar o repouso
das manhãs. (p. 125)*

A utopia agora também através do verbo. Como antes Pepetela, que, a propósito de *A Geração da Utopia*, afirmara que a escrita seria realmente a sua última utopia... como sempre fora, aliás, acrescenta o romancista (1992). Também desta feita, o poeta olhando para a memória não de modo ingénuo e sob punções teleológicas:

*A cicatriz é delicada
como se tivéssemos que olhar para a memória
com uma outra escolha e astúcia.
(...)*

*Por isso as palavras vão compondo
numa só estrofe o que a vida mesmo atenta não pode
consagrar. (p. 126)*

Doravante, há condições para todas as celebrações, uma vez que, feita a catarse, com projecção futura, é possível escrever o poema “como uma possibilidade do amor”:

*Celebras tudo até a memória
dos nossos dias ficar como fitas de um poema que tinhas
escrito como uma possibilidade
do amor. (p. 128)*

Como uma “lei” da vida, cria-se a disposição para o regresso temporário à dor. Mas contra isso, nada se pode fazer: é a marca da Vida vivida na marcha inexorável do tempo!

*Todo o minuto só existe saturado por insinuação
das nossas dúvidas e regressos temporários
à morgue. (p. 129)*

Tal como é inevitável que o poeta, pela sua flauta – não deveria ser kissanje? –, continue a oferecer sonhos aos outros...

*Um poeta toca a flauta da tua tarde
de esperas à janela como se pedisses numa agonia
que te oferecesse
um gesto. (p. 130)*

Pela recepção, pela *intelligentzia*, ora reveladora de constrangimentos ora silenciosa, que obras deste teor causam na sociedade angolana (e refiro-me a *A Geração da Utopia* e a *Maio, Mês de Maria*, respectivamente), pode dizer-se que a palavra ajudará, mais uma vez, na reconstrução do corpo fracturado da nação, agora

devido a conflitos internos – como antes a palavra literária fora um dos seus mais importantes artifícios, pela pena dos poetas-políticos. Hoje, pela palavra – criativa e reflexiva – a nação busca agenciar as ruínas e prosseguir ainda no caminho da utopia, agora não apenas da nação, mas da pátria (que solapa, pela sua significação, a “comunidade imaginada”) e da cidadania, categoria até então inexistente na configuração do *local* da cultura e da nação. Na verdade, e como acima ficou dito, a cidadania requer outros ingredientes que não se compadecem com a intenção exclusivamente celebrativa, pois, sendo de teor legalista – apesar de este ser concomitante de qualquer nação, como nos ensina Anthony Smith (1997: 147), pressupõe uma participação e transporta outras implicações que não são necessariamente uniformizantes e centrípetas, embora ainda de unidade, implicações conducentes à construção de uma sociedade livre, justa e aprazível de se viver. Não são estas, afinal, as coordenadas dos programas máximos dos movimentos de libertação?

Luanda (Angola), Junho de 2004/Ilhéus (BA-Brasil), Agosto de 2005

Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos: da dicção no feminino à ciência dos lugares e dos tempos^{*}

Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos é o terceiro livro de poesia de Paula Tavares, aliás Ana Paula Ribeiro Tavares, nascida no Lubango (ex-Sá da Bandeira), província da Huíla, sul de Angola, e autora de *Ritos de Passagem* (1985), *O Lago da Lua* (1999) e *Ex-Votos* (2003) – poesia; *O Sangue da Buganvília* (1998) e *A Cabeça de Salomé* (2004); *Os Olhos do Homem que chorava no Rio* (2005), romance a quatro mãos com Manuel Jorge Marmelo.

Historiadora, cronista e poetisa, é sobretudo nesta condição que a escritora adentra pelos meandros da condição angolana, através do *eu* feminino, escarpelizando as razões dessa condição, ora intentando reordenar um tempo de memórias, individuais e colectivas, feitas sonho,

*No meu sonho nascem tartarugas dos olhos de anjos
(...)*

*No meu sonho um anjo voa a voz da tartaruga
em volta da luz
em volta do meu sonho.*

(«Conto pende»)

^{*} Expressão da própria (Ana) Paula Tavares escrita na dedicatória ao livro *Ex-Votos* (2003), oferecido à autora deste texto: “Para a Cency, que tem a ciência dos lugares (...)”. Texto lido na cerimónia da entrega do Prémio Mário António 2004, da Fundação Calouste Gulbenkian. Publicado em: *Revista Ecos – Literatura & Linguística*. Instituto de Linguagem da UNEMAT – Universidade do Estado do Mato Grosso (Cáceres). «Estudos Portugueses e Africanos: Memória, Sujeito e Ensino de Línguas». Agosto de 2004-Jan. 2005, Ano III, nº 3.

ora buscando reconfigurar um tempo de memórias de origem, onde se guardam os alicerces de um mundo já a desfazer-se devido a perdas, sofrimentos e lágrimas, de que o título deste livro em causa – “*dizes-me coisas amargas como os frutos*” – dá o tom, muito disfórico: a amargura perante as notícias da perda do amado.

*Guardo a memória do tempo
em que éramos vatwa,
os dos frutos silvestres.
Guardo a memória de um tempo
sem tempo
antes da guerra,
das colheitas
e das cerimónias.*

(«Origens»)

Depois de *Ritos de Passagem* (1985) e de *O Lago da Lua* (1999), a poetisa reedita neste livro a sua votação ao sul, iniciada no livro anterior, através de sinais culturais: kwanyamas, nyanekas, muílas. Por este veio, perseguem-se os meandros da condição feminina, num universo em que a palavra no feminino continua a ser de actualização constricta, inserindo-os na reflexão sobre a condição angolana, na tentativa de reordenar um tempo de angústias, de memórias em desagregação, de caos interior e exterior:

*Os celeiros estão vazios
as crianças sem leite.*

(«Amada»)

Neste livro, Paula Tavares extrai do seu sentir e do seu saber – enfim, do seu *saber-sentir* –, das suas memórias e da sua cartografia vivencial e reflexiva as formas de dizer e representar o sul, em relação metonímica com o país, através da visão do segmento feminino, até então apenas sujeito poético. Pelo ritual da palavra da sabedoria

kwanyama, a autora celebra uma cultura hoje contida pelos efeitos tão nefastos de uma guerra ainda por vencer: aquela que se instalou no coração e na mente dos homens e condiciona os seus gestos e comportamentos.

Revelando um intenso trabalho da palavra, transformada em matéria de louvação, numa postura já iniciada em livro anterior – leiam-se os títulos de poemas como «Mukai VI» e «Mulher VIII», ostensivamente em continuidade do livro anterior –, a autora move-se no *seu* universo histórico de que o seu imaginário se alimenta: história de vida, com a sua educação europeia, de menina que cresceu com a madrinha portuguesa e que decidiu, depois, amar a distante avó kwanyama e que, por isso, quer conhecer e aproximar-se do mundo à volta, enveredando, por isso, pelos caminhos da História, enquanto discurso sobre o passado – pois esta poetisa cruza as duas modalidades discursivas: basta ler *O Lago da Lua*, que é óbvio exemplo do modo como a poesia compensa a insatisfação do ofício de historiar, como é o caso narrativa poética «História de amor da princesa Ozoro e do húngaro Ladislau Magyar».

O ritual de iniciação que a autora encetara dezanove anos antes, em 1985, com *Ritos de Passagem*, atinge aqui (neste livro publicado em 2001), a sua mais harmoniosa estação, com recorrência a dois signos das culturas do sul – o *boi* e a *vaca* –, num percurso em que os dois géneros (masculino/feminino) se conciliam no redimensionamento da nostalgia dos tempos imemoriais, de “um *tempo/sem tempo/antes da guerra, das colheitas/e das cerimónias*”. O *boi* e a *vaca*, que fundam as duas partes da colectânea de vinte e nove poemas, funcionam como signos tutelares na configuração da paisagem humana, nas sua dimensão psico-cultural e social. Esta é uma paisagem dilacerada pelos esquemas históricos ditados por interesses político-ideológicos e pessoais: o “boi verdadeiro”, como guia da voz entre “o som e o silêncio” (que o mesmo é dizer, entre o caos e os cacos), e a “vaca fêmea”, guia também, lenta e firme, representação metafórica da Mãe, mas aquela que lambe as feridas e o coração,

aquela que preserva a comunidade da desagregação e da fragmentação identitária face ao desamparo e ao sofrimento.

Não se pense, porém, que se trata da simples actualização do símbolo Mãe/Terra, um dos *lugares* canónicos da poesia nacionalista, fundadora dos respectivos sistemas literários: porque hoje

*ninguém cumpriu os preceitos
e agora somos viúvas da floresta
e temos os sonhos perdidos*

(«As viúvas»)

Ora, como lembra José Manuel Oliveira Mendes, “a tradição só é possível em lugares estáveis, permanentes e com dada espessura temporal. Os lugares desestabilizadores conduzem a processos de destradicionalização” (2002: 500-501). Na verdade, perante tal situação de contínua turbulência identitária (identidades culturais, sociais e espaciais) que Angola vive(u), como pensar a continuidade das práticas tradicionais?!

(...)

*onde está o tempo prometido p'ra viver, mãe
se tudo se guarda e recolhe no tempo da espera
p'ra lá do cercado*

(«O cercado»)

Embora, ainda e sempre, com forte ligação à imagem da Terra, numa percepção que pode remeter, semanticamente, para a vinculação aos valores culturais tradicionais, a mulher/mãe não tem já aquela restrita marcação tradicional aos lugares simbólicos de fertilidade e de fecundidade e de representação de África. Ao ampliar os critérios da tradicional regulação da simbólica do feminino, a autora não rasura tais dimensões – como poderia? –, porém, fá-las implodir para significarem para além dos fiapos que engendram, com recorrência a metáforas tiradas da pauta do corpo e convocando

imagens sensuais e eróticas, a dizerem da força que desenha o corpo feminino. Dir-se-ia que a função deste signo, antes transformado em símbolo por razões extraliterárias, era de afirmação; neste tempo, este signo se desdobra em significações que apontam para a reconstrução, para a reorganização da diferença, para a reescrita do lugar da mulher/mãe no espaço sociocultural e da imaginação:

*A mãe chegou
não estava sozinha
o cesto que trazia
não estava bem acabado
a mãe chegou
não tinha as tranças direitas
a mãe chegou e o pano que trazia
não estava bem alinhado
a mãe chegou com olhos maduros
os olhos da mãe
não olhavam na mesma direcção
a mãe chegou
e não era ainda o tempo
do pão do leite azedo
e das crianças.
A mãe chegou e a fala que trazia
não estava bem preparada
a mãe chegou
sozinha
com as falas da desgraça da miséria do leite fermentado e
do barulho.*

(«A mãe»)

O próprio título desta colectânea diz da sua substância: “dizes-me coisas amargas como os frutos” é o excerto de uma canção da

tradição oral kwanyama que se reporta à situação de completo desalento em que a amada recebe a notícia do amado, descrito com “a morte nos olhos/e sem sandálias”, uma sombra que perdeu a “língua de metal/a dos sinais e do provérbio” com o nome da amada inscrito – toda uma construção eufemística para dizer da morte do amado, em notícia que apenas um “estrangeiro” poderia trazer. Na verdade, o «Estrangeiro» de *Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos* não é o de *O Lago da Lua*: aquele portador de más notícias, este bem-vindo, o húngaro Ladislau Magyar, o amado da princesa Ozoro, aquele a quem Ozoro ensinou a ser da terra («História de amor da princesa Ozoro e do húngaro Ladislau Magyar»).

Neste terreno ainda do sul, kwanyama particularmente, a poetisa faz a recriação dos sinais de configuração dos mapas identitários, injectando-lhe uma filosofia mais ampla, tão *transétnica* como o fora em *Ritos de Passagem* e mesmo em *O Lago da Lua*, em que os aportes das culturas do Leste e do estrangeiro Ladislau Magyar têm um lugar produtivo. E embora situando-se nas culturas dos povos do sul, existe uma actualização, existem outras formas de pensar as relações sociais e afectivas, existem outros *lugares* poéticos menos “canónicos” da tradição literária, como a guerra, as margens, as sombras, “a esperança cansada da vida”, as “viagens sem regresso”, os “rostos de muralha”, o ehumbo (isto é: o espaço familiar) deserto, o regresso ou a rendição inglória do guerreiro, o não cumprimento dos preceitos, a viuvez, a mudez da mãe, o seu seio seco de leite, a fome e tantos outros tópicos que fazem deste livro uma escritura menos solar.

Não admira: este livro foi gerado em tempo de guerra, em que havia a necessidade de reconfigurar um tempo de memórias das origens – “*a memória do tempolem que éramos vatwa*” («Origens»), os míticos (primeiros) habitantes do sul angolano – onde se guardam os alicerces, as memórias e as matrizes identitárias do que se pretende vir a ser um dos *locais* da cultura nacional:

(...)

*A mãe preparou as palavras devagarinho
mas o que saiu da sua boca
não tinha sentido.*

*A mãe olhou as entranhas com tristeza
espremeu os seios murchos
ficou calada
no meio do dia.*

(«A mãe e a irmã»)

Na verdade, em tenso diálogo com a poesia celebrativa da nacionalidade, esta poesia nomeia situações desestruturantes como a guerra ou o sentimento de perda, partida e abandono (daí o título retirado de um poema kwanyama, como já foi dito, a sintetizar o sentimento de perda das mulheres ao ouvirem notícias da morte de seus homens), que vão da partida à viuvez e à liquidação das relações afectivas, da violência à escassez de alimento. Em «Sombras», o sujeito, em interlocução, conclui:

*Teus olhos, amado,
São olhos de alguém
Que já morreu
E ainda não sabe.*

Esta poesia está pontuada por sinais muito disfóricos, signos de ruína e em ruína para, em contramão dialógica – e ideológica –, com o discurso oficial (poético e referencial), dizerem ainda da possibilidade de “fogo novo”, não obstante a crueza da condição sociocultural e económica e a consciência do sonho adiado. E, mais uma vez na contramão, a semântica desse sonho adiado está concentrada na imagem de abandono da mãe que “olhou as entranhas com tristeza/espremeu os seios murchos/ficou calada/no meio do dia” («A mãe e a irmã»).

Assim, a poesia de Paula Tavares, sobretudo *O Lago da Lua*, *Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos* e *Ex-Votos* – dialogante e, nessa votação à cultura do sul, com a poesia de Ruy Duarte de Carvalho –, tem um lugar interessante na literatura angolana, ilustrando a consciência e a apetência desse sistema para um deslocamento *tópico* – o que já está a verificar-se – e a funcionar como um cartucho no sistema da angolanidade literária, sedimentada e institucionalizada a partir de sinais da cultura urbana, e até cosmopolita, e rasa de diferenças etnoculturais. Na sua poesia, e particularmente neste *Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos*, o literário angolano passa também a contar com outros territórios para o redimensionamento do discurso sobre a “comunidade imaginada” e sobre a terra. Dos “ritos” às “formas simples” (no sentido jolliano: portanto, mitos, lendas, provérbios, máximas, poemas e canções tradicionais), o título deste livro que ganhou, em 2004, em *ex-aequo*, a segunda edição do prestigiado “Prémio Mário António” da Fundação Calouste Gulbenkian, reitera a dimensão cosmogónica da palavra, demonstrando, a autora, a *sua* ciência dos lugares: a integração do “antigo” no agenciamento da nova Angola que, em situação de intensa pungência, está a fazer-se nação também pela ritualização da palavra que diz a identidade e a memória – e, cada vez com mais premência, tem de dizer a diversidade.

Lisboa, 15 de Junho de 2004

*Espigas do Sahel: a harmonia do épico e do lírico**

*Espigas
espigas brotam do Sahel
pioneiras da liberdade
a caminhar sem cautela
pela floresta carregada de espinhos*
Amélia Dalomba

Continuo a dizer da literatura que gosto ou não gosto. É temerário e pode até parecer contraditório, avisara-me um professor, meu mestre, com quem aprendi a preocupação da objectividade, tão importante e quase “sagrada” no meu ofício: a docência e o trabalho crítico. Continuo, pois, a dizer que nada pior quando o “texto de prazer” se sobrepõe ao “texto de fruição”, reportando-me à produtiva distinção barthesiana. E o meu desejo, enquanto professora de literatura, não é que os meus alunos vejam o livro como objecto de trabalho, mas que aprendam a gostar de ler.

Só para dizer que gosto deste terceiro livro de Amélia Dalomba, *Espigas de Sahel* (2004), depois de *Ânsia* (1995) e de *Sacrossanto Refúgio* (1996); em 2005, a poetisa publicou *Noites Ditas à Chuva*. Este terceiro livro de poesia de Amélia Dalomba, que também é declamadora, é um livro maduro, de grande inquietação em relação ao que se passa à volta, que busca, porém, ainda uma possibilidade de conciliação entre a Natureza, na sua *primordialidade* (terra, água, ar, fogo), e o Homem, que o “autor textual” vai sussurrando ao logo dos quarenta e sete poemas que constituem este livro.

O título parece contrariar uma primeira leitura: a pressupor alimento em terreno hostil, pelos dois semas simbolicamente vinculados ao elemento cósmico *terra*, convocados a partir do título.

* Publicado no *Semanário Angolense* (Luanda), nº 102, 4-11 de Março de 2005.

Com efeito, *Sahel*, o deserto, remete semanticamente para a actual “condição angolana”, mas de onde brotam elementos seminais de esperança, as *espigas*. Porém, nesse oásis no deserto, o leitor é surpreendido com a cruel “desesperança”, em dose dupla (I e II), dos primeiros segmentos poemáticos. Trata-se, porém, de uma distopia em reversão na medida em que, gritando a condição humana, o sujeito vai propondo a sua reabilitação, pois do que se fala é de uma desesperança (e não de desespero). Os poemas referem-se sobretudo a dolorosos quadros humanos mitigados pela crença num deus redentor, como em «Respirar esperança»:

Quando Deus acender a lâmpada
sobre o mastro do meu berço
calará o pranto nas aldeias

Ou em «Um grito+1»:

Desafio-te
ao duelo da vida
tu
que tocas assíduo
à minha porta
com a língua
flamejante de blasfémias

Um cristo
em cada
crucifixo

Mas não se trata de um Deus “desconhecido”: o deus para o qual apela o sujeito é um deus de Todos – é a Natureza, afinal, que pretende reinventar como “sacrossanto refúgio” dos Homens:

*O verde mais verde
do Mayombe
pulmão do mundo
a insuflar esperança*

É interessante esta reinvenção de Mayombe como lugar de utopia. Na verdade, sabendo que a autora é natural de Cabinda, vejo nesta invocação outra conciliação que se opera neste livro: o épico e o lírico. É que é evidente que existe uma insistência do olhar sobre o colectivo, no sentido em que o sujeito da enunciação intenta a representação da “totalidade do seu povo”. Nesta insistência, busca-se um prisma que ultrapasse as fronteiras do nacional e se alarga ao transnacional, o que se pode verificar na visão caleidoscópica da geografia africana do sofrimento e da liquidação da dignidade humana, como em «Esta outra África – Encontro com Lumumba» e «Nas margens do Congo»:

*(...)
à sombra do coqueiro
deliram os anciãos
defecaram onde comeram
e os sapos
os sapos
tomaram dos poetas
o lugar*

Porém, este é um livro que, reportando-se a uma contemporânea historicidade, intenta um segundo movimento, este regenerador, através do olhar subjectivo, em que o elemento dinamizador de sentido(s) é a vivência dos afectos. Esta harmonização do lírico com as contingências da História é, aliás, uma das lições de Theodor Adorno que, ao falar sobre “lírica e sociedade”, assim afirma:

A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. O risco assumido pela lírica, entretanto, é que o princípio de individuação não garante nunca que algo necessário e autêntico venha a ser produzido. Ela não tem o poder de evitar por completo o risco de permanecer na contingência de uma existência meramente isolada. Essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais (...) vive da densidade de sua individuação. (Adorno, 2003: 66-67)

Esses *lugares* afectivos vêm-se não apenas em poemas dedicados à mãe, à mulher, à amiga, à prostituta, aos órfãos, a Chico Santos ou a João Serrote, mas, sobretudo, vêm-se nas inúmeras dedicatórias destes poemas do Livro I, **Espigas do Sahel**: familiares, amigos, figuras gradas como Patrice Lumumba... Ao potenciar os *lugares* não corroídos pelos atropelos do processo histórico, que são os afectos e os sentimentos familiares, o “eu lírico” vai-se alimentando e rumando na contramão do agravamento da amargura que tende a subjugar-lo. Daí a recorrência, sobretudo no Livro II, **Ar de pó**, a uma expressão mais introspectiva, mais contemplativa até da Natureza (que havia sido um lugar de possibilidade de revitalização).

Outrossim, não é para mim despiendo a “origem” do título: *Espigas de Sahel* remete para uma certa África, “lá” para os lados onde deambulam outros ancestrais da autora: Cabo Verde. Daí a utopia se situar também o *lá*, de onde o *nos* vêm, aliás, sinais de esforçada mudança, não obstante “a floresta carregada de espinhos”:

Espigas
espigas brotam do Sahel
pioneiras da liberdade
a caminhar sem cautela
pela floresta carregada de espinhos
(«Espigas do Sahel»)

Um livro diferente que nunca deixa, na leitura, de ser texto de fruição, apenas ensombrada por um quê de desconforto que causam algumas gralhas em poesia tão sensível e envolvente; gralhas que, estou certa, em próxima reedição, ou reimpressão, uma revisão cuidada saberá apagar.

Transformou-se o amador em coisa amada?*

João Melo e a irreverência da contação

Transforma-se o amador em coisa amada.

Luís de Camões

A obra ficcional de João Melo tem vindo a confirmá-lo como um escritor do satírico, modo que actualiza com o recurso ao humor, mas, sobretudo, ao sarcasmo, à paródia e até ao grotesco.

Poeta mormente, autor do oito livros de poesia⁴⁰, em 1998 João Melo revela-se também como ficcionista com *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*; três anos depois, em 2001, reincide com *Filhos da Pátria*, para, em 2004, publicar *The Serial Killer e Outros Contos Risíveis ou Talvez Não*⁴¹, uma colectânea de dezassete contos que, continuando esse processo de inovação técnico-compositiva, exponenciam a ironia dos contos do primeiro livro e a dimensão humorística dos do segundo. Embora tenha publicado poesia recentemente, *A Luz Mínima* (Luanda, 2004), é na ficção que o autor se vem tornando mais sistemático na inovação temática e estilística, sobretudo na composição das diferentes vozes narrativas e no jogo de focalizações, exercício no qual se mostrara diligente desde *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*⁴².

* Este texto retoma algumas ideias da recensão da obra *The Serial Killer e Outros Contos Risíveis ou Talvez Não* publicada na Revista *Metamorfoses: Revista da Cátedra Jorge de Sena para estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros/UFRJ* (Rio de Janeiro), nº 6, Editorial Caminho e Cátedra Jorge de Sena, Agosto de 2005.

⁴⁰ João Melo é autor dos seguintes livros de poesia: *Definição* (1985), *Fabulema* (1986), *Poemas Angolanos* (1989), *Tanto Amor* (1989), *Canção do Nosso Tempo* (1991), *O Caçador de Nuvens* (1993), *Limites e Redundâncias* (1997) e *A Luz Mínima* (2004). Em 1991 publicou o ensaio *Jornalismo e Política*.

⁴¹ Já as primeiras provas tipográficas estavam a ser revistas quando foi lançado o quarto livro de contos do autor, *No Dia em que o Pato Donald Comeu pela Primeira Vez a Margarida* (Lisboa, Editorial Caminho, 2006).

⁴² Esta obra não será considerada neste ensaio crítico porque já foi objecto de um

Diferentemente do João Melo poeta, cuja escrita é assumidamente intimista, mesmo quando fala do social (daí ter sido “natural” a sua viragem para a poesia amoroso-erótica), é enquanto contista que João Melo intenta um olhar sobre a sociedade angolana do pós-abertura ao multipartidarismo e do pós-guerra, a partir de um lugar sociocultural privilegiado. Fá-lo para reflectir sobre o (per)curso do país, em momento de reagenciamentos de vária ordem que os tempos tumultuosos das três décadas da independência não haviam permitido – e porque a narrativa é o modo literário que permite a análise; fá-lo construindo autores textuais que se metamorfoseiam em *supranarradores* homodiegéticos e omniscientes pertencentes à elite luandense; fá-lo assegurando aos modos satírico, paródico, humorístico e irónico um lugar importante no conjunto dos recursos mobilizados por via dos quais procede ao desvelamento das incongruências, inconsistências, contradições, *nonsenses* e amoralidades da sociedade – de que o autor é um dos agentes; fá-lo, enfim, numa escrita cujo efeito de leitura, mesmo sendo frequentemente o riso, é sobretudo ético: o leitor, partícipe dessa “cultura social”, reflecte sobre o que acaba de ler, ora rindo-se do destino da personagem, ora regozijando-se com a punição, ora ainda se incomodando por se saber cúmplice (ainda que até então inconsciente) da situação (note-se, a propósito, que muitos estudiosos assinalam a necessidade de sintonia interpretativa entre o produtor de ironia e o seu destinatário para que os sentidos subjacentes à enunciação irónica surtam efeito). Razão tem Walter Benjamin quando afirma que “não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso”. Riso que funciona, no caso de Angola, como uma terapia para superar os traumas do pós-monopartidarismo e pós-conflito: é como se o autor quisesse dizer que a rir é que os angolanos se entendem. Na verdade, D. C. Muecke realça, em *A Ironia e o Irónico* (1995), a dimensão pedagógica deste recurso, que

estudo anterior (cf. Inocência Mata, *Literatura Angolana: Silêncios e Falas de uma Voz Inquieta*, Lisboa, Mar Além/ Luanda, Kilombelombe, 2001).

não é apenas discursivo senão também mundivivencial (ideológico e cultural, portanto), ao afirmar que

A ironia tem basicamente uma função corretiva. É como um giroscópio que mantém a vida num curso equilibrado ou reto, restaurando o equilíbrio quando a vida está sendo levada muito a sério ou, como mostram algumas tragédias, não está sendo levada a sério o bastante, estabilizando o instável, mas também desestabilizando o excessivamente estável. (Muecke, 1995: 19)

Referir-se-á o “instável” ao *statu quo* reinante, numa sociedade de princípios em transgressão em que o ético se secundariza face à degeneração de valores e à fragmentação identitária – identidade individual, cultural, social, grupal, enfim?

Nem sempre, porém, se trata de um efeito ético: outras vezes é de um *pathos* ideal e moral, como nos contos «Tio, mi dá só cem» e «O feto», de Filhos *da Pátria*, cuja leitura começa por provocar sorriso e esgar, até a violência da situação – apresentada em diálogo monologante, outra técnica narrativa experimentada pelo escritor – resultar em raiva e revolta, compaixão e repulsa.

Se em sentido lato se pode afirmar que o humor é a capacidade de perceber e criar o cómico (e o surgimento da comicidade e do riso advém do princípio de contradição), dos contos do livro *Filhos da Pátria* – colectânea em que o ficcionista começa a exacerbar o seu processo de contação, até pelo “riso alegre” que o título desperta –, não se pode, porém, dizer que tais contos, embora cómicos, produzem efeito derrisório: na verdade, não me parece que se incluam no género do riso de zombaria, porque não são de escárnio, antes provocando um esgar ora maldoso ora amargurado e um sorriso subtil e melancólico: “não tenho culpa, ninguém tem culpa, todos têm culpa”, diz a menina de «O feto» (Melo, 2001: 143). Não é despiendo o facto de, na recensão crítica a este livro, no *JL – Jornal*

de Letras, Artes & Ideias, Pires Laranjeira ter intitulado o seu texto da seguinte forma: «De ir às lágrimas»⁴³!

Depois da guerra (que acabou em 2002), pensa-se que a reconstrução, de que tanto se fala, seja também do homem angolano: assim, *The Serial Killer*, o livro seguinte que, estranhamente, tem como subtítulo «romance»⁴⁴, opera uma outra – esta pequena – viragem: não existe, como nos outros dois livros anteriores, uma unidade temática, embora continue a ser uma escrita de escarpelização da situação sociopolítica angolana, num contraste, tipicamente carnavalizante, entre a absurda lógica interna dos contos, como no conto homónimo, e a força libertadora da linguagem. Isso faz com que muitas vezes a(s) narrativa(s) manifeste(m) incapacidade de se manter(em) dentro dos limites das hipérboles cómicas, tornando as situações, ainda que inverosímeis externamente, absurdamente verosímeis – e a experiência da verosimilhança, diz-nos Propp, é uma das condições de comicidade (Propp, 1992: 204). O que começara por ser ridículo transforma-se em absurdo e essa ultrapassagem dos limites, por causa da sua *alogicidade*, por vezes esvazia a comicidade que começara a desenhar-se, mesmo mantendo uma forte intenção satírica.

Diferente é, pois, este *The Serial Killer*, embora perfeitamente enquadrado na dinâmica exacerbante do autor, que chega à paródia – entendida por Linda Hutcheon como “uma repetição com distância crítica que permite a indicação irónica da diferença no próprio âmago da semelhança” (1991: 47). Assim, pela paródia se revelam a inconsistência interior, o *nonsense* e o desfasamento que existe entre os traços exteriores e o conteúdo interior. Nada escapa, nestes contos, à sanha satírica do autor que se “manifesta” em vozes narrantes tão verrinosas quanto possuidoras de uma cruel “consciência histórica”:

⁴³ JL – *Jornal de Letras, Artes & Ideias* (Lisboa), ° 823 – 17 de Abril de 2002, p. 23.

⁴⁴ Em entrevista a Aginaldo Cristóvão (ver bibliografia), o autor diz tratar-se de uma gralha. Sê-lo-á certamente, pois, embora diferente do anterior (como se verá), este livro nada tem de contaminação deste género. Entrevistas. www.uea-angola.org

o imaginário literário («Caricatura do escritor enquanto jovem»); as “gloriosas” forças da segurança («O celular»); o internacionalismo proletário («Porquê que a tia Lurdes continua desdentada»), a luta pela emancipação da mulher («O Esquadrão Marreco») – estes dois últimos sendo temas tão caros à “doutrina socialista”; as hierarquias profissionais e a sua apetência clientelista («O rabo do chefe»); a angústia identitária do exilado («O exilado»); os caminhos tortuosos da reconciliação nacional («Porquê que a tia Lurdes continua desdentada?»); as relações entre Angola e Portugal e suas implicações nas relações humanas marcadas bastas vezes por preconceitos («Vêm aí as portuguesas») ou a paródia à questão identitária («O mulaticida») – temas “politicamente incorrectos”, nesta fase de reconciliação nacional.

“Castiço e despudorado”⁴⁵, assim classificou Pires Laranjeira, em outra recensão crítica, o vocabulário, enfim, a linguagem de *The Serial Killer*, que desconstrói os lugares-comuns de uma cultura social e política na qual raramente se reflecte sobre ideias *crystalizadas* ou que funcionam como *boomerang*. Não admira, pois, que seja o próprio autor a encarar a sua escrita como uma “tese”, enfim, uma arma de pensamento sobre o país. Sobre *Filhos da Pátria*, por exemplo, disse ser o livro “uma grande reflexão sobre quem somos, angolanos, sob a forma como nós relacionamos uns com os outros e sobre a forma como nós queremos levar o nosso país (...) é a defesa de uma tese”⁴⁶. No que estou plenamente de acordo, se se pensar o texto como lugar de mediação entre o real e o imaginário sociocultural e político.

Parece-me, pois, evidente que a escrita ficcional de João Melo funciona com uma ostensiva dimensão ensaística, diria até judicativa. Eis porque não me coíbo de buscar a desmontagem do jogo significativo do seu texto ficcional e, ao mesmo tempo, tentar a

⁴⁵ Pires Laranjeira, «A farrá de bem contar». *JL – Jornal de Letras Artes e Ideias* (Lisboa), nº 873, 17 de Março de 2004, p. 22.

⁴⁶ João Melo, “O escritor deve ter a liberdade de escrever sobre tudo e da maneira que entender”. Entrevista de Aguiinaldo Cristóvão. Op. Cit.

mediação na tentativa de decodificar as “jogadas visíveis que nesse tabuleiro oculto do sagrado, que seria o texto, se executam”, nas palavras de Nuno Júdice, que também afirma que, por isso, o trabalho do crítico é

o reconhecimento de que, enquanto processo semiótico, um texto literário não pode afastar-se radicalmente, nem opor-se do ponto de vista da significação, relativamente ao mundo real, onde ele encontra de facto a sua pertinência enquanto objecto reconhecido no seu uso estético. (Júdice, 2005: 19-20)

No entanto, nesse seu “empreendimento reflexivo” de mediação, o autor não se limita a criticar o que está mal, mas a veicular a *sua* visão de Angola, segundo uma mitologia *desidentitária*. Talvez por isso os contos reincidam na temática da identidade e do preconceito racial e até do racismo (temas candentes em *Filhos da Pátria*). No entanto, o leitor menos atento poderá pensar que se trata de um “vício” localizado no segmento étnico de Charles Dupret (um exagero onomástico que revela, à partida, o posicionamento autorial), de «O efeito estufa» (*Filhos da Pátria*) e da personagem de «O mulaticida» (*The Serial Killer*). A unilateralidade da crítica indicia, com efeito, que se trata de um “vício” existente apenas entre os negros, na medida em que o autor rasura um outro “vício” que, na contramão e no segmento não-negro, também existe na sociedade angolana e que é a dupla “obsessão” que quer funcionar como antídoto do “vício” anterior: uma diz respeito à conveniente ideia de que a questão da identidade só o é para aqueles que a vêem como instrumento de “luta racial” (ideia que a tão emblemática quão perversamente esvaziada frase sintetiza: *identidade é cor de burro fugindo*⁴⁷,

⁴⁷ “Identidade/ é cor/ de burro fugindo”, do livro de poesia *Angola Angolê Angolema* (1976), da autoria de Arlindo Barbeitos, que serve de epígrafe a *Filhos da Pátria*.

contrariando, aliás, a citação do próprio autor acima transcrita). Outra “obsessão” é a da apologia das “fronteiras perdidas” – que é, como se sabe, “privilégio” de alguns, num mundo em que a globalização tem um efeito derrisório nos espaços da periferia e na *guetização* de seus habitantes. Assim, para completar o quadro do questionamento e operar aquilo a que se poderia considerar como perspectiva pedagogicamente heteroglóssica, haveria de contrapor outro pólo do preconceito – que também existe na sociedade angolana: a consciência de um novo sentido de “solidariedade étnica”, disponibilidade ideológica que hoje existe entre os não-negros – ou “autóctones”⁴⁸, como pejorativamente é referido nos contos em estudo – com repercussões extra-nacionais, designadamente em Portugal. Este olhar crítico, que está disseminado nos três últimos livros de contos de João Melo, direccionado para um só segmento como o único *visado* na responsabilização dos preconceitos raciais existentes na sociedade angolana, revela, com efeito, uma assunção ideológica do autor. Veja-se a dimensão unilateralista dos seguintes excertos:

As opções estético-epidérmicas do estilista foram consideradas uma lufada de ar fresco no amorfo panorama da moda local, o grito do Ipiranga dos jovens criadores autóctones e até mesmo uma autêntica revolução político-semiótica (...)

(«O efeito estufa», *Filhos da Pátria*, 2001: 64)

*O tema da raça sempre foi uma obsessão para ele. (...)
“O nefasto papel dos mulatos no desenvolvimento da sociedade angolense” – eis como poderia designar-se a*

⁴⁸ Parece-me que o “destino” desta palavra se aproxima dessorra “indígena”, que ganhou, durante o sistema colonial português (particularizado pela política do assimilacionismo cultural), uma carga estigmatizante, ainda hoje visível em algum discurso, mesmo de “africanistas”...

sua análise sobre a questão, se acaso ele quisesse algum dia escrever uma tese germanóide sobre a mesma.

(«O mulaticida», *The Serial Killer*, 2004: 113)

Em época de implosão de muros, de piratarias de patentes, de eclectismo geral, de misturas inusitadas, de transfusão de células e de clonagens, apenas os pobres de espírito têm tempo e energia para perder com a grotesca tentativa de se manterem grudados a identidades restritas e fechadas em si mesmas.

(«O usurpador», *O Dia em que o Pato Donaldo Comeu pela Primeira Vez a Margarida*, 2006: 12)

Afinal, onde está a “obsessão”?! É caso para questionar quem determina a importância das questões, a avaliar pela qualificação daqueles que pensam de forma diferente: “os pobres de espírito”...

Se, como diz o autor na entrevista supracitada, a identidade é dinâmica – e esta é uma afirmação à La Palisse! – esta ideia também se aplica a outros segmentos à volta dos quais determinada cultura social engendrou uma alteridade em relação a um certo perfil identitário que se quer com “patente” de exclusividade da angolidade. E esta questão de exclusão ou de marginalização é transversal numa Angola que ainda não se *endogenizou* na sua reflexão sobre a heterogeneidade. Trata-se, por outro lado, posta a questão – pertinente, aliás – nestes termos tão maniqueístas, de um discurso de confrontação pouco produtivo em termos de um qualquer efeito pedagógico, conforme se poderia deduzir de uma proposta tendencialmente integradora e inclusiva que busca a consciente identificação com a “comunidade imaginada” em toda a sua diversidade. Pois se se pretende uma epistemologia da pluralidade, há que respeitar todas as opções identitárias que permitam a cada

segmento encontrar o seu caminho próprio para a sua realização identitária no espaço territorial angolano.

Talvez por se referir a um mundo de excessos, o processo de contação de João Melo tem vindo a fazer-se de excessos: de linguagem, de personagens, de situações, de significação, de efeitos. Na verdade, como falar da sociedade angolana – um sociedade de inúmeros e incompreensíveis excessos – sem que o “amador” se transforme na “coisa amada”? Esta dimensão metamórfica do emissor aproxima a escrita ficcional de João Melo do carnavalesco, pois o carnaval se apresenta como um espectáculo teatral no qual se apagam as fronteiras entre actores e espectadores, todos participando e desempenhando vários papéis simbólicos e experimentando, todos, a força libertadora e regeneradora: “comme l’art ou la religion, le rire peut être une activité de sublimation (Martin-Granel, 1991: 152).

Seja como for, pelo riso se dessacralizam, na obra de João Melo, temas tidos como fundadores da ideologia do Estado e se opera a erosão da veneração que determinadas entidades e categorias (ainda) detêm. É o mundo às avessas, em que se transgridem as “definições padronizadas”: o que se celebra é o excesso, como forma de libertar os tabus, as regras de uma “cultura sócio-política” que se especializou na hipocrisia e que sabe gerir com eficiência o jogo do parecer, que é o jogo das máscaras. Eis porque se pode afirmar, na esteira de Bakhtine, que o carnavalesco é um dos outros procedimentos utilizados por João Melo para questionar as barreiras, sobretudo discursivas, da ideologia social (mais do que política) prevalente. Os recursos utilizados exacerbam os defeitos para acentuar a crítica e gerar o efeito do “realismo grotesco”. Diz, a propósito, Bakhtine que

La forme de grotesque carnavalesque (...) illumine la hardiesse de l'invention, permet d'associer des éléments hétéronènes, de rapprocher ce qui est éloigné, aide à s'affranchir du point de vue

prédominant sur le monde, de toute convention, des vérités courantes, de tout ce qui est banal, coutumier, communément admis; elle permet enfin de jeter un regard nouveau sur l'univers, de sentir à quel point tout ce qui existe est relatif et que, par conséquent, un ordre du monde complètement différent est possible. (Bakhtine, 1970: 43)

São, *grosso modo*, estórias de uma Luanda privilegiada (relações de poder e de identidade, morais e éticas, ráticas e político-ideológicas) e muitos destes contos, que situam o seu universo fora dos limites de um mundo realmente possível, raiam, por isso, o grotesco – que é, como se sabe, um procedimento do exagero: os defeitos (morais, éticos ou físicos) são de tal forma exponenciados que atingem o terrível, o monstruoso e o absurdo, como no conto «O Esquadrão Marreco», *The Serial Killer* (cujo processo construtivo se baseia na hipérbole).

Os contos, sobretudo os de *The Serial Killer*, apresentam-se como realização do grotesco – e aqui vale lembrar as flutuantes acepções deste termo, para o que recorro a Massaud Moisés: “ o termo «grotesco» assume, hodiernamente, o sentido de bizarro, extravagante, caprichoso, mau gosto, irregular e, mesmo, ridículo” (1988: 267). Não obstante essa oscilação da significação, interessa reter, neste contexto, o seu sentido de grau mais elevado do exagero paródico – que se torna terrível quando o princípio espiritual se anula no homem (Propp, 1992: 92). O tom cruelmente perverso da contação contamina o leitor que se *des-solidariza* das penas da vítima, como no conto «Caricatura do escritor enquanto jovem», uma paródia – ou, talvez, *pastiche*? – que utiliza a sátira como veículo de crítica: sátira dirigida a um fenómeno de carácter sociocultural que é a “obsessão” de certos elementos da sociedade em quererem ser escritores. É verdade que existem razões – de significância muito positiva – a explicarem essa “obsessão”; porém, o que é parodiado

não é o estatuto, mas sim os meios e as motivações por que se tenta ascender ao estatuto... Eis porque se pode considerar que se trata, neste caso, de um “riso trágico”, pois, como lembra Verena Alberti, em *O Riso e o Risível na História do Pensamento*, esta modalidade de riso “tem menos a ver com o objeto do riso (o trágico do que se ri) do que com a atitude daquele que ri” (Alberti, 1999: 20) – no que resulta a implicação directa do leitor angolano no universo da estória, entidade que participa desse universo pela sua vivência, pelo seu *saber-sentir* e pelos subentendidos que consegue captar.

Sendo contos de escárnio, o riso não surge como “manifestação de defeitos ocultos e de início totalmente imperceptíveis” (Propp, 1992: 44), antes surgem como punição ostensiva por este defeito. É como se houvesse uma “ordem moral ou espiritual”, interior, feita de emoções, de consistência moral, de sentimentos, de vontades ou de operações intelectuais (Propp, 1992: 174), que precisasse de ser reposta e os defeitos de ordem física – portanto, nível externo – indiciam a insuficiência daquelas disponibilidades interiores e sinalizam o vazio ético, moral e espiritual.

Neste âmbito, papel importante cabe ao narrador – na verdade, deveria dizer narradores, responsáveis pelo desnudamento desses defeitos interiores, dessas insuficiências éticas, dessas inconsistências morais, desse vazio espiritual. Para o que se transformam em sujeitos participantes – o narrador se transformando em narrado, enfim, o amator se transformando na coisa amada – em interlocução não apenas com o leitor, mas até com as personagens: “Até onde é capaz de ir a capacidade de humilhação do ser humano?” («O elevador»), pergunta o narrador, em voz confundindo-se com a da personagem, por um lado, a voz do humilhado com a do humilhante, por outro. Nessas incursões metanarrativas, com o sujeito enunciador em constante movimentação metaléptica, o narrador acaba por desempenhar o papel do cómico, do humorista, do sátiro a quem cabe, qual coro da tragédia, orientar o leitor pelos meandros de um “mundo” cuja lógica é a do absurdo, como o que acontece no conto «Natasha» (*Filhos da Pátria*):

O presente relato vai dar conta aos leitores, o mais objectivamente possível (logo sem qualquer espécie de envolvimento emocional), das vicissitudes que a levaram a empreender essa viagem absurda (...)
(...)

Porquê que a Natasha Pugatchova abandonou o cinematográfico cenário, embora demasiado branco e frio (...) e desembarcou com todas as suas bagagens, mas totalmente desarmada, nesta terra infestada de negros, calor, mosquitos e epidemias (Melo, 2001: 41-42)

Este estatuto ambíguo do narrador, quanto à sua ciência e distância, é uma característica de ordem técnico-compositiva que parece comum ao processo de contação de João Melo. Constantemente interferindo no mundo narrado, o narrador fá-lo de forma revigorante e surpreendente: com muito humor, às vezes com muita crueldade, interferindo e assumindo-se como o manipulador do destino das personagens e do curso dos acontecimentos.

O efeito que a leitura de alguns destes contos provoca é ora um “sorriso leve” ora um riso que em *The Serial Killer* chega a ser imoderado, *rabelaisiano* – na concepção de Mikhail Bakhtine, que estuda a obra de François Rabelais, considerando o seu profundo enraizamento na cultura popular e nos géneros a ela associados: o realismo grotesco e a paródia, como formas não apenas de aproximar as classes e abolir as hierarquias sociais e, portanto, causar erosão no esquema da marginalização e da exclusão, como ainda de operar a libertação da convenções e dogmas sociais e religiosos. Diz, a propósito, Mikhail Bakhtine:

L'image grotesque caractérise le phénomène en état de changement, de métamorphose encore inachevée, au stade de la mort et de la naissance, de la croissance et du devenir. (Bakhtine, 1970: 33)

É preciso ter presente que, para Bakhtine, esse riso festivo, libertário, ultrapassa tanto a manifestação individual quanto um evento localizado. Assim, se na obra de François Rabelais as hierarquias feudal e clerical eram os alvos preferenciais dessas manifestações carnavalescas, também na obra de João Melo – leiam-se os títulos: *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir, Filhos da Pátria, The Serial Killer e Outros Contos Risíveis ou Talvez Não, No Dia em que o Pato Donald Comeu pela Primeira Vez a Margarida* –, pela similitude do riso “antiergical”, se opera, a partir do seu *incipit*, um sentido de “explosão libertadora” na medida em que resulta numa vitória sobre as inúmeras restrições e tabus, sobre o medo, sobre o verbo, ou melhor, sobre a verbalização do que possa ser considerado incômodo, sobre, enfim, o sagrado e o ideológico, disponibilidades que não raro tendem a ter uma dimensão opressora e castradora do pensamento e da criatividade, porque reprimem a consciência crítica.

Por outro lado, o riso que resulta da leitura dos contos de João Melo não é apenas de zombaria, mas expressa, também, uma “alegria animal” (Propp, 1992: 167), porque tem a ver com a perversão naturalista que os excessos de natureza fisiológica suscitam: a gula (comer e beber em excesso), a fornicção desenfreada, a obsessão do sexo, a defecção com uma dose de indecência e a licenciosidade que a escrita – melhor, a linguagem do narrador – acompanha. É como se o autor assumisse que a licenciosidade e a alegria, acompanhadas do riso imoderado, tivessem poder mágico, exorcizante, sobre os efeitos ainda visíveis da guerra e seus corolários. Essas disponibilidades corpóreas tornam-se veículo de derrisão: por estes princípios positivamente dessacralizantes se conduz a focalização do homem através de imagens físicas e fisiológicas, fazendo com que ele transgrida os limites impostos pela Sociedade e pela Cultura e se afirme pela Natureza, onde existe um nivelamento total e onde o poder não é estabelecido por valores forjados e *naturalizados* pela ideologia. Dá-se, assim, por um lado, a subversão do poder estabelecido (e poder não é apenas político!) e, por outro, a valorização da força vital – afinal, “animal”, porque “natural” – do homem que é despido de

suas máscaras socioculturais, ideológicas e morais (daí também a insistência e a presença da morte em todos os estratos sociais).

Mesmo se para Aristóteles, na sua *Poética*, as diferenças entre vícios e virtudes se encontrem só no carácter dos homens, na sua (elevada ou baixa) índole – por isso Aristóteles fala em “homens melhores, piores ou iguais a nós” (cap. II: § 7) –, o filósofo de Estagira também fala da composição cômica como *ridícula*, sendo que “ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem expressão de dor” (cap. V: § 22), inferindo-se, portanto, que o repugnante pode causar prazer, o que, aliás, é bem explicitado por Aristóteles: “nós contemplamos com prazer as imagens mais exactas daquelas mesmas coisa que olhamos com repugnância” (cap. IV: § 14). Por isso, pode dizer-se que, neste ponto, João Melo corrobora, com estes procedimentos do cômico, Aristóteles, em ideia retomada por Bakhtine, que explicita o acréscimo quanto à ideia de proximidade, afirmando a comicidade em objectos próximos, que sejam possíveis de apalpar

sem cerimônia por todos os lados, virá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estende-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. (*Bakhtine, 1993: 413*)

Na verdade, estando tão próximo, é possível ao sujeito cômico – no caso, João Melo – escarpelizar as várias moléstias da sociedade angolana.

Se os títulos são irónicos – ora pela associação fónica (*os filhos da p...*), ora pela elaborada e intencional comédia de enganos (o *serial killer* é, afinal, um *lady killer...*), ora ainda, como em *Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir*, pela citação dessa famosa relação conjugal sustentada numa base intelectualmente perfeita porém

totalmente desajustada na “civilização” angolana, ou até pela subversão, melhor, pela intenção profanatória da ingénuo relação entre o Pato Donald e a “eterna” namorada Margarida –, há ainda motivos de ordem psicológica que provocam comicidade. As histórias dos contos de João Melo percorrem um país de contradições, com epicentro em Luanda, resultantes de uma série de factores internos e externos, tentando tornar visíveis os meandros da construção de uma sociedade feita de diferenças tornadas antagonismos. Porque afinal o que une os angolanos são as diferenças: são todos filhos da “ditosa pátria bem amada”... cuja dinâmica vai revelando um espaço-tempo polifónico e plurivocal, que deve ser potenciado com vista à construção pedagógica de uma sociedade multicultural e de cultura de equidade e de liberdades cívicas.

BIBLIOGRAFIA CITADA

Bibliografia literária:

- BONAVENA, E., *Os Limites da Luz*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003
- CARDOSO, Boaventura, *Maio, Mês de Maria*, Lisboa, Campo das Letras, 1997
- CRUZ, Viriato (da), *Poemas*, Luanda, UEA/ENDIAMA, 1990
- DÁSKALOS, Maria Alexandre, *Jardim das Delícias*, Luanda, Ler & Escrever, 1991
- DÁSKALOS, Maria Alexandre, *Lágrimas e Laranjas*, Lisboa, Editorial Caminho, 2001
- DALOMBA, Amélia, *Espigas do Sahel*, Luanda, Kilombelombe, 2004
- FILHO, Ernesto Lara, *O Canto de Martrindinde*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1988
- JACINTO, António, *Poemas*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1982
- KOUROUMA, Ahmadou, *Alá não é Obrigado*, Lisboa, Edições ASA, 2004
- LOPES, Carlos, «O desafio ético de um desenvolvimento com diversidade». Conferência proferida no Centro de Estudos Africanos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Abril de 2005. Policopiado.
- MAIMONA, João, *A Idade das Palavras*, Luanda, INIC, 1997
- MAIMONA, João, *Festa da Monarquia*, Luanda, Kilombelombe, 2001
- MELO, João, *Filhos da Pátria*, Lisboa, Editorial Caminho, 2001
- MELO, João, *The Serial Killer e Outros Contos Risíveis ou Talvez Não*, Lisboa, Editorial Caminho, 2004
- MELO, João, *No Dia em que o Pato Donald Comeu pela Primeira Vez a Margarida*, Lisboa, Editorial Caminho, 2006
- MENDONÇA, José Luís, *Respirar as Mãos na Pedra*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1989
- MENDONÇA, José Luís, *Quero Acordar a Alva*, Luanda, INIC,

1997

- MENDONÇA, José Luís, *Ngoma do Negro Metal*, Luanda, Chá de Caxinde, 2000
- NETO, Agostinho, *Sagrada Esperança*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1976
- PACAVIRA, Manuel Pedro, *Nzinga Mbandi*, Luanda, UEA/Lisboa, Edições 70, 1979
- PEPETELA, *As Aventuras de Ngunga* (1973), Lisboa, Edições 70, 1976
- PEPETELA, *Muana Puó*, Lisboa, Edições 70/Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1978
- PEPETELA, *A Revolta da Casa dos Ídolos*, Lisboa, Edições 70/Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1980
- PEPETELA, *O Cão e os Calús*, (1985), Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1988
- PEPETELA, *Mayombe* (1980), Luanda, União dos Escritores Angolanos, 3ª edição, 1985
- PEPETELA, *Yaka*, (1984), Lisboa, Edições 70/Luanda, União dos Escritores Angolanos, 2ª edição, 1985
- PEPETELA, *Lueji: o Nascimento dum Império*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1989
- PEPETELA, *A Geração da Utopia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992
- PEPETELA, *O Desejo de Kianda*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995
- PEPETELA, *Parábola do Cágado Velho*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1996
- PEPETELA, *A Gloriosa Família: o Tempo dos Flamengos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997
- PEPETELA, *A Montanha da Água Lilás. Fábula para Todas as Idades*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000
- SANTOS, Aires de Almeida, *Meu Amor da Rua Onze*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1987

- TAVARES, Paula, *Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos*, Lisboa, Editorial Caminho, 2001
- TAVARES, Paula, *Ex-Votos*, Lisboa, Editorial Caminho, 2003
- VASCONCELOS, Adriano Botelho (de), *Abismos de Silêncio*, Luanda, UEA/ABV Editora, 1996
- VASCONCELOS, Adriano Botelho (de), *Tábua*, Luanda, UEA, 2004

Bibliografia de referência citada:

- ADORNO, Theodor, *Notas de Literatura*, São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2003
- ALBERTI, Verena, *O Riso e o Risível na História do Pensamento*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999
- APPIAH, K. Anthony, *Na Casa de Meu Pai: a África na Filosofia da Cultura*, Rio de Janeiro, Contraponto, 1997
- ARISTÓTELES, *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2ª ed., 1990
- BAKHTINE, Mikhail, *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1999
- BAKHTINE, Mikhail, *Questões de Literatura e de Estética – a Teoria do Romance*, São Paulo, Hucitec, 1993
- BAKHTINE, Mikhail, *L'œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970
- BARROS, Manoel (de), «Não gosto de palavra costumada». *Livro sobre Nada*, Rio de Janeiro, Editora Record, 1997
- BARTHES, Barthes, *O Rumor da Língua*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1988
- BASTOS, Alcmeno, «Ali e outrora, aqui e agora: romance histórico e romance político, limites». Luíza Lobo (Org.), *Fronteiras da Literatura – Discursos Transversais*, vol. 2, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999

- BENJAMIN, Walter, *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Obras Escolhidas. Volume I, São Paulo, Brasiliense, 1994
- BOSI, Ecléa, *Memória e Sociedade. Lembranças de Velhos*, São Paulo, Companhia das Letras, 7ª edição, 1999
- CARR, E. H., *Que é a História?*, Rio de Janeiro, Ed. Terra e Paz, 1976
- COELHO, Eduardo Prado, «A utopia num mundo imperfeito». *Jornal do Brasil*. 19 de Agosto de 1990
- COELHO, Jacinto do PRADO, *Camões e Pessoa: Poetas da Utopia*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1983
- BARBEITOS, Arlindo, *A Sociedade Civil em Angola: Estado, Cidadão, Identidade em Angola*, Lisboa, Edições Imbondeiro, 2003
- BARRETO, Afonso Henriques LIMA, *Numa e a Ninfa*. Obras Completas, volume III, São Paulo, Editora Brasileira, 2ª ed., 1961
- CANDIDO, Antonio, *A Educação pela Noite & Outros Ensaio*, São Paulo, Editora Ática, 1989
- COMPAGNON, Antoine, *O Demônio da Teoria (Literatura e Senso Comum)*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1999
- DIOP, Cheikh Anta, *Les Fondements Culturels, Techniques et Industriels d'un Futur État Fédéral d'Afrique Noire*, Paris, Présence Africaine, 1960
- FLEISHMAN, Avrom, *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1971
- FOLEY, Barbara, *Telling the Truth – Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1986.
- FURET, François, *A Oficina da História*, Lisboa, Editora Gradiva, s/d. [1977]

- GELLNER, Ernest, *Nações e Nacionalismo*, Lisboa, Gradiva, 1993
- GREENBLATT, Stephen, «Towards a poetics of culture». H. Aram Veesser (ed), *The New Historicism*, New York/London, Routledge, 1989
- HALL, Stuart, *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Organização de Liv Sovik. Belo Horizonte, UFMG/Brasília, Representação da UNESCO no Brasil, 2003
- HALSALL, A. W., *L'Art de Convaincre. Le Récit Pragmatique: Rhétorique, Idéologie, Propagande*, Toronto, Les Éditions Paratexte, 1988
- HARDT, Michael & NEGRI, Antonio, *Império*, Rio de Janeiro-São Paulo, Editora Record, 2001 [trad. Berilo Vargas]
- HUTCHEON, Linda, *A Poética do Pós-Modernismo (História – Teoria – Ficção)*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991
- HUYSEN, Andreas, *Memórias do Modernismo*, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1997
- JAMESON, Fredric, *O Inconsciente Político: a Narrativa como Acto Socialmente Simbólico*, São Paulo, Editora Ática, 1992 [1981]
- JÚDICE, Nuno, *O Fenómeno Narrativo: do Conto Popular à Ficção Contemporânea*, Lisboa, Edições Colibri, 2005
- LARANJEIRA, Pires, «De ir às lágrimas!». *JL – Jornal de Letras, Artes & Ideias* (Lisboa), nº 823 – 17 de Abril de 2002
- LARANJEIRA, Pires, «A farra de bem contar». *JL – Jornal de Letras Artes & Ideias* (Lisboa), nº 873, 17 de Março de 2004
- MARINHO, Maria de Fátima, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999
- MARTIN-GRANEL, Nicolas, *Rires Noirs. Anthologie Romancée de l'Humour et du Grotesque dans le Roman Africain*, Saint Maur, Éditions Sepia, 1991
- MATA, Inocência, «A periferia da periferia». Revista *Discursos*, 9, Lisboa, Universidade Aberta, 1995
- MATA, Inocência, «Literatura angolana: ficções e realidades – um olhar diacrónico» (1997). *Literatura Angolana, Silêncios e Fala de*

- uma Voz Inquieta*, Luanda, Kilombelombe, 2001
- MATA, Inocência, *Literatura Angolana: Silêncios e Falas de uma Voz Inquieta*, Lisboa, Mar Além, 2001/Luanda, Kilombelombe, 2001
- MATA, Inocência, «*Maio, Mês de Maria – um livro que fala da história através da religião*». *Mar Além – Revista de Cultura e Literatura dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa*, n.º 1 – Fevereiro de 2002 (Lisboa). pp. 133-134
- M'BOKOLO, Elikia, «Reflexão sobre a história e a historiografia de África». Conferência na FLUL (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), Mestrado de História de África, no dia 27 de Outubro de 1997
- MELO, João, «**O escritor deve ter a liberdade de escrever sobre tudo e da maneira que entender**». Entrevista de Aguiinaldo Cristóvão. Entrevistas. www.uea-angola.org
- MENDES, José Manuel Oliveira, «O desafio das identidades». Boaventura de Sousa Santos (org.), *Globalização: Fatalidade ou Utopia?*, Porto, Edições Afrontamento, 2ª ed., 2002
- MOISÉS, Massaud, *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo, Cultrix, 1988
- MUECKE, D. C., *A Ironia e o Irônico*, São Paulo, Perspectiva, 1995
- MUKAGASANA, Yolande, *Não Tenhas Medo de Saber*, Lisboa, Coimbra, Diocese de Coimbra, 2003
- PADILHA, Laura, *Entre Voz e Letra: o Lugar da Ancestralidade na Ficção Angolana*, Niterói, EDUFF, 1995
- PARLAMENTO EUROPEU, *Carta Europeia das Línguas Regionais e Minoritárias*, Estrasburgo, Dezembro de 2001
- PÉREZ, Eddy E. Jimenez, *A Revolução dos Camaleões*, Porto, Campo das Letras, 2003
- PEPETELA, «A escrita é a minha utopia». Entrevista a Maria Velho da Costa, *Diário de Notícias* (Lisboa), 9 de Agosto de 1992

- PEPETELA, «Pepetela por Inocência Mata». *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, em Setembro de 1999
- PIRES, Orlando, *Manual de Teoria e Técnica Literária*, Rio de Janeiro, Presença/INL–MEC, 1981
- POTEBNIA, Alexandre, «Notas sobre a teoria Literária». *Apud Vítor Chklovski, «A arte como procedimento»*. AAVV, *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*, Porto Alegre, Editora Globo, 3ª edição, 1976
- PORTOGHESI, Paolo, *After Modern Architecture*, New York, Rizzoli Internat. Pubns, 1982
- PROPP, Vladímir, *Comicidade e Riso* [1976], São Paulo, Editora Ática, 1992
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 4ª edição revista e aumentada, 1994
- RUI, Manuel, «Entre mim e o nómada – a flor». *Teses Angolanas: Documentos da VI Conferência dos Escritores Afro-Asiáticos*, 1º volume, Lisboa, Edições 70, 1981
- SAID, Edward W., *Cultura e Imperialismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995
- SANTOS, Boaventura de Sousa, *Pela Mão de Alice – o Social e o Político na Pós-Modernidade*, Porto, Edições Afrontamento, 3ª ed., 1994
- SARAMAGO, José. Carlos Reis. *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Editorial Caminho, 1998
- SARAMAGO, José, «História e ficção». *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* (Lisboa), 6 de Março de 1990
- SHAW, Harry, *The Forms of Historical Fiction - Sir Walter Scott and his Successors*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1983
- SILVA, Vítor Manuel AGUIAR (e), «Há um tempo para formar o leitor». Entrevista a João Pedro Aido. *Palavras* (Lisboa), Associação de Professores de Português, Número 21/Primavera de 2002, pp. 7-21.

- SIMÕES, Mónica Rafael, *A Agenda Perdida da Reconstrução Pós-bélica: o Caso de Timor Leste*, Lisboa, Quarteto Editora, 2002
- SMITH, Anthony D., *A Identidade Nacional*, Lisboa, Gradiva, 1997
- THIONG'O, Ngungi Wa. Stephen Gray. *Research in African Literature*, 19 April, 1988
- VASCONCELOS, Adriano Botelho (de). Entrevista a Aguinaldo Cristóvão: «Vasconcelos: onde exista uma injustiça social estará sempre presente a pena dos poetas.» Vasconcelos & Aguinaldo Cristóvão, *Discursos & Entrevistas & Ensaio*, ABV, Gráfica EAL Inseto do livro *Tábua*.
- VANOOSTHUYSE, Michel, *Le Roman Historique* – Mann, Brecht, Döblin, Paris, PUF, 1996
- WESSELING, Elisabeth, *Writing History as a Prophecy (Postmodernist Innovations of the Historical Novel)*, Johns Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1991
- WHITE, Hayden, «Figuring the nature and times deceased: literary theory and historical writing». Ralph Cohen, *The Future of Literary Theory*, New York/London, Routledge, 1989
- WHITE, Hayden, *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*, São Paulo, EdUSP, 1994

